

Emilio Faroldi
Maria Pilar Vettori

DIALOGHI DI ARCHITETTURA

Franco Albini
BBPR
Lodovico B. di Belgiojoso
Guido Canella
Aurelio Cortesi
Gabetti e Isola
Ignazio Gardella
Vittorio Gregotti
Vico Magistretti
Enrico Mantero
Paolo Portoghesi
Aldo Rossi
Giuseppe Terragni
Vittoriano Viganò



ISBN 978-88-6242-349-6

Terza edizione maggio 2019

Seconda edizione giugno 2004 – Alinea Editrice

Prima edizione dicembre 1995 – Alinea Editrice

© LetteraVentidue Edizioni

© Emilio Faroldi, Maria Pilar Vettori

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Book design: Raffaello Buccheri

LetteraVentidue Edizioni Srl

Via Luigi Spagna 50 P

96100 Siracusa, Italia

www.letteraventidue.com

Emilio Faroldi
Maria Pilar Vettori

DIALOGHI DI ARCHITETTURA

Franco Albini
BBPR
Lodovico B. di Belgiojoso
Guido Canella
Aurelio Cortesi
Gabetti e Isola
Ignazio Gardella
Vittorio Gregotti
Vico Magistretti
Enrico Mantero
Paolo Portoghesi
Aldo Rossi
Giuseppe Terragni
Vittoriano Viganò

Ringraziamenti

La stesura e pubblicazione di questo testo hanno implicato la collaborazione di numerose persone. Di certo, alle figure intervistate siamo riconoscenti. Un particolare pensiero da parte dei curatori di questo volume è rivolto a tutti coloro che per correttezza professionale o per amicizia hanno contribuito, in forme e ruoli differenti, a concretizzare l'idea di partenza.

In questo senso un primo pensiero va a Fabrizio Schiaffonati e Antonio Scoccimarro.

Grazie, inoltre, ai vari interlocutori che nei singoli studi professionali hanno svolto un ruolo fondamentale, stimolando e consolidando i rapporti con i protagonisti dei *Dialoghi*. In ordine alfabetico: Elisabetta Annovi e Andrea Leonardi, dello Studio Aldo Rossi; Antonella Bergamin, della Gregotti Associati; Maria Canella e Luca Monica dello Studio Canella; Ezi Cicerone e Marcello Lanzillotti, dello Studio Gardella; Tiziana Di Gioia, dello Studio Viganò; Rosanna Guella, dello Studio Albini-Helg-Piva; Katia Guglielmi, dello Studio Cortesi; il geometra Franco Montella, dello Studio Magistretti; Susanna Michellini, dello Studio Portoghesi; Cristina Molinari e Vittoria Spinelli, dello Studio BBPR.

Un ringraziamento a Matilde Baffa, Jacopo Gardella, Michael Graves, Paolo Zermani, per gli apporti fornitici.

E infine a Barbara Corradi e a Roberto Venturini per il paziente contributo redazionale; a Ugo Iorio e a Maria Paola Gamba Thovazzi; a Nanda e Nadir, Donata e Stefano. Un pensiero speciale a Ferdinando, sempre presente nel nostro lavoro.

Nell'arco dei ventiquattro anni di vita del libro *Dialoghi di Architettura* alcuni protagonisti dell'architettura moderna italiana sono scomparsi. A loro, in particolare, è rivolto il nostro pensiero e la gratitudine per le opere di architettura consegnate alla collettività e al territorio italiano nonché per gli insegnamenti trasmessi alle generazioni successive, indelebili segni di continuità, strumenti indispensabili per chi si avvicina al mestiere dell'architetto.

Il nostro affettuoso ricordo è rivolto a Lodovico B. di Belgiojoso (1909-2004), Roberto Gabetti (1925-2000), Ignazio Gardella (1905-1999), Enrico Mantero (1934-2001), Aldo Rossi (1931-1997), Vittoriano Viganò (1919-1996), Vico Magistretti (1920-2006), Guido Canella (1931-2009), verso i quali saremo sempre grati per la serietà, dedizione e fattiva collaborazione che manifesteranno nella stesura dei *Dialoghi di Architettura*, e per l'amicizia dimostrataci tramite la complicità e i segnali di assenso espressi in merito all'esito del lavoro.

Forse è proprio nell'idea di riassumere in un unico volume il contributo teorico di un così qualificato gruppo di maestri, unito al tentativo di interpretare il loro pensiero in merito al ruolo che assumono il progetto e l'opera di architettura nella cultura contemporanea, che risiede la cifra qualitativa, il significato e il successo di questo lavoro, motivandone la pubblicazione in una nuova edizione, aggiornata, comunque fedele alla prima stesura, che risale al 1995, e alla seconda edizione del 2004.

I medesimi motivi, uniti alla forza e spessore del dibattito espresso dalla "critica attiva" nei confronti dell'architettura italiana del dopoguerra e dei suoi principali protagonisti, motivarono, a due anni di distanza dalla prima uscita del libro, la pubblicazione del volume in lingua portoghese Emilio Faroldi, Maria Pilar Vettori, *Dialogos de Arquitetura*, Editora Siciliano, São Paulo 1997, l'introduzione del quale è firmata da Oscar Niemeyer. Il lavoro è stato presentato alla *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo* il 9 aprile 1997 all'interno del seminario "As relações Brasil-Italiana Globalização da Arquitetura", organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura a San Paolo, Brasile.

La terza edizione nasce nello spirito di non interagire sulla collocazione temporale dei singoli contributi, favorendone una lettura diacronica: una volontà che si traduce nel tentativo di mantenere inalterata la struttura logica e metodologica del lavoro, implementato da un testo introduttivo che intende cogliere e ribadire la contemporaneità e l'intatta attualità del messaggio teorico contenuto nei saggi, affiancato da una ricerca bibliografica che, in linea con l'assunto espresso, viene, per chiarezza tassonomica, tenuta distinta, non integrata a quella originale. A tal proposito ringraziamo Lorenza Campodonico per la collaborazione fornita al reperimento dei testi e delle principali pubblicazioni, inerenti agli argomenti trattati e compresi tra gli anni 1995 e 2004. Per la presente terza edizione grazie a Giulia Faruffini ed Erika Siverio, per l'affiancamento nella predisposizione del materiale, e a Cecilia Rostagni per aver contribuito alla stesura della capillare implementazione della bibliografia ragionata, coprendo l'arco temporale 2004-2018.

Un grazie anche a Stefania Mossini per la collaborazione fornita all'attività di correzione della bozza.

Il successo del volume e la crescente dinamica di internalizzazione dei processi conoscitivi e formativi dell'architettura, hanno suggerito e motivato la produzione del medesimo in lingua inglese. Tale opera vedrà l'uscita nell'autunno 2019.

Dedichiamo, sempre e ancora, il risultato del nostro nuovo lavoro a Luca e a Lorenzo.

INDICE

Prefazione

- 11 Dialoghi di Architettura
Libro aperto per la ricerca teorica e applicata del progettare contemporaneo

DIALOGHI

Aurelio Cortesi

- 27 L'Architettura delle connessioni. Franco Albini

Lodovico B. di Belgiojoso

- 57 L'Architettura della pluralità. Il BBPR

Ignazio Gardella

- 71 L'Architettura della corallità

Roberto Gabetti e Aimaro Isola

- 91 L'Architettura del colloquio

Paolo Portoghesi

- 111 L'Architettura della materia

Aldo Rossi

- 129 L'Architettura dell'idea

Guido Canella

- 141 L'Architettura del dissenso

Vittoriano Viganò

- 157 L'Architettura dell'esperienza

Vico Magistretti

- 171 L'Architettura della realtà

Vittorio Gregotti

- 185 L'Architettura della gradualità

Enrico Mantero

- 201 L'Architettura dell'essenzialità. Giuseppe Terragni

TAVOLE

- 219 Selezione di schizzi, disegni, immagini

COMMENTARI

- 295 Progettare nelle differenze

RITRATTI

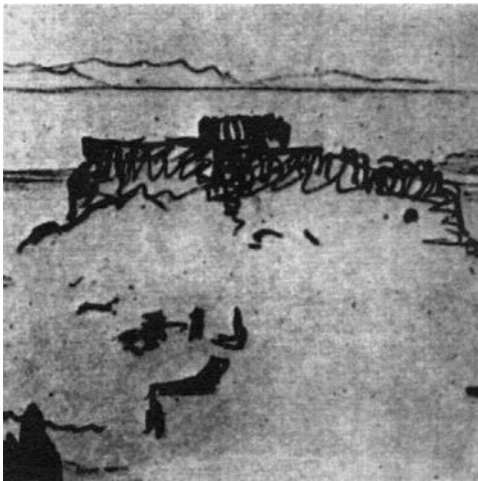
- 311 Lo studio di Via Panizza
313 Il tavolo dei BBPR
315 Ignazio Gardella. Autoscatto
317 Lettera aperta a Roberto Gabetti e Aimaro Isola
319 Roma. Studio di Architettura
321 Il “museo” Aldo Rossi
323 Ritratto di Guido Canella
325 Studio Viganò. Una casa per l'Architettura
327 Vico Magistretti e lo studio “inesistente”
329 La Bottega di Via Bandello
331 La vita quotidiana e di studio di Giuseppe Terragni

APPARATI

- 334 Bibliografia ragionata
347 Fonti iconografiche / Referenze fotografiche
348 Indice dei nomi

«Secondo me questo suo pensare,
non assomiglia a nient'altro che a un dialogare,
ponendo a se stessa domande e traendo da sé le risposte,
affermando e negando»

Platone



“Quanti miliardi di colpi di scalpello
è mai costata
dall’inizio del mondo
l’Architettura?
Fatiche immani per la gioia di pochi.
Case, palazzi, fortezze e cattedrali.
E la mirabolante
storia dell’arte e del progresso umano
annegata nel mare dei sudori
di miriadi di artefici ignoranti
che a braccia, con picconi e con martelli
hanno svuotato colline e montagne
per tradurre la pietra in geometria
e la natura in armonie silenziose.
Ne valeva la pena?
Forse soltanto per il Partenone”.

Lodovico B. di Belgiojoso
Milano, gennaio 1989

Dialoghi di Architettura

Libro aperto per la ricerca teorica e applicata
del progettare contemporaneo

La logica del “libro aperto” veicola le riflessioni inerenti il progettare contemporaneo, l’aggiornamento dei suoi paradigmi, la trasformazione del suo statuto.

Nell’era della comunicazione e dell’immagine, la disciplina architettonica contemporanea sta incentivando l’individualismo e l’isolamento delle proprie manifestazioni: un paradosso che si traduce nel rifiuto della teoria riconosciuta a favore di una pratica caratterizzata da un’esplicita libertà espressiva e dalla rivendicazione di autonomie individuali. In questo progressivo passaggio dall’unità all’isolamento, segno distintivo della modernità, le *differenze*, da momento di dialogo e confronto, divengono elementi di divisione e limite alla comunicazione. La personalizzazione si contrappone all’omologazione, la differenziazione viene acriticamente esaltata a discapito dell’uniformità, i personalismi persistono a fronte di uno scenario tecnico e culturale che esprime, specularmente, l’esigenza di complementarità e confronto su contenuti di matrice qualitativa e non su variabili di natura meramente quantitativa.

Tali logiche sembrano apparentemente comprimere in modo decisivo qualsiasi forma di riflessione e sedimentazione propria dell’attività progettuale, della sua natura, dei principi che la contraddistinguono, a favore di azioni storicamente non afferenti alle capacità e alla formazione dell’architetto. Anche il concetto di *scuola*, intesa non come segnale di omogeneità linguistica bensì come condivisione di una linea etica e culturale, sembra in via di esaurimento, a fronte di una riforma delle strutture e dei metodi pedagogici preposti a un apprendimento nozionistico confermato da un’organizzazione sempre più parcellizzata dei mestieri.

La frammentazione del sapere, la complessità degli strumenti operativi e la criticità d’individuazione di metodi progettuali attendibili, sollecitano un’interpretazione al contempo complessiva e sintetica della materia architettonica e della relativa grammatica, chiamata a manifestarsi come disciplina di carattere generale, come scienza interdisciplinare in grado di coniugare in forma trasversale i saperi settoriali. Il contributo fornito da ambiti culturali e formativi

diversi, espressione di differenti metodi interpretativi e decisionali, l'articolazione sempre più compartimentata delle fasi del progetto, il moltiplicarsi degli strumenti di controllo, la richiesta di identificazione dell'architettura, eleggono la gestione sistemica e il coordinamento organico delle procedure e competenze a requisiti fondamentali per la definizione funzionale, morfologica e tecnica dell'opera di architettura.

Fondata su questo assunto, la rilettura di modelli culturali riconducibili alle personalità, sia professionali sia intellettuali, dei protagonisti della cultura architettonica italiana, è orientata a ripеримetrare nuovi spunti metodologici di gestione dei processi d'ideazione e produzione del progetto: l'architettura diviene momento sinergico, che individua la figura dell'architetto quale elemento in grado di concepire e interpretare i processi di innovazione, favorendone l'applicazione. La rilettura del fenomeno architettonico e dei suoi codici costituisce, perciò, un "libro aperto per la ricerca teorica e applicata del progettare contemporaneo" qualificato dal suo essere struttura aperta e flessibile e mai rigidamente chiusa. I processi di riconfigurazione d'identità dell'architetto come professione e i relativi contesti formativi, evidenziano una trasformazione del progettista tradizionale in una figura la cui competenza lo pone nelle condizioni d'interpretare la "modificazione", confermando l'esigenza di dibattito sul significato dell'architettura e delle proprie tecniche, nel rapporto tra i diversi linguaggi e le relative strumentazioni esecutive.

12

I *Dialoghi di Architettura* hanno inteso superare la semplice narrazione della realtà, attraverso la ricostruzione di progetti teorici e metodologici pur nelle loro, talvolta radicali, divaricazioni. L'*architettura delle differenze* assume in questa situazione un ruolo strategico sia in ambito didattico sia all'interno del processo divulgativo, interpretando le esigenze del progettare contemporaneo che impongono un approccio interdisciplinare, un metodo di chiarificazione culturale, una "razionalità tecnica" capace di restituire centralità alla specificità del costruire tramite la ridefinizione di ruoli e competenze dei protagonisti dell'atto edificatorio.

La rilettura critica dei maestri è perciò in grado di fornire al progetto un carattere "totale", riscattandolo dal pericolo di un'eccessiva specializzazione e, al contempo, riconducendolo ad azioni che favoriscano un "ritorno alla professione", tramite la perimetrazione dei confini del mestiere, accompagnato da processi formativi mirati non tanto alla sovrapposizione dei saperi, bensì alla loro sintesi.

Analizzato in tale chiave di lettura, l'ampio ventaglio di figure del panorama dell'architettura moderna italiana, può costituire un significativo spaccato di figure e modelli paradigmatici riattualizzabili nell'impostazione metodologica del rapporto progetto-costruzione, espressa sia attraverso l'azione di teorizzazione e indagine critica, sia tramite "libri costruiti" rappresentati metaforicamente da

opere manifesto. L'architettura e gli strumenti adottati per la sua configurazione, costituiscono i principali elementi di trasmissione di continuità, ponendo il "come" nel punto di passaggio tra passato e futuro, in qualità di variabile non indipendente da un'evoluzione storica, bensì connotando l'afferenza a un'epoca, alle sue tecniche, ai suoi materiali, ai suoi strumenti di gestione. Da qui il ruolo dei modelli e della loro influenza: l'analogia, per assenso o dissenso, ai paradigmi esistenti, da leggersi non tanto attraverso matrici figurative, quanto rispetto alle variabili fenomenologiche e processuali, costituisce un metodo di sensibilizzazione al comportamento progettuale utile ad affrontare consapevolmente la complessità dell'epoca post-industriale e post-moderna, riattualizzando contenuti, espressività, regole.

Lo studioso e appassionato di architettura, attraverso i *Dialoghi*, è stimolato a cogliere nei vari contributi, i valori di unicità, trasmissibilità e adattabilità dei temi affrontati. L'interpretazione e rivisitazione del modello, come pratica metodologica e non formale, porta con maggior facilità a leggere l'architettura come esito di un percorso progettuale e di un atteggiamento culturale nei confronti del processo di ideazione, progettazione, realizzazione e gestione, traducendo e sintetizzando, senza scorciatoie, l'articolata serie di interazioni esistenti tra i fattori interni ed esterni al processo mentale del progettista.

Una forma di sapere basata sull'esperienza, sul già vissuto, conscia della necessità di *descrivere* l'architettura per *conoscerla*, tramite un procedimento di tipo analogico rispetto a edifici, figure e testi, antichi e moderni, assume un'importanza strategica in un periodo storico carente di forme di trasmissibilità delle discipline. L'insegnamento, in quanto forma concreta di trasferimento di conoscenza, diviene stimolo all'*imitazione*: non emulazione passiva di linguaggi e poetiche, bensì coscienza critica e diacronica del fare architettura.

Il processo circolare e quasi mai lineare che connota l'evoluzione della cultura architettonica, evidenzia un valore di *continuità* storica che si esprime in termini anche tecnologici: la lettura delle relazioni esistenti tra gli elementi costitutivi il manufatto è esprimibile in un concetto di *proporzione tecnologica* intesa non tanto come metodo meccanico o formula, quanto come sistema logico tra le parti e il tutto, come coerenza delle regole che governano i rapporti tra i singoli elementi costruttivi, indipendentemente dall'alchimia edificatoria adottata o dalla filosofia tecnologica di riferimento.

I protagonisti dei *Dialoghi*, in quanto esempio di conoscenza delle risorse tecnologiche e costruttive in funzione della natura dell'intervento, suggeriscono, in forme diverse, il recupero della "dimensione tecnica" del progetto stesso, in quanto fattore scatenante l'essenza della realizzazione di un'opera, ammettendone il passaggio dall'idea astratta a quella concreta. L'affermarsi di una "dimensione creativa" della tecnologia, in quanto organizzazione procedurale e strumento materiale per la sperimentazione, non può prescindere dalla

contemporaneità e complementarità di “culture della forma” e di “culture del sapere tecnologico”.

La rilettura critica dei *Dialoghi*, permette l'individuazione degli atteggiamenti anticipatori dei presupposti formativi dell'architetto contemporaneo, una figura sociale che non può oggi astenersi dall'assimilare e metabolizzare conoscenze relative all'innovazione, sia di processo sia di prodotto, all'evoluzione del quadro normativo, alle scale del progetto in chiave transcalare, registrando le delicate relazioni che esistono tra territorio, città, architettura, tecnologia. Gli scenari di competitività e collaborazione professionale, l'adeguatezza delle reti infrastrutturali, il livello di qualità ambientale e insediativa, rappresentano i requisiti fondamentali per lo sviluppo culturale e l'attrattività dell'operare all'interno dello scenario europeo. Il controllo del rapporto tempi, costi e qualità, effettuato attraverso una progettazione integrata e multiscalare di compatibilità ambientale, suggerisce il radicale adeguamento delle competenze, delle metodologie e delle strumentazioni per la gestione di interventi complessi e di rilevanza strategica, attraverso la definizione di nuove figure connesse alle esperienze costruite.

La ricerca architettonica recente, ha con sapienza contrastato l'emarginazione dell'aspetto costruttivo all'interno della prassi progettuale, indagando il rapporto che il progetto di architettura instaura con il luogo e la sua identità, rafforzando una posizione che interpreta l'oggetto costruito come direttamente coinvolto nel processo di trasformazione dell'ambiente e del territorio, per mezzo di una dinamica valorizzazione delle risorse.

I temi caratterizzanti la contemporaneità, se tradotti e ripercorsi tra le righe del volume, risultano già presenti nell'operato d'alcune figure del dopoguerra italiano: superando una lettura semplicistica legata a terminologie correlate ai diversi periodi storici, tematiche quali l'architettura eco-compatibile, la concezione del *continuum* tra spazi interni-spazi di transizione-spazi esterni, l'esigenza di una rigenerazione urbana delegata a nuovi tipi edilizi connessi a logiche limitrofe alla riqualificazione sostenibile, l'integrazione di sistemi tecnologico-energetici nei processi di sintesi progettuale, sono rinvenibili nell'operato dei protagonisti di scuola *rogersiana* o, retrodatando il pensiero, ai più elevati gesti razionalisti e funzionalisti del Movimento Moderno italiano.

I *Dialoghi* confermano come il concetto di sostenibilità passi attraverso la ricerca di un punto d'equilibrio tra tradizione e sperimentazione, tra valori localistici e fenomeni globalizzati, nel rispetto della storia dell'architettura e della sua consolidata sintassi. In un contesto in cui appare evidente che le nuove tecnologie saranno destinate a svolgere ruoli sempre più centrali nell'uso sostenibile delle risorse ambientali, l'approccio italiano all'architettura e all'identità dei luoghi costituisce un elemento d'innovazione, in qualità di variabile in controtendenza a logiche forzatamente internazionalizzanti e, di riflesso, inibitrici

le valenze produttive contestuali che, ovunque, costituiscono uno dei principali fondamenti della cultura architettonica.

Il recupero del paesaggio come paradigma dell'architettura e, in parallelo, l'interpretazione della costruzione come nuova naturalità, ne riassumono in parte la sintesi. Il progetto di architettura, inteso come interpretazione del paesaggio, esprime forme e norme strutturali che relazionano l'uomo all'ambiente, permettendo di comprendere come i fenomeni fisico-naturali del territorio, le risorse economiche, congiuntamente alla cultura dell'abitare e alla ramificata rete di relazioni sociali, abbiano storicamente rappresentato le motivazioni generatrici la collocazione, la conformazione e lo spirito degli insediamenti umani.

Il consolidarsi della cultura ambientale all'interno di un panorama contraddistinto dalla caduta dei grandi riferimenti ideologici, richiede l'adozione di nuovi spartiti comportamentali, di rinnovati lessici normativi, di una plasmabile disciplina del sistema di pianificazione degli assetti territoriali e, quindi, di procedure per la progettazione.

Emerge l'opportunità di concepire il progetto non più come scienza destinata a una risoluzione immaginifica di un problema, bensì come proposta dialogica per rappresentare le istanze dell'uomo, strumento interprete di una realtà contestualizzata, evento tecnico riconosciuto dal sentimento collettivo, nonché atto di elevata responsabilità, etica e scientifica, all'interno di uno scenario di politiche ambientali condivise e veicolate da dinamiche partecipative.

15

Nella società della complessità e del dominio dell'informazione, il determinismo universalizzante della scienza classica è superato da un panorama in cui prevale la dimensione della differenza e dell'alterità, del contingente e del locale, dell'aleatorio e dell'irripetibile, valori che oggi si affermano trascinando rivolgimenti imponenti sul piano filosofico, scientifico, umanistico, tecnologico e, di conseguenza, progettuale.

Il problema inerente la riorganizzazione produttiva del progetto, riguarda il "processo di socializzazione" che coinvolge il professionismo, immerso in una realtà caratterizzata da una domanda progressivamente più ricca e articolata. L'esigenza di dominio delle istanze afferenti al processo progettuale e delle competenze disciplinari specifiche, ha fatto sì che, negli ultimi trent'anni, l'ambito formativo abbia recepito un allargamento dell'orizzonte disciplinare, lasciando tuttavia scoperta la *cultura tecnica e tecnologica* del progetto. Dal punto di vista didattico, i protagonisti dei *Dialoghi* costituiscono un efficace contributo sui temi del significato civile del mestiere e quindi delle responsabilità culturali e sociali che ne derivano, oltre a fornire una visione sintetica dei ruoli e dei processi in grado di conoscere, controllare e orientare comportamenti ed esiti in un quadro dall'elevata interattività.

Collocati in epoche in cui si costruiva la "quantità" a discapito della "qualità", utilizzando procedimenti e criteri costruttivi consolidati da lunga

tradizione, i protagonisti dell'architettura italiana rappresentano la sintesi delle "ragioni costruttive" con le "ragioni del progetto". Dal quadro emerge l'opportunità di adeguare i profili formativi, al fine di investire la capacità di introspezione e di riflessione in strumenti di rinnovamento ed esplicazione della contemporaneità.

L'assunto di originalità e autonomia della cultura architettonica italiana con i propri chiaroscuri, endogeni al comparto produttivo, trova i fondamenti nelle modalità d'interpretazione, per negazione o adesione, dei fenomeni di mutamento genetico che coinvolgono in epoca contemporanea il progetto di architettura, il suo statuto, la sua organizzazione in termini di processi, attori e strumenti, stimolando ricerche e pensieri sugli aspetti fondativi della pratica progettuale, sui livelli concettuali e di metodo, sulle scale operative interne ai processi edilizi, connesse alle strategie di trasformazione urbana all'interno di un dinamico scenario europeo.

Il contesto italiano ha in passato svolto un ruolo di primo piano nel campo dell'innovazione, intesa come strumento di risposta ai cambiamenti dei modelli culturali e produttivi. Alla luce delle modificazioni introdotte dall'attuale apparato normativo e delle rinnovate modalità di compartecipazione pubblico-privato alla base dei processi di riqualificazione urbana, di trasformazione del territorio e di costruzione delle opere, il paradigma dell'architettura italiana, per storia, complessità e valore sociale, stimola significative riflessioni critiche sulla trasformazione dei paradigmi scientifici del progetto tecnologico.

A fronte del consolidarsi di quella che è stata definita *crisi dello stato e dispersione del potere*, e di una committenza non più in grado di assumere con chiarezza un ruolo determinante e positivo nella configurazione della città e dell'ambiente, l'attualità dei *Dialoghi* può essere rinvenuta nel suo essere al contempo ricerca e indagine tesa a esplorare, anticipandone la modellizzazione, le principali regie del progetto di architettura. L'Italia, pur rappresentando un contesto caratterizzato da problematiche strutturali, infrastrutturali e produttive, viene in diversi ambiti indicata come modello: la singolarità della cultura italiana si riflette anche nell'approccio ai temi del progetto e della costruzione dove sono rintracciabili peculiari modalità di partecipazione ai processi ideativi, di sviluppo, di realizzazione dei prodotti e delle strutture destinate all'erogazione progettuale, potenzialità, oggi, sottoutilizzate.

L'attuale marginalità dell'architettura italiana non può trovare soluzione nella sua assoluta ibridazione, bensì nella rivendicazione di una sua autonomia e identità, stimolandone l'apertura e il confronto attivo con il contesto internazionale, assimilando i processi di trasformazione che coinvolgono l'architettura a scala sovranazionale, traducendoli in termini concettuali e sostanziali ma anche di *globalizzazione* e *digitalizzazione*, di importanza dei sistemi a rete e delle forme di comunicazione e trasmissione delle informazioni.

Per cercare una via d'uscita alla crisi che ha investito il dibattito sull'architettura e sulla città, può essere utile reinterpretare e rileggere le posizioni teoriche espresse dalla cultura italiana nei confronti del progetto: le biografie e le opere di alcuni architetti, oggi ai margini della dissertazione critica, attraverso il loro contributo rappresentano approcci significativi nei confronti della costruzione di una teoria del progetto.

L'ossessiva rappresentazione delle "complessità e contraddizioni" del paesaggio contemporaneo, la pulsione interdisciplinare emersa negli ultimi anni, hanno in parte offuscato il ruolo del linguaggio architettonico come strumento critico di lettura e trasformazione della realtà attraverso tecniche poetiche in grado di promuovere il progetto a soluzione di problemi. Tali approcci costituiscono le invarianti per un rinnovato interesse nei confronti della storia, intesa non come bacino di riferimenti cui attingere, bensì come processo nel quale individuare forme di continuità. L'elevata attenzione per il nuovo, riscontrabile in ambito didattico e nella sfera della pubblicistica, sta indebolendo l'esistenza di tale continuità, provocando una lettura superficiale della storia. Rivendicare l'autonomia della cultura architettonica italiana significa, pertanto, recuperare una riflessione sulle teorie, sugli strumenti e sulle tecniche del progetto e non celebrarne un retorico distacco.

La costruzione dell'architettura, intesa come esperienza professionale sollecita l'individuazione di riferimenti, di principi, di stimoli. Dialogare – dal vivo o a distanza – con figure quali Giuseppe Terragni, Franco Albini, Ignazio Gardella, i BBPR, Vico Magistretti, Vittoriano Viganò, Gabetti e Isola, Aldo Rossi, Paolo Portoghesi, Vittorio Gregotti, Guido Canella non significa affrontare il tema dal punto di vista esclusivamente storiografico, bensì significa proporre il costruirsi di una lettura del presente in divenire, sulla linea di continuità dell'evoluzione storica che investe la disciplina architettonica, intesa non tanto come sequenza di eventi dominata da una complessità per definizione difficilmente controllabile, quanto quale elemento di riflessione costante sulle ragioni del progetto di architettura.

Riconoscere e rileggere i principali episodi della costruzione nobile dell'architettura italiana non significa favorirne un approccio autoreferenziale ma, al contrario, rafforzare la concezione del progetto come ricerca per ribadire la sua intima e discreta autonomia all'interno della costruzione dell'ambiente.

Leggere il passato e analizzarlo nella sua essenza, con particolare riferimento alle "biografie scientifiche" di figure che, pur nelle diverse posizioni, hanno espressamente o in forma indiretta affrontato il rapporto esistente tra una teoria del progetto e una visione mai precostituita dell'architettura, significa avvalorare l'opportunità di calare il progetto stesso in una dimensione narrativa e operativa, nel tentativo di far interagire, in modo sinergico e non contrapposto, architettura e comprensione dei fenomeni urbani. La modificazione

dell'ambiente richiede, infatti, continue riflessioni attorno al suo significato: progettare significa attivare un atteggiamento critico nei confronti del contesto, nel rispetto delle risorse dell'architettura e dei suoi valori spaziali, funzionali, tecnologici e non solo figurativi.

Una costruzione consapevole è realmente tale quando instaura un rapporto dialogico con gli elementi preesistenti, siano essi naturali, o artifici prodotti dall'uomo. Essa è riferita all'esperienza dei luoghi, alla conoscenza acquisita nel tempo per mezzo dell'osservazione e della pratica, è circostanza direttamente vissuta e per questo difficilmente trasmissibile. Il suo significato in architettura va posto in continuità con i concetti di *determinazione iniziale e improvvisazione*, di *volontà e abilità*, espressi da E.H. Gombrich quando, riflettendo attorno agli *Argomenti del nostro tempo*, conferisce i giusti valori alle azioni che conducono dall'invenzione all'esecuzione, delineando indirettamente un metodo.

La questione della tecnica, punto centrale del dibattito sull'architettura moderna, ha evidenziato l'impossibilità di comprendere il significato delle tecniche esecutive senza metterle in relazione con le determinanti formali e funzionali che concorrono alla definizione dell'opera di architettura. La progressiva separazione tra fase ideativa ed esecutiva ha fatto sì che la componente tecnologica del progetto controlli il complesso insieme di operazioni rivolte al governo delle interrelazioni tra progettazione e realizzazione.

18 L'attuale momento di disorientamento che coinvolge l'architettura, riflette peraltro i fenomeni di frammentazione che, nell'arco del XX secolo, hanno investito tutto il sapere umano, rendendo sempre più difficile ricomporre la disciplina del progetto entro forme di codificazione stabili e definitive.

La risposta a tale situazione può essere ricercata non nella rinuncia a qualsiasi sistematicità e teorizzazione, collocando il progetto nella sfera dell'esperienza creativa irripetibile, personale e unica, bensì nel tentativo di individuare strumenti e logiche in grado di governare il *fare architettura*, in un rapporto non di contrapposizione ma di complementarità tra teoria e prassi. Un concetto ancor più significativo nell'ambito didattico, dove il ragionamento sul progetto non può prescindere dallo studio delle opere costruite nella loro specificità e concretezza.

Il progetto di architettura non è territorio esclusivo di elette caste disciplinari, bensì è il luogo di confronto e di sintesi dei saperi scientifici riconosciuti. Progettare non significa comporre e, ancor più, il comporre non determina, se isolato, il progettare.

Utilizzando le parole di Carlos Martí Arís crediamo «che il sapere architettonico s'iscrive e si deposita più poderosamente che qualsiasi trattato o esegesi, proprio nelle opere o nei progetti di architettura, dove s'infiltra e permane velato, rimanendo al riparo da interpretazioni riduttive o da applicazioni volgari. Questa conoscenza è nascosta, ma non perduta, è cifrata, ma non indecifrabile.

Per recuperarla e renderla operativa è necessario scavare nell'opera, manipolarla e smontarla cercando di appurare come è fatta».

I *Dialoghi di Architettura* costituiscono un'occasione di riflessione sulle ultime, formalizzate teorie del progetto elaborate dalla cultura architettonica italiana: riflessione che non necessariamente passa attraverso la celebrazione dell'opera dei maestri, bensì stimola la costruzione di un quadro ampio di posizioni sulla teoria del progetto traducibile in forme e procedure riconoscibili e trasmissibili. Prescindendo da sguardi nostalgici al passato recente, e da improduttivi elogi alle poetiche individuali, confrontarsi con tali figure significa riattivare un rapporto con il passato e, quando richiesto, ridefinire un'interpretazione del vissuto che agisca come dispositivo critico nel contesto culturale contemporaneo: una realtà che non è stata in grado, per ora, di saldare in forma dinamica i conti con tale eredità.

Gli anni recenti registrano, nelle formule e nelle espressioni applicate, un acuirsi del cortocircuito creatosi all'interno del paradigma che relaziona la sfera teorica e la sfera esperienziale. La compartimentazione degli ambiti del mestiere dell'architetto e dell'insegnamento dell'architettura creano le forzate condizioni per una divaricata e distante traiettoria dei due mondi.

Ciò in contraddizione con l'assunto principale alla base dell'arte del progettare e costruire, che fonda il proprio seme nella trasmissione del valore esperienziale tramite un processo di tipo circolare che elegge l'atto dell'insegnamento e dell'apprendimento come azione nobile e insostituibile.

Emerge l'esigenza di una concreta revisione critica e di attualizzazione delle forme di trasmissione dei principi dell'architettura che, contrariamente alla pionieristica epoca nella quale hanno operato i protagonisti dei *Dialoghi*, elegge il confronto e la sfida internazionale quali motori primari del dibattito.

La formazione dell'architetto del nostro tempo, quale attore sociale oltre che tecnico, rivendica riflessioni profonde sui fondamenti di percorsi, strumenti, modelli d'insegnamento e apprendimento. La dicotomia tra *teoria* e *pratica*, tra *nozione* e *applicazione*, tra *conoscenza* e *competenza tecnica* è ciò che definisce la specificità del mestiere di architetto.

Introdurre e alfabetizzare i giovani alle discipline dell'architettura è compito faticoso e difficile: fare e trasmettere architettura, inoltre, comporta attitudini non diffuse. Ciò, soprattutto in un'era, quella digitale, nella quale l'accesso rapido e facilitato a grandi piattaforme informative, portatrici di un elevato numero di conoscenze, tende a indebolire il rapporto *maestro-allievo*.

Quasi tutti i protagonisti dei *Dialoghi di Architettura* sono stati al contempo architetti e docenti: per loro, insegnare l'architettura non era solamente un "dare", bensì anche un "ricevere", in un mutuo rapporto di scambio e collaborazione. Ernesto Natan Rogers, in occasione di un discorso tenuto al Politecnico di Milano nel 1963, affermava: «questo considerare la cattedra come un pulpito

dal quale si fa discendere una sorta di verbo autorevole di verità mi è alieno, perché considero, anzi, che il mio compito è nobilitato dal poter partecipare, con più responsabilità, alla vita della scuola immedesimandomi nei miei assistenti e in tutti gli studenti con un continuo scambievole colloquio. [...] Questo mi dà modo di rinnovarmi e cioè di imparare sempre. E non v'è alimento più tonificante di quello che viene dai giovani».

L'architetto deve tornare a svolgere il ruolo di figura intellettuale, capace di governare processi materiali, dall'elevato significato sociale. Alberto Campo Baeza, in un dialogo tra noi intercorso lo scorso anno e pubblicato sulla rivista scientifica *Techne_Journal of Technology for Architecture and Environment*, ha ribadito la «necessità di coerenza tra pensiero e azione», fenomeno che da sempre rappresenta l'architettura. Va contrastata l'evidente frammentazione e autonoma specializzazione di saperi e competenze allo scopo di fornire un'elevata capacità critica e di comprensione dialogica e corale dei fenomeni.

Una figura professionale opportunamente formata tramite un approccio ampio, è più facilmente preparata ad affrontare lo "sconosciuto", il "sorprendente", e a risolvere problemi complessi, finora mai riscontrati.

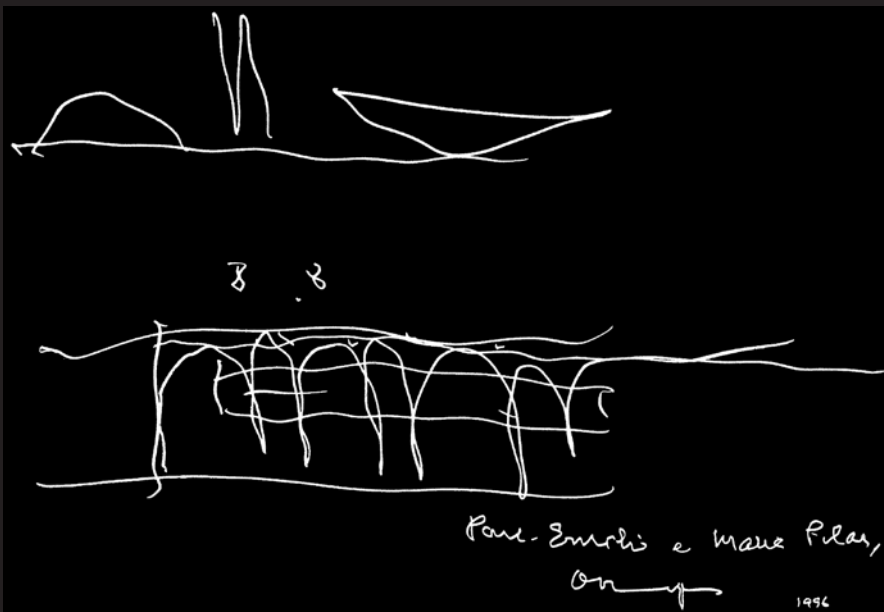
Le dinamiche di modificazione degli assetti professionali e del mercato del lavoro, coinvolgendo anche un'estensione dei confini di riferimento oltre il contesto nazionale, devono fondare i propri presupposti sull'obiettivo di fornire un'elevata capacità critica e di comprensione dei fenomeni valorizzando le componenti etiche e di responsabilità oggi più che mai necessarie per affrontare la sfida della complessità delle mutazioni sociali, tecnologiche e ambientali.

I *Dialoghi*, definiscono e ripropongono, con capacità anticipatrice, una figura di architetto quale espressione di un'istanza culturale ancor prima che tecnica che, a nostro avviso, ben traduce e disegna l'essenza di una professione che da tale assunto deve ripartire. Una figura che, come ben descrive Marco Biraghi nel suo recente e puntuale lavoro pubblicato dalla Piccola Biblioteca Einaudi Ns, *L'architetto come intellettuale*, «da Leon Battista Alberti a Aldo Rossi, ha visto spesso l'architetto rivestire il ruolo dell'intellettuale: non soltanto quello di ideatore di edifici ma anche quello di autore di "interpretazioni del mondo", in grado, se non immediatamente di modificarlo, almeno di metterlo in discussione».

Da tale logica muove la volontà di favorire la divulgazione e propagazione del pensiero teorico di una scuola, quella italiana, che proprio sull'azione di attualizzazione e contemporaneizzazione del suo messaggio può basare la propria rifondazione culturale dopo anni di forzato torpore intellettuale e costruttivo. Partire, perciò, dal concetto di valorizzazione della propria identità e della sua storia, quest'ultima letta nella duplice veste di pesante eredità e di enorme opportunità. *La storia come barometro della contemporaneità*: la memoria come chiave di lettura per una sua innovativa reinterpretazione.

Da tali presupposti muovono sia la rilettura critica dei *Dialoghi* in qualità di patrimonio da consegnare alle nuove generazioni, sia la loro contemporanea traduzione e pubblicazione in un'aggiornata edizione in lingua inglese.

Milano-Siracusa, febbraio 2019



Oscar Niemeyer

Rio de Janeiro, 24 ottobre 1996

Ho apprezzato questo libro. I testi elaborati. I problemi riscontrati dagli architetti. Come loro pensano e progettano.

Le testimonianze raccolte mostrano come l'architettura possa essere differente e varia e come essa possa emozionare gli architetti nello svolgere il loro lavoro.

Alcuni architetti sono preoccupati di ricercare la bellezza che dovrebbe identificarla; altri, affrontano problemi sociali e funzionali facendo architetture che servono agli uomini; altri ancora, si rivolgono al passato che li muove e che non riescono a dimenticare. I più curiosi sono alla ricerca di forme nuove; quelli affermati, invece, si muovono in libertà attraverso la sorpresa e lo spettacolo architettonico.

Tutto ciò è dovuto al patrimonio genetico, che influisce su tutti nella buona e cattiva sorte. E così ci muoviamo nell'architettura, soggetti a speranze e inevitabili delusioni.

È ovvio che i più attivi, i più anziani, o coloro che hanno passato tutta la vita chini su un tavolo da disegno, hanno un'idea di architettura difficile da sconvolgere. Le idee e le forme architettoniche enunciano nuovi principi nati dal modo di lavorare e che in esso si sono gradualmente insinuati, conferendogli più forza. Principi sempre più riconoscibili.

Questo, molto spesso, porta il progettista a una posizione di deplorabile intransigenza, come se la sua opera fosse l'unica e sola portatrice di verità.

Ma quando l'architetto avverte la fragilità delle cose, comprendendo che, alla fine, l'architettura non è poi così fondamentale, e che ciò che è importante sono la vita, la famiglia, gli amici – in un mondo che dobbiamo migliorare – allora sì che egli inizia a comprendere maggiormente la sua professione, la scala naturale dell'architettura e la solidarietà umana che la deve caratterizzare. È questo il messaggio più importante che quest'opera ci offre.

Gostei deste livro. Dos textos elaborados. Dos arquitetos a revelarem seus problemas. O que pensam e como fazem a arquitetura.

As vozes aqui reunidas mostram como a arquitetura pode ser diferente e variada e como se empolgam com ela os arquitetos.

Uns preocupados com a beleza que deve identificá-las; outros, com os problemas sociais, a economia – a arquitetura servindo ao homem; outros, ainda, voltados para o passado que os comove e não podem esquecer. E os mais inquietos procurando a forma nova, os grandes vãos livres, a surpresa e o espetáculo arquitetural. E tudo isso comandado pelo nosso sósia genético, que em todos influi, no bom e no mau sentido.

E assim vamos caminhando pela arquitetura, sujeitos às esperanças e decepções inevitáveis.

É claro que os mais ativos, os idosos, ou os que passaram a vida inteira debruçados na prancheta, assumem uma arquitetura difícil de repensar. São idéias e formas arquitetônicas, novos princípios que o trabalho criou e nela foram se inserindo pouco a pouco, dando-lhe mais unidade. Mais fáceis de reconhecer.

E isso leva, muitas vezes, o arquiteto a uma posição de intransigência lamentável, como se a sua obra fosse a única e verdadeira.

Mas quando ele sente a fragilidade das coisas, que no fundo a arquitetura não é fundamental, que o importante é a vida, a família, os amigos – este o mundo que devemos melhorar –, aí ele passa a compreender melhor a sua profissão, a escala natural da arquitetura e a solidariedade humana que a deve caracterizar. Essa é a mensagem mais importante que esta obra nos oferece.

DIALOGHI

L'individuazione di figure rappresentative del *fare* e del *raccontare* l'architettura comporta inevitabili selezioni e perimetrazioni del campo di indagine. Lo spessore scientifico della loro ricerca, sia teorica sia progettuale, ne giustifica la scelta: gli architetti coinvolti, pur nella loro specificità, costituiscono in questa sede un campione paradigmatico per un'operazione mirata a riannodare i fili di una vicenda da custodire e divulgare. L'ordine dei dialoghi proposto rappresenta una sottile chiave di lettura che delinea, senza alcuna pretesa di classificazione, una possibile sequenza delle posizioni di metodo emerse.

Aurelio Cortesi

L'Architettura
delle connessioni. Franco Albini

Franco Albini architetto *controcorrente*

Osserviamo le strade dell'architettura albiniana, per indagare i riferimenti culturali degli inizi del suo lavoro e per raccontare della improvvisa, sofferta adesione al mondo dell'avanguardia europea alla luce delle dichiarazioni, tra il serio e il faceto, da lui più volte espresse. Si è trattato, a suo dire, di una illuminazione; una "catarsi-influenzale" provocata da una durissima reprimenda di Persico che aveva esorcizzato il *virus déco* che lo insidiava: filtro inoculato ad un giovane praticante dello studio Ponti e Lancia¹.

Fin qui il mito dell'esordio che lascia intravedere un influsso elitario, controcorrente, che si esprime nell'adesione al Movimento Moderno o perlomeno a quanto, di esso, poteva assimilare un giovane intellettuale milanese dei primi anni Trenta, congiuntamente ad una persistente osservazione di sé, del suo ruolo di intellettuale, pur nel rigido percorso impresso dalla tendenza più radicale dell'avanguardia architettonica.

L'adesione ai moti dell'avanguardia europea non poteva manifestarsi se non attraverso atteggiamenti fideistici derivati dalla partecipazione minoritaria ad una lotta nel suo corso. La sua appartenenza al gruppo dei "funzionalisti" milanesi, nei primi anni Trenta, lo rendeva consapevole di aderire a questa minoranza destinata ben presto all'opposizione, ma che lottava per l'acquisizione di spazi operativi nella misura in cui offriva definizioni avanzate del progetto sociale della casa. Albini si muoveva all'interno di un razionalismo già edulcorato, sapendo di nutrirsi delle forti motivazioni politiche di uno stato corporativo, patteggiando proposte evolutive (il quartiere Fabio Filzi², per esempio) con la facoltà di accesso ad un atteggiamento introflesso, che ubbidiva all'idea ancora tradizionale dell'artista che aveva di se stesso. È questo un tratto bivalente che permane nella sua azione culturale: da una parte l'adesione al programma politico che stava avanzando in Europa attraverso le avanguardie e, dall'altra, una riflessione che traduce nei fatti i riferimenti autobiografici dei quali gli elementi indotti dal Movimento Moderno altro non sono che una parte di un insieme.

Una lettura dell'opera albiniana ai suoi esordi, non può non soffermarsi sui moti potentemente inventivi, significativamente in opposizione al suo vivere quotidiano, di una professione difesa e coltivata con parsimonia. Ad un tratto si dubita che la sua raffinata resa stilistica corrisponda al ragionamento sobrio e fermo che la sottende. Alla sua affermazione specificamente didascalica, articolata con coerenza, corrisponde piuttosto un avanzamento ineguale, continuamente a sé celato, nel quale diventa tangibile la sostanza del dato poetico che travalica la sperimentazione materica o linguistica dei suoi propri assunti per giungere a celebrare una rivincita della fantasia. Una vittoria impropria e occasionale anche se consapevole, sofferta e goduta da un moralista che scopre in sé la dicotomia fra le dichiarazioni d'intenti e la propria opera d'artista.

Franco Albini ha la particolarità, quasi un merito, di essersi presentato come il più intransigente rappresentante dell'architettura del Movimento Moderno, senza mai dichiarare la duplice intenzionalità della propria poetica, praticando nella sua identità progettuale una lettura del suo mondo, della sua collocazione. Da qui si chiarisce il successivo *comportamento* in relazione ad una serie di opere che, a partire da Cervinia del 1949-50³, danno inizio ad una vera rivoluzione culturale, recuperando alla progettualità un orizzonte anche politico, e fanno sì che egli sviluppi linee riconoscibili di una architettura della realtà nel suo complesso che caratterizzeranno, dal dopoguerra, quella sua propria, invocata, notazione personale: essere oltre il moralismo di un antifascismo solo sperato.

Un atteggiamento dunque in linea con l'affermazione tradizionale *dell'opera d'arte*; il tentativo cioè di attestare se stessi sul modello di come storicamente aveva sempre operato, sin qui, l'architetto. Franco Albini rappresenta le attese del Movimento Moderno senza esplicitare tale più interno atteggiamento, anzi rendendo occasionale e distaccata la sua intenzionalità "razionalista" o "movimentista" per restituire nei fatti un'osservazione di sé che recupera una creatività congiunta al suo fare artigiano e alla sua organizzazione di lavoro. Questo aspetto di un Albini lontano da richiami ideologizzanti è stato scarsamente analizzato. Il più delle volte si è data di lui una interpretazione nella quale emergesse il personaggio in linea con i forti riferimenti etici di un'architettura governata da tendenze considerate di gruppo.

In tale realtà Albini è stato un architetto sempre *controcorrente*. In questo senso, proprio nell'adesione a movimenti artistici internazionali e nella sua contemporanea riflessione creativa va letta la scelta di non aver nulla concesso agli apparati omologanti del consenso. Il dissenso come presa di distanza, più che un'architettura di opposizione, consegue da tale riflessione che si esprime però, a partire dal rifugio di Cervinia, secondo un tratto di isolamento "aristocratico". Un'architettura che realizza posizioni culturali divergenti: da una parte uno scavo sulle tecniche tradizionali – visioni descrittive dell'opera d'arte –, contrapposte a proposizioni ormai residuali di una memoria dell'avanguardia.

Volendo citare architetti *non controcorrente*, a lui vicini per età e formazione culturale, nonché della stessa forza e qualità espressiva, vengono alla mente i nomi di Gardella e di Michelucci, architetti inquieti, ma che più di lui interpretano, adeguandosi, il sistema in cui operano; architetti che si esprimono accettando quel ruolo tradizionale che compete all'architetto, che in Albini permane ma si carica di una sospensione ulteriore, frutto della certezza del dubbio. Una individuata alterità di quel percorso dell'architettura, già intuito, letto e interpretato negli anni Cinquanta.

Agli architetti del consenso Albini mostrava una sorta di contrapposto isolamento. Negli esiti linguistico-metodologici della sua architettura si percepisce immediatamente il senso di questa non proclamata ma nascosta *antinomia*.

Albini scrive e racconta della sua architettura solamente quando, rispetto ai comportamenti e agli atteggiamenti culturali omologati e prevalenti, individua la necessità e la volontà di prendere da essi le distanze: quando cioè ravvisa la sensazione del suo isolamento. Gli scritti e le affermazioni all'interno del dibattito sull'architettura e sulla tradizione nazionale⁴ evidenziano una posizione "difensiva" del suo "revisionismo" tale da poter essere letta quale contrapposizione al mondo dell'avanguardia da cui, silenziosamente, si era emancipato.

Nell'esame della logica progettuale albiniana, riferita ad entrambi i mondi in cui egli si collocava e si muoveva, va detto che la formalizzazione dell'idea del momento "razionalista", non si stacca dalla norma nonché dalle indicazioni di carattere tipologico-tecnologico promosse dal Movimento Moderno, ad esclusione – possiamo intravederlo – degli arredi, dove è riscontrabile una idea metamorfica trainante verso quella sorta di *magia* che Albini persegue, probabilmente solo in quegli anni. Questo avviene nel settore del suo specifico architettonico, e non nel settore più generale della cultura del tempo, dove attraverso un realismo magico che postula l'idea dell'astratto e dell'immateriale, un'idea nuova dello spazio viene perseguita.

Si tratta perciò di sottolineare come Albini, all'interno di questo procurato incanto e di astrazione, giunga a risultati di immaterialità, introducendo, forse suo malgrado, elementi di un'appena accennata ironia all'interno del Movimento Moderno. Pensiamo ai suoi interventi sorprendenti alla VI Triennale (memorabile la Stanza per un uomo⁵) dove già emergono le indicazioni, rilevate successivamente dal mondo della critica dell'arte moderna, che ne mettono in evidenza i tratti precipui; indicazioni di singolare fantasia ottenute attraverso la sovrapposizione di elementi vitrei ad elementi realistici, o addirittura favolistici: un fatto sicuramente suo proprio.

Nella descrizione di questa *intenzionalità progettuale*, la sua creatività, osservata lungo le strade del processo di formalizzazione, vedeva affermare l'integralità del momento programmatico iniziale, di tipo razionalista, attraverso la conquista di una sospensione che diventa il tratto distintivo del suo fare

architettura. Per quanto riguarda, invece, le opere del dopoguerra è senz'altro riscontrabile una ricerca costante e profonda sulle caratteristiche e, soprattutto, sull'uso e il peso dei materiali che dovranno, nelle sue dichiarazioni, obbedire alla regola stessa dei materiali impiegati. Dal *Museo del Tesoro*⁶ in poi, sempre nelle sue opere è leggibile questo stretto connubio tra le proprietà fisico-semantiche del materiale e il suo modo di impiego, sottolineato dal compiacimento e dall'esibizione di quei riferimenti geometrici che di volta in volta venivano tratti in disegno.

Tornando ai temi programmatici da lui con calore difesi, e mi riferisco in particolare alla problematica del dibattito sulla tradizione nazionale, va detto che Albini si era sentito quasi costretto ad intervenire, soprattutto perché in questa direzione lui – come d'altra parte Rogers, Michelucci, Gardella, i BBPR – aveva operato prima degli altri, sia pure senza averne enunciato i principi teorici. Albini venne fortemente coinvolto emotivamente da tale tematica, anche perché seguiva l'aura del tempo, nonché la “sostanza di cose sperate”, in quegli anni, dal Movimento Moderno. Crisi, certo, ma come diceva Rogers di grande crescita, che fece sì che l'architettura degli anni Cinquanta – di cui io fui allora testimone – potesse conquistare quella fortuna critica, che in questo momento, credo tenga ancora il campo e che, tutto sommato, da quegli anni ha continuato a mantenere tratti egemonici attraverso alcune cicliche riscoperte estemporanee di una “architettura italiana”, poi divulgate in tutto il mondo tramite i nomi più coloriti e le soluzioni più variegate⁷.

Il linguaggio della critica

Di Albini e su Albini si è scritto molto. Sono, però, anni ormai che su di lui si tace.

Franco Albini ha avuto la ventura di essere illustrato sulla rivista *Zodiac* da punti di vista diversi e a distanza di tempo: l'articolo scritto su di lui da Giuseppe Samonà – si tratta di una piccola monografia⁸ –, esplicita il colloquio con Albini attraverso un linguaggio che rimanda alla analisi arganiana degli anni Cinquanta. Il suo narrare chiarifica l'individuazione di un Albini *pre-bellico* contrapposto ad un Albini *post-bellico*: discorso che, semplificandone i contenuti, sostiene una maggiore magia e fantasia nei primi lavori albiniani – che Samonà aveva visto pubblicati sulle riviste di architettura – rispetto ai lavori successivi – che egli poteva vedere *al vero* nel periodo post-bellico⁹. Usciva da tale analisi l'immagine di un Albini che aveva perduto quell'incanto progettuale che lo aveva inizialmente contraddistinto: cosa messa in discussione e successivamente contestata da Francesco Tentori.

L'osservazione di Samonà subiva il linguaggio in cui erano a lui pervenute le immagini delle prime opere albiniane, attraverso le larghe e patinate pagine di

“Casabella”, pagine “sbiancate” che avevano determinato quel racconto “favoloso” che non riusciva più a rintracciare nelle opere successive vissute dal vero, degli anni Cinquanta e Sessanta.

Il linguaggio con cui esprime l’esistenza di un “prima” e di un “dopo” ha stimolato profonde riflessioni nell’ambito della critica architettonica, su quello che possiamo definire “il linguaggio della critica”. Una lettura, quella di Samonà quindi, di derivazione arganiana, che privilegia un approccio di tipo ermetico dove il suono delle parole, la loro sequenza, il periodare complessivo tende a collocare la figura di Albini in un’aura appunto ermetica in cui i termini volutamente ripetitivi cercano di interpretare anche simpateticamente la materia architettonica. Ricordo un discorso compiuto sui telai albiniani, sulle loro trasparenze, sulle loro sequenze¹⁰. Il ritmo della descrizione assume uno straordinario effetto: le frasi nel loro spessore *retorico* penetrano la materia e il fare architettonico di un Franco Albini ritenuto l’*antiretorico* per eccellenza.

La restituzione e la critica dell’operare albiniano compiute invece da Francesco Tentori¹¹ evidenziano un linguaggio teso ad inquadrare la materia che sta indagando, secondo un’ottica di ricucitura finalizzata a coprire quei vuoti risultati dall’interpretazione “astratta” di Samonà. L’obiettivo è radicare meglio l’Albini *didatta*, l’Albini *designer*, l’Albini *architetto*, in un discorso che utilizza un linguaggio afferente il dibattito culturale del tempo del realismo¹².

Tentori attua una grossa operazione di chiarimento dell’opera dell’Albini *designer*, affrontando in profondità i temi di ricerca che lui aveva introdotto in opere come il negozio Sampo-Olivetti a Parigi del 1958 o tutti quei lavori in cui viene privilegiato l’elemento strutturale in tensione e l’utilizzo di controventature in una sorta di ragnatela finalizzata alla connessione degli elementi componenti¹³. Un sistema realizzativo, un fare architettura che Tentori paragona ad un curioso personaggio meccanico di un racconto di Kafka, tale Odradek, che ride, ma il suo, è un riso muto, che non si sente¹⁴: è l’individuazione, da parte della critica, di un Albini legato ai riferimenti culturali più significativi del nostro secolo, contrassegnando dei legami in avanti nella critica dell’architettura.

Successivamente altri contributi hanno cercato di collocare l’operare albiniano individuando in esso, sulla strada aperta da Samonà, un senso dell’immateriale teso ad “un’astrazione magica”. Il saggio di Marcello Fagiolo, pubblicato su “Ottagono”¹⁵ rappresenta un episodio significativo per capire il comportamento della critica nei confronti di Albini, e conseguentemente di Albini nei confronti della critica. Tale articolo era parte della pubblicazione sul suo operato da realizzarsi in onore alla vittoria del premio Olivetti, così come era avvenuto l’anno precedente per Ignazio Gardella. Fu Giulio Carlo Argan a curare la monografia su Gardella¹⁶; l’anno successivo, l’anno di Albini, Argan delegò tale incarico al suo giovane allievo.

Il libro non vide mai la luce perché, mi raccontò Franca Helg, Albini si adombrò: «a Gardella, Argan, e ad Albini no?». Il libro non uscì. Piccoli malumori o incomprensioni caratterizzavano il suo carattere e costituiscono uno specchio fedele della sua personalità.

Altro episodio significativo della lettura critica dell'opera di Albini è il catalogo della mostra uscito nel 1979 dove emerge il contributo di Cesare De Seta¹⁷ sul rapporto cultura-architettura degli anni Trenta e Quaranta legato anch'esso alla tendenza, come abbiamo visto diffusa, di privilegiare il primo Albini. I riflettori sono puntati sull'Albini *designer* – l'Albini più libero – senza tenere sufficientemente in conto dell'importanza della sua successiva ricerca progettuale.

L'attenzione di Portoghesi riferisce un punto di osservazione storicamente motivata sull'edificio della Rinascente di piazza Fiume a Roma. L'articolo pubblicato su "L'Architettura. Cronache e storia" evidenzia la cura ambientale congiunta al rigore nel trovare un accordo con il volto della città esistente e la sua capacità di porsi oltre la contraddizione di metodo che divide solo apparentemente l'architettura moderna dall'antica¹⁸.

L'incontro con Franco Albini

32 Il primo lavoro per cui fui ingaggiato nel 1956 nello studio di Albini in via Panizza 4 fu un progetto a scala urbana per la Cuba di Batista: si chiamava *Habana del Este*¹⁹ ed era per una zona oltre il tunnel al di sotto del canale del porto.

Su questa ipotesi viabilistica, un certo signor Gaston – credo un nord-americano – chiese ad Albini di progettare una nuova città: ma di fatto si trattava di impostare una lottizzazione. Su quest'area vi era già un progetto redatto dallo studio Skidmore, Owings and Merrill; tale progetto sviluppava le residenze attorno ad un sistema planimetrico a *spirale di Archimede* a base quadrata; schema più volte ripetuto lungo la spiaggia e che si rifaceva a modelli noti del Movimento Moderno. Ma su questa prima ipotesi di lavoro, anche Gaston ritenne di non poter procedere: diede l'incarico a Franco Albini quale vessillifero di una nuova architettura che in quegli anni aveva acquisito autorità e autorevolezza in tutto il mondo²⁰.

Albini dunque, in quanto rappresentava l'*italian style* della metà degli anni Cinquanta. Il progetto, per volontà del committente, doveva incarnare quei tratti "italiani" così come apparivano sui rotocalchi di allora: Rossellini, la Bergman ... (Mi sono sempre domandato, e ancora mi domando, chi sarà mai stato questo signor Gaston e quali i misteriosi canali che l'avevano indotto, negli anni Cinquanta, a rivolgersi ad un architetto italiano, per di più in odore di intransigenza moralistica).

Ricordo di aver sviluppato un progetto che traduceva con involontaria ironia, i temi di un'architettura rinnovata fra conoscenza e coscienza della storia. Il

progetto trovava nelle emergenze dell'impianto, le figure consolidate dell'architettura. La cattedrale, per esempio, stilisticamente ispirata al Duomo di Orvieto; i percorsi interni alla nuova città ricalcavano i passaggi ripresi dalla città di Venezia: i ponti pedonali erano gli elementi emergenti e caratterizzanti del progetto; altri passaggi in quota proponevano caratteristiche commerciali consolidate, alla maniera di Por Santa Maria o della Frezzeria. Le citazioni costituivano gli elementi urbanistico-architettonici principali, sapientemente introdotti in una squadra di impianto romano, che Albini proponeva verificando "a passi sul vero" nelle maglie ortogonali attorno a via Montenapoleone. Le strade da me misurate venivano riproposte come schema distributivo e normativo per la nuova città dell'Habana.

Così ebbi il mio primo impiego con Albini, con il suo modo di lavorare, con la sua realtà metodologico-progettante.

Sono "ritornato" a Cuba pochi anni fa e ho avuto modo di vedere il luogo del mio primo lavoro *albiniano* e "rivisitare" la città dell'Habana; dico "rivisitare" perché il suo centro storico l'avevo già conosciuto attraverso le parole, i discorsi, le immagini e le fotografie portate da Albini: Albini mi ha insegnato ad amare a distanza questa città a forma di mandorla, ma come lui diceva, *amara*.

L'Habana è una città coloniale che ripete la quadra attraverso una serie di piazze congiunte, silenziose e riparate, fino al bordo del mare e del canale del porto, con le torri emergenti e la catena dei forti spagnoli. Questo *racconto architettonico* della città vecchia veniva proseguito, nel progetto di Albini, per la città nuova: la prima vista d'insieme si configurava via via per stralci e fu sviluppato attraverso un attento studio delle sezioni della spiaggia che discendeva lentamente verso il mare. La centuriazione si sovrapponeva ad uno schema che faceva riferimento a due poli estremi ed emergenti dell'intervento: uno di questi era appunto la cattedrale.

Singolare era l'impianto distributivo-viabilistico periferico alla città che costituiva un anello di traffico a doppi viali all'interno dei quali erano ubicati i parcheggi; questa distribuzione a circolazione rotatoria costituiva – e costituisce ancor oggi – il mio vanto: li inventai, allora, io per lui. E proprio tramite quella particolare soluzione, Albini valutò il mio saper intendere le cose e – importante per lui – misurò la mia capacità di trasformarle.

Il parcheggio, punto di forza dell'intero impianto, connetteva due strade parallele: la parte intermedia era distribuita a spina di pesce, con accessi e uscite canalizzate senza semaforizzazione. Ne uscì un disegno fantastico: fu portato personalmente all'Habana da Albini. Quando tornò l'unica cosa che disse – era stata un'osservazione posta dalla committenza – fu che l'impianto urbanistico non rispondeva, dal punto di vista grafico, al tipo di ambientazione paesistica, rimanendo in definitiva ad un livello più astratto. Passai ore a disegnare, sopra i miei disegni, delle palme *real*, altissime, con quel loro tronco nudo bellissimo,

ritrovate poi nei viali d'accesso degli zuccherifici otto-novecenteschi ancora oggi conservati e funzionanti.

Tra i collaboratori abituali di Albini e del suo lavoro cubano, ricordo Enea Manfredini che aveva progettato dei manufatti stradali, sulla spiaggia, in parte realizzati.

Dopo la rivoluzione *castrista* fu confermata l'ipotesi dello sviluppo dell'Habana del Este, attraverso una realizzazione di stampo sovietico, a prefabbricazione pesante, caratterizzata da un impianto urbano molto diverso estremamente povero. Il fallimento di Fidel Castro in architettura è probabilmente da ascrivere all'incomprensione di quelle proposte innovative provenienti, negli anni Cinquanta, dall'Europa e dall'Italia in particolare. Alla mancata realizzazione del progetto albiniano corrisponderà più tardi l'abbandono del *Foro dell'Arte* di Vittorino Garatti, architetto della scuola milanese, progettato con Gottardi e Porro (veneziano il primo, cubano alla scuola dei Ciam di Venezia, il secondo).

Progettare *in punta di matita*

Albini aveva la proprietà di disegnare l'architettura con tratto aguzzo, *in punta di matita*, come se stesse eseguendo un'operazione di levigata finitura nello stesso momento che si inoltrava in un procedimento di progressiva informazione sulle condizioni del progetto, facendo sempre ripartire instancabilmente e da capo la proposta di formalizzazione.

Nel disegno di Gardella, ad esempio, è invece percepibile un modo di materializzare l'idea progettuale in forma più veloce e immediata: un segno "fienoso", riconoscibile nella ragnatela di linee intersecantesi l'un l'altra. Gli spazi stessi, nella loro rappresentazione geometrica, vengono ricalcati in un moto circolare della matita, attraverso lo smusso ondulado della regolarità tecnico-distributiva del programma inizialmente proposto. La "sua" regola viene recuperata in un secondo momento dal collaboratore/disegnatore, preposto a riportare l'oggetto architettonico alla giusta realtà dimensionale e proporzionale. Si tratta, nel caso di Gardella, di una ricerca svolta essenzialmente attraverso lo studio della pianta. Cito Ignazio Gardella perché nel suo studio di piazza Aquileia – uno studiolo di due stanze di casa sua, così come aveva mio padre, e come era d'uso all'epoca – ho lavorato ancora studente, dopo aver con lui sostenuto l'esame di Elementi di Composizione al Politecnico di Milano.

In Albini le ragioni della composizione assumevano un differente aspetto: nella sua progettazione le indicazioni di carattere tecnologico risultavano prevalenti, costituendo addirittura il pretesto per l'individuazione di un processo riconoscibile e logico all'interno del progetto. *Connessione* di elementi finiti e loro assemblaggio costituivano la regola.

Anche nelle sue opere non realizzate – basti pensare ai disegni per la villa

per Roberto Olivetti²¹ – emerge il processo di connessione e allo stesso tempo la separatezza degli elementi costruttivi visti, questi ultimi, in modo completo ma con in più un margine di astrazione. Le connessioni al contorno sono sempre state, per Albini, momenti traumatici: l'attacco a terra, ad esempio. La trama geometrica prevale fornendo le indicazioni di carattere tecnologico facendo sì che il disegno *in punta di matita*, divenga proposta e controllo sul grado di definizione delle strutture e degli elementi costitutivi del progetto. All'opposto in Gardella il disegno è legato ad una comprensione simultanea, complessa degli spazi, espressa attraverso forme di rappresentazione grafico-formali più forti e impulsive. In Albini non era mai così: il suo era sempre un disegno tecnico, mirato a realizzare un programma, che proprio nel momento delle scelte fissava, nel caso concreto, la propria unicità.

Albini non si era mai posto il problema di essere o non essere un buon disegnatore: i suoi erano ottimi disegni, e basta. Il suo disegno fissava, attraverso una sequenza di segni piccoli e compiuti, tutto il "racconto" del progetto, frutto della sua caparbia e del suo essere didascalico e concettoso. Rammento, di quei disegni, l'attenzione particolare agli spaccati degli edifici, che mostravano le sequenze delle trasformazioni successive. Era per lui inconcepibile una mancanza di lettura simultanea di tutti gli aspetti tridimensionali del progetto e tale lettura avveniva attraverso il disegno geometrico ortogonale tradizionale.

Avendo avuto la fortuna di disegnare al suo fianco, ho notato come le mie possibilità di progettare fossero legate ad una processualità elementare in cui determinate condizioni potevano realizzarsi esclusivamente in un'unica soluzione. Albini, arrivando in studio, il più delle volte da lontano, perciò stanco, dopo un lungo viaggio, si sedeva al tavolo e dopo aver ricevuto le indicazioni che avevano spinto alla scelta di quell'unica proposta disegnata, inventava lungo la strada del dialogo tutta una serie di ventagli di possibilità che si realizzavano in mille progetti diversi, tutti eccezionali. Le strade da seguire non erano da intendersi però come semplici indicazioni, divergenti o convergenti, ma erano già di per sé dei veri progetti compiuti: contenevano ogni volta le conferme della loro plausibilità formale.

Di fronte agli aspetti e ai riferimenti quantitativi o distributivi o tecnologici che gli venivano sottoposti, Albini variava continuamente le possibilità di incastro delle variabili in gioco. Emergeva in quei frangenti l'eccezionalità virtuosistica: si trattava di una capacità estesa e intensa. Una sorta di *miracolo progettuale* che lui era capace di compiere, in tempo reale, ogni qualvolta gli venivano sottoposte nuove tematiche e nuovi quesiti progettuali. Tutto il contrario delle nostre faticate esercitazioni di collaboratori alle prime armi che, il più delle volte, lasciavano in libertà frange esterne di contorno che, come in un obiettivo fotografico, rimanevano più sfocate. In Albini i margini progettuali erano estremamente controllati e soprattutto direzionati ad una connessione d'assemblaggio.

Albini aveva dunque una forma di disegno estremamente abile, espressa su una carta da schizzo leggerissima: su di essa “improvvisava”, a seconda delle informazioni che provenivano dai suoi interlocutori, sia committenti che collaboratori. Aveva una grande capacità di traduzione immediata dei dati forniti, anche di natura quantitativa, essendo in grado di variare simultaneamente dimensioni e strutture, a seconda dell’evolversi del discorso e del ragionamento.

Era in grado di modificare la direzione intrapresa per seguirne altre, al variare delle indicazioni di carattere quantitativo: rispetto alle informazioni che riceveva, – *in punta di matita* – continuava ad elaborare, articolando il risultato, modificando le strutture, alzando o abbassando quote, togliendo o aggiungendo elementi costruttivi. Tutto questo senza esibire osservazioni di natura formale, in quanto le forme erano già selezionate nella sua mente: reinventava l’organismo di getto, a seconda del variare di condizioni e funzioni tenendo fissi e per sé gli elementi della composizione: come ad esempio le strutture di elevazione che erano pensate e interpretate come elementi rigidi che in un istante *magico* venivano, appunto, assemblate.

La sua spiccata capacità di rivisitare forme e volumi già in lui sperimentati emerge nel confronto tra due elementi come la piastra di collegamento delle Terme Luigi Zoja a Salsomaggiore Terme e la mensa del Palazzo Uffici della Snam a San Donato Milanese, progettati entrambe alla fine degli anni Sessanta²². Osserviamo la copertura, in entrambi i casi gradonata. A Salsomaggiore la configurazione del tetto è parte imprescindibile dell’immagine complessiva delle Terme²³; mentre nel caso di San Donato²⁴ è riferita ad un corpo di fabbrica che costituisce un completamento incongruo del sistema di accrescimento dei grandi chiostri lombardi – dal Filarete al Piermarini – inizialmente progettato e successivamente, dalla committenza, abbandonato. Un oggetto coerente: la sua “configurazione” già sperimentata a Salsomaggiore, che concorre a bloccare le grandi pale di San Donato. Albini attraverso l’inserimento progettuale di un suo oggetto architettonico singolo – la mensa – conclude l’ormai fallita ipotesi di espansione virtuale e ideale di San Donato, con un manufatto la cui forma era dentro di lui tanto da proporla contemporaneamente, rivisitata, in due differenti contesti.

Tornando al suo rapporto con la fisicità del manufatto, si può intendere come nelle opere con struttura in cemento armato non si avverta un’attenzione alla plasticità e al fluire del calcestruzzo, mentre è leggibile una sua vocazione ad una scomposizione analitica degli elementi di carpenteria.

Albini aveva sempre bisogno, per operare, di elementi che fossero riconducibili alla priorità dell’idea iniziale, scomposti e ricomposti secondo moduli e telai, continue iterazioni con spostamenti leggeri di uno stesso elemento in forme diverse, obbedendo a quelle determinate funzioni che via via cercavano di acquisire forma, nel contesto sempre più ampio o più ristretto delle informazioni percepite. Se le opere in cemento armato risentono di questo sedimentato

passaggio, le opere in ferro esprimono nella gradazione delle connessioni una coerente didattica dimostrativa; quasi una vocazione narrativa che si esplicita attraverso un'espressione geometrica che fissa il proprio teorema attraverso la strategia della coerenza.

Il progetto veniva cambiato e modellato, lungo il suo percorso, con rapidità e immediatezza: un'invenzione continua di forme che già preesistevano, un'articolazione del tema che conduceva a mutamenti facili e felici.

Albini, inoltre, assemblava dettagli: la progettazione si componeva di tanti elementi staccati, apparentemente indipendenti, che venivano ricondotti ad una unitarietà conclusiva. Si tratta di un atteggiamento riconducibile al peccato originale del *design* milanese, un processo logico-mentale articolato sul principio dell'assemblaggio ove i riferimenti tecnologici della prefabbricazione risultano quindi congrui ai suoi principi compositivi. Albini aveva già in sé questo meccanismo di composizione-scomposizione per elementi singoli che applicava a tutte le scale di lavoro: dalle opere di maggior complessità, agli episodi emergenti, agli elementi di arredo (come la libreria *Veliero*, la poltrona *Fiorenza*, la sedia *Luisa*, più volte rivisitata, o la radio in cristallo²⁵).

Il progetto non era mai finito: con la sua fine iniziavano i drammi più totali.

Soprattutto il passaggio dal disegno alla realizzazione – sebbene il progetto lasciasse poco margine all'errore avendo già a monte un forte controllo di tutte le variabili – provocava, veri e propri micro-drammi in studio. La famosa frase «del Giuseppe non ci si può fidare» (riferita a un collaboratore dello studio), frutto del mancato controllo sugli esecutivi dei cementi armati degli uffici comunali a Genova²⁶, relativamente alla mancata variazione dell'angolazione dei pilastri nella successione dei piani, rimase per anni emblematica, e non solo nel suo studio, del clima di timore e della tensione al perfezionismo che si viveva in via Panizza.

Lo studio seguiva tutte le fasi di lavorazione del progetto: i disegni esecutivi, una volta decisa la versione finale, venivano sviluppati dai disegnatori più bravi raggiungendo, non vi è dubbio, una elevatissima qualità del disegno. Il più delle volte si trattava di disegni in scala molto dettagliata – 1:10, 1:5 – per studiare il gioco degli agganci delle pietre, delle lastre, dei materiali. Si faceva anche un elevato uso di plastici, soprattutto di studio e di lavoro. Albini era attentissimo all'organizzazione del disegno esecutivo, che doveva seguire una configurazione *logica*: perché «la logica, è una sola».

È facilmente intuibile il senso della sua insofferenza: per la Villa Zambelli a Forlì²⁷, l'allora collaboratore Romanò, aveva presentato varie sezioni relative ai movimenti dei marciapiedi attorno alla costruzione. Albini desiderava, giustamente, che il loro ordine seguisse in senso orario la “sequenza” stabilita: in quel caso, invece furono eseguite casualmente, nei punti caratteristici, scatenando i discorsi di “logica” dell'Albini più caparbio.

Ecco perché i disegnatori dello studio di via Panizza erano di grande talento: le tavole che uscivano dallo studio, sotto la guida di Franca Helg, non erano dei semplici disegni, bensì delle macchine da guerra.

La presenza della Helg nello studio di via Panizza²⁸ coincise con uno snellimento del lavoro: Albini era molto testardo e anche un po' capzioso sul disegno, fattore questo che la stessa Helg attribuiva in parte ad una mancanza di esperienza sul cantiere (Albini non aveva una grande passione per il cantiere, forse perché aveva incominciato tardi a frequentarlo: spesso vi andava accompagnato dalla Helg, che ha confortato le sue più faticose scelte). Albini produceva disegni su disegni, in alcuni casi spingendosi anche al di là delle reali necessità. Erano disegni in cui trapelava una influenza tardo-ottocentesca: il gusto e il piacere di dare alle sezioni gli spessori, di restituire alla pietra la sua consistenza, di collocare, rappresentandola, la malta. La sua era una forma molto avanzata di ragionamento e di indagine conoscitiva trasferita sul disegno che conservava però la sua matrice estetizzante anziché fissarsi in un grafico *da cantiere*.

D'altra parte questo suo progettare attraverso lastre, pannellature, fili tesi, per restituire un'immagine eterea e immateriale dello spazio, provocava in Albini un'irresistibile volontà di trasferimento di tali pre-figurazioni sul disegno ancor più che nella realtà, in quanto per lui più difficile da immaginare: in definitiva si trattava della conseguenza della sua scarsa adesione alle cose nello stesso momento che si inventava, di volta in volta, una propria terra.

38

Il racconto tecnologico

Albini si occupava personalmente dei materiali, sia per quel che riguarda la scelta delle campionature, che per quel che riguarda le loro caratteristiche fisico-meccaniche: era un fermo sostenitore della tesi per la quale bisognava riconquistare la capacità e le caratteristiche delle "nuove tecnologie" del passato. Si doveva, cioè, riacquisire dalle generazioni passate, quella capacità di appropriazione ideale delle proprietà possedute dai materiali: «dobbiamo conoscere i nuovi materiali, così come i nostri predecessori conoscevano quelli antichi».

Albini propugnava una linea di comportamento che metteva in discussione la "resa" della qualità dei materiali – tradizionali o meno – i quali venivano impiegati secondo un percorso intenzionalmente coerente, fortemente descrittivo.

Si può dire che laddove il materiale veniva inteso come "amorfo" l'opera risultava claudicante. Ricordo a questo proposito un episodio: in studio era approdato un giapponese che seguiva un progetto olivettiano per una serie di case unifamiliari ad un solo piano fuori terra, da realizzarsi in muratura di mattoni. Questi non si rendeva conto del comportamento statico di una struttura continua in una zona asismica e pertanto non capiva come non si provvedesse a consistenti incastri murari.

Albini non riusciva però ad articolare il tema, a renderlo “albiniano”. Il progetto di fatto non era facilitato dall’aiuto del suo stanco traduttore: le spiegazioni cadevano nel vuoto, le dimensioni dei mattoni, il loro assemblaggio, verticale e orizzontale, lo spessore delle murature, le intercapedini, l’impianistica, la collocazione delle parti finestrate, venivano messe continuamente in discussione e costituivano fonte di interminabili diatribe fra sordi; il fatto che i corsi di muratura non scorressero sul piano orizzontale, a differenza della sua realtà giapponese, conduceva il giovane architetto alla disperazione. Albini tuttavia non riusciva a far decollare la rappresentazione del fatto architettonico per la semplificazione eccessiva dell’assunto tecnologico del progetto. L’insieme risultava opaco, nello sconcerto dello studio.

Gli approfondimenti tecnici successivi (di isolamento, di coibenza, ecc.) realizzati attraverso la tecnologia muraria conducevano nel progetto ad una mancanza totale di definizione e sottraevano purezza concettuale e singolarità all’individuazione della materialità del manufatto. Si era creata una situazione doppiamente indeterminata, in opposizione; la sua propria natura di compositore (ogni lavoro ha in sé l’opportunità di essere un grande lavoro), provocava in Albini uno stato di afasia: un trauma dovuto alla necessità di fissare, in una elencazione, i tratti costruttivi di base; per quanto riguarda il collaboratore giapponese (sarà diventato famoso?) lo schema elementare della struttura non faceva parte della sua conoscenza. Il programma dell’edificio non si era caricato di significati; la distruzione occasionale dell’ipotesi statica, determinata da fatti occasionali, mostrava come il fenomeno strutturale divenisse di fatto, per Albini “inconsistente”, e per il giapponese “impossibile”. L’assioma albiniano “la logica è una sola” non aveva trovato riscontro. Il progetto non ebbe fortuna e la committenza non diede corso ai lavori; ma in definitiva non aveva decollato per l’incomprensione sull’ipotesi statica dell’edificio. Mille disegni testimoniavano definizioni amorfe, prive di qualsiasi articolazione propulsiva. Si trattava per Albini dell’impossibilità di utilizzare un materiale (la muratura continua del cantiere tradizionale) non decodificabile in parti riconoscibili, restando così privo di identità e articolazione.

In Albini, il programma strutturale risultava caratterizzante nella misura in cui era portatore di segni componibili attraverso telai o altre orditure complesse. La sua ricerca partiva da una trama compositiva di supporto: l’alternanza tra elementi “portati” e quelli “portanti” lasciavano trasparire gli elementi modulari di supporto mostrando l’interna geometria di una processualità ricorrente; di quel *metodo*, che poggia sull’invenzione di telai giustapposti. Una processualità già evidente, per Albini, nel Gropius di Torten, ad esempio dove emerge questo senso tecnologico di gradualità che esprime la crescita del manufatto: insegnamento, questo, che trapelava nei distinti momenti della sua opera di architetto sia nell’epoca del primo razionalismo che in quella del lavoro successivo.

Se il mondo del *design* degli anni Cinquanta esprimeva un gruppo elitario che postulava l'appartenenza al mondo dell'avanguardia *tout court*, la progettazione degli anni successivi è proseguita con una visione parziale e frammentata del mondo della produzione e della collocazione dell'oggetto d'uso. Si affermava il primato dell'immagine in assenza di un proprio mercato. Un oggetto di Albini si poteva trovare nei musei sparsi per il mondo e nei punti di vendita più sofisticati: e questo alimentava la sua fortuna critica conseguente a qualche felice esposizione. È stata una sorpresa per me, mentre passeggiavo assieme a Franca Helg per le strade di Harvard, osservare i loro mobili di giunco esposti nei giardini ordinati della città universitaria, alla ricerca di un improbabile mercato.

Malgrado il ciclo produttivo rimanesse indeterminato nel suo segmento terminale, e non è poco, Albini ha esaltato il suo rapporto di tipo professionale-artigianale con la produzione delimitando il suo apporto nella sfera esclusiva del progetto. Ancora prima della guerra egli lavorò per la ditta Parma, che produceva oggetti e mobili metallici. Io stesso, nella frequentazione dello studio, ho ripreso quella ricerca remota ma di tecnologia evoluta per la produzione di armadietti da ubicarsi nei servizi di fabbrica. Anche un tema così scarno, costituiva per Albini la fonte di molteplici studi: il manufatto veniva configurato all'interno di assemblaggi geometrici complessi. Si trattava di parallelepipedi a base romboidale tra di loro incastrati (come gli edifici di Cesate²⁹, per intenderci). Presentavano un'angolazione di 45° rispetto alle delimitazioni parietali affinché si potesse guadagnare in spessore quei sospirati dieci centimetri, passando così dai cinquantacinque centimetri canonici ai quarantacinque risolutivi. Gli elementi si compenetravano diagonalmente, trasformando un semplice manufatto senza volto in un oggetto di alta complessità, rivelando la perspicacia e l'acume sottolineati dal "tremore compositivo" dei suoi lunghi baffi neri.

Nitore progettuale, precisione e irresistibile desiderio di inventare erano caratteristiche che mai lo abbandonavano nella pratica quotidiana. Nel suo studio, nella consuetudine del lavoro ho appreso, attraverso l'invenzione di oggetti d'uso – ricordo ad esempio un piccolo carrello in legno progettato per la ditta Poggi – quell'atteggiamento di ricerca che prescindeva dalle scale di intervento estendendo a tutte le fasi del lavoro, un metodo di indagine che corrispondeva, a suo dire, ad una e ad una sola "logica". Ipotesi che contraddistingueva Albini da ogni altro architetto del momento, e non solo: ogni lavoro, per lui, acquisiva certezza per la corrispondenza fra le premesse e il loro sviluppo, ed era indifferente a valori che non fossero interni ad una loro propria tecnologia.

Albini raccontava, nel progettare, la sua conoscenza tecnologica soffermandosi sulla strumentazione degli utensili, sul loro corretto impiego in vista dell'utilizzazione operativa di un lavoro (per la falegnameria e per la carpenteria metallica) ancora artigianale. È dalla bottega artigiana, che noi discepoli chiamavamo scherzosamente "brianzola", che traeva l'efficienza di una proposta che

riproduce, nel dettaglio, un “effetto” in cui il nuovo si insinua. Il suo racconto era preciso, a volte capzioso: trasformava la conoscenza in un messaggio: usava “bloccarci”, sempre sui marchinegni, in quanto noi, per lui, non riuscivamo ancora a penetrare la costruzione, la composizione, l’ordinamento delle parti del manufatto.

Poveri e sfortunati quegli studenti che capitavano nel giorno sbagliato a sostenere l’esame di Arredamento ed Architettura degli Interni a Venezia³⁰. Essi venivano contestati sulle conoscenze di carattere tecnologico e sul funzionamento delle “macchine” necessarie alla costruzione e alla rifinitura del manufatto: il tipo di incastro, il tipo di colla, la protezione delle testate del legno, e poi ancora, l’ordine, la complessione, la compagine. Ricordo a questo proposito una “povera” ragazza che per aver disegnato delle normalissime persiane di un *bow-window* – memore del primo Gregotti novarese – fu letteralmente tempestate di quesiti, per lo più spinti ad un livello di descrizione oggettivamente impraticabile in un ambito didattico consuetudinario. Delle semplici persiane erano diventate delle inquiete e complesse macchine irte di difficoltà inestricabili.

Fortuna e sfortuna nell’Arte

Essersi soffermati sull’Albini *designer* significa riferirsi anche ad un momento di flesso della sua attività, a seguito di un “cambiamento di vento” nel mondo della produzione di oggetti d’arredo: un fenomeno questo osservato attraverso l’evoluzione della programmazione dei modelli della ditta Poggi di Pavia³¹ (ditta che a partire dal 1951 produceva oggetti di Albini-Helg).

Risulta significativo osservare, a questo proposito, il rapporto fra gli Albini, i Gardella, i BBPR e la generazione immediatamente successiva.

Chi ha avuto la “sfortuna-fortuna” di appartenere a questo cospicuo nucleo di architetti cui competeva legittimamente l’onere della “ricostruzione”, alla fine ha visto vanificati i propri sforzi, e quelli di tutta una generazione compresa, come è stata, anche da quella successiva: quella degli anni Trenta che l’ha di fatto rimossa.

Questo gruppo (e parlo di architetti di estrazione milanese nati attorno agli anni Venti), cresciuto, anche sull’onda del pensiero albiniano, per servire la ricostruzione del paese nel primo dopoguerra, attraverso i temi a lungo dibattuti dell’industrializzazione edilizia, della razionalizzazione di cantiere, ecc. (il bagaglio ideale del movimento razionalista) di fatto, ha visto schiacciata la propria linea teorica dai suoi stessi padri che più autorevolmente avevano interpretato il moto rivoluzionario di chi proveniva, all’avanguardia europea, da sperimentazioni più consolidate e lontane. La partecipazione, negli anni Cinquanta, al dibattito sulla tradizione nazionale, ricca pur nella sua ambiguità di riferimenti culturali (e politici) fortemente innovativi, viene vissuta *senza qualità*, lungo gli

anni della guerra fredda, da coloro che, legati generazionalmente agli anni Venti di fatto non vi interloquivano più di tanto, privilegiando il tentativo di favorire la sopravvivenza dei moti dell'avanguardia architettonica, a quel tempo già tradotta nel "formalismo del Movimento Moderno". Una generazione, perciò, che ha sofferto la partecipazione all'architettura *tout court*.

Vico Magistretti per esempio (di cui parleremo più avanti), non si può certo dire si riconosca in questa accentazione problematica. La sua attività di progettista si è applicata nel campo del *design*, rifugio naturale ma anche esito riuscito, di questo gruppo laterale al dibattito architettonico: mi riferisco a Zanuso, ai Castiglioni, a Rosselli, tutti architetti milanesi. Con l'eccezione, però, di Vittoriano Viganò, che rimane l'architetto più qualificato del gruppo perché diverso e *controcorrente*; l'unico che ha saputo delineare e mantenere un coerente percorso nel campo specifico dell'architettura. Questo essere controcorrente, caratteristica primaria di Albini, elegge Viganò a figura trainante della sua generazione, tramite un'ipotesi di lavoro che, gratificata in particolare dalle avanguardie, cerca di riconoscere la propria operatività in questa fedeltà.

Il *maestro* di Viganò è Le Corbusier: ma pure il *maestro* di Rogers è Le Corbusier; con la differenza che quest'ultimo, sebbene dopo tanti anni di rispettosa vicinanza, riesce anche a liberare – proprio sulla questione concettuale di riferimenti di linguaggio – la nuova ipotesi formale dell'architettura. E questo in modo né convinto né cosciente: opera di inafferrabili mediazioni, magari lanciando il sasso e nascondendo la mano. Ma per quelli della generazione successiva, degli anni Trenta, il messaggio è risultato forte e chiaro. La fedeltà alle origini, il continuismo canonico di un'improbabile avanguardia, risultano appelli ad un ordine del tutto decontestualizzato; espressioni chiare e distinte ma ormai sterili. Pertanto, in questa ipotesi di costruzione di un lavoro concreto per l'architettura, la maggior parte della "generazione di mezzo" si è salvata dal naufragio ritagliandosi una nicchia di intervento di lunga durata (anche Magistretti fa parte di questa generazione). Quando infatti il primato dell'Albini *designer* precipitò a causa di un variato rapporto tra progetto, esecuzione e mercato dell'oggetto d'uso (e della mancata solidarietà alla sua operazione culturale da parte di produttori e operatori del settore) si decretò la fine dell'Albini *designer*. Fu proprio la generazione degli anni Venti – Magistretti in particolare, nel caso di Poggi – che lo "sostituì" glorificandolo ma traducendo il suo operare nei termini di un trionfante consumismo.

Intorno agli anni Sessanta gli stessi Poggi nei Saloni delle mostre del mobile, esponevano l'elegante disegno degli oggetti di Magistretti (pure un oggetto di Albini sullo sfondo, ma le opere di nuova tendenza erano, appunto quelle di Magistretti), progetti in sintonia con tutto quello che si faceva in quel tempo però con una sostanziale e non secondaria caratteristica: risultavano immateriali, "nero riflettente" o "nero opaco", cancellando così la notazione strutturale,

peculiare per Albini, della forma del disegno e del suo materiale. Gli anni Sessanta erano alla fine.

Albini patì, nel racconto della Helg, questo “colpo di vento”, frutto del passaggio di un mercato che da elitario si faceva di massa: fu così che la sua proposta di *designer in punta di matita*, praticata con intendimento pedagogico, venne trasferita sulla tecnologia di cantiere in un caparbio disegno che raccoglieva, negli anni Settanta, le istanze proprie della generazione di mezzo. Mi riferisco alla ricerca degli elementi modulari e alla loro coordinazione; dalle Terme Zoja di Salsomaggiore, alla Snam di San Donato Milanese.

L'evoluzione, fra l'edificio dell'INA del 1951 a Parma³² e l'edificio termale del 1967-70, è da ritrovarsi in questa maggiore individuazione di una più articolata, non semplice modulazione, che nel caso dell'edificio di città è invece di minore complessità, essendo riassunta in una gradazione per parti e perciò tendente a configurare l'elemento progettato come un oggetto.

Se a Salsomaggiore egli riesce a produrre un “modulo-forma”, a Parma invece le singole parti sono scomposte e poi ricomposte, ma comunque tutte quante decostruite, autonome, in quanto gli elementi modulari vengono interpretati più come variazione che non come omogeneità.

Si veda ad esempio la scansione modulare delle finestre dell'edificio INA rispetto al “modulo-oggetto” dell'edificio delle Terme Zoja o, parallelamente, del complesso Madre di Dio a Genova o ancora, in modo diverso, della Snam di San Donato, dove gli elementi tecnologici assumono una loro autonomia, una vera e propria configurazione isolata dal *pan de verre* e dalla sua modulazione, per sovrapporsi come una cordonatura sovrapposta – memore ancora del “modulo-oggetto” della Rinascente di Roma³³ – al fine di permettere il passaggio delle canalizzazioni. A San Donato, inoltre, compare anche l'utilizzazione di materiali diversi e innovativi quale il policarbonato, in sostituzione delle carenature in conglomerato, che rendono ancora più esplicita tale ricerca.

Dall'indagine albiniana emerge con chiarezza la molteplice chiave di lettura di una poetica progettuale e, di riflesso, delle sue concatenazioni logiche e metodologico-operative: la ricchezza del significato che Albini ha rappresentato e rappresenta tutt'ora.

Da una parte una formalizzazione legata ad una tecnologia per parti separate – edificio INA –; dall'altra l'adozione di un “modulo-oggetto” che potrebbe configurarsi come composto attraverso una tecnologia nuova, evolutiva – Terme Zoja, edificio Snam –, tecnologie che diventano a tal fine “stampate”, o “pre-stampate”, in pratica oggetti componibili.

Magistretti, perciò non pretende il posto dell'Albini designer, bensì lo “rimuove”: trovando, dagli anni Settanta, un nuovo rapporto nel mondo della *produzione*, soprattutto nell'ambito di quelle isole della produzione stessa verso le quali Albini aveva indirizzato le sue geometriche intese e i suoi raffinati

rapporti fra tessiture, colori, materiali. Non si sostituisce certamente a lui, alla sua inquietudine, alla sua problematicità. Albini traduceva in creatività le difficoltà tecniche e tecnologiche che lo assillavano; non perché non fosse in grado di concludere un suo discorso di grande disegno ma perché temeva di non riuscire a condurre in porto tale operazione rispetto alle delimitazioni problematiche assunte e ai livelli metodologici continuamente ricercati. Alla generazione di cui Magistretti è il più gentile protagonista, una proposta – anche sul *design* – dello spessore raggiunto da Albini, non è riuscita.

Concludendo, va sottolineato che dopo un periodo di discordanti contributi nella lettura del fenomeno architettonico – e la direzione del lavoro di ricerca qui intrapreso ne è una conferma – si sente la necessità di rivedere la complessità delle “differenze” conseguite e faticosamente conquistate, mediante una revisione di carattere teorico, che si faccia tramite degli indirizzi della ricerca progettuale non passivamente, bensì per capire *il passo da fare*. Il nodo del problema – anche nei confronti di quello che abbiamo enunciato come il possibile *atteggiamento culturale* nei confronti del progetto di architettura – è l'appartenenza o meno a modalità di lavoro che potremmo definire, al di là di classificazioni anodine o risapute, *del consenso* o, all'opposto, *del dissenso*.

Senza l'intenzione di classificare o stabilire particolari meriti, cercherò di chiarire l'assunto con un altro esempio. Ignazio Gardella – con le dovute personali particolarità –, Vittorio Gregotti, Gae Aulenti, con il già citato Vico Magistretti e con gli altri protagonisti della seconda generazione degli architetti “milanesi”, sono architetti che interpretano il generalizzato *consenso* degli anni dello sviluppo; Franco Albini, Vittoriano Viganò, Giorgio Grassi, Guido Canella sono architetti di un *dissenso* totale. Dissenso che li colloca controcorrente all'interno di un flusso generazionale uniformato. In Aldo Rossi, invece, è ravvisabile una intelligibilità “diversa”: una capacità di intuizione pari alla sua comprensibilità. Una vena artistica acutissima, che esprime una propria *assorta ragione*, accompagnata com'è da un'approfondita conoscenza dell'osservanza della “regola”. Qualità avvolta però da un velo di innegabile conformità ad un sapere frammentato. Una disciplina indifferente verso il fare materiale che limita e restringe, sul fronte della tecnica costruttiva, la sua applicazione. Canella viceversa, rappresenta coerentemente il significato di “architetto del dissenso”. Egli è sempre stato un architetto “contro”, che alimenta il suo fare attraverso una sorta di aggressione ai temi, acconciandoli, aderendovi in un modo ridondante; ripercorrendo, in architettura, la strada del tutto lombarda di un arricchimento di idiomi che non rifuggono, nella forza dell'argomentare, dall'anacoluto e da una parlata dialettale che si nutre per converso di arricchite notazioni filologiche.

L'essere *controcorrente* o essere *nel consenso*, significa, ancor oggi, leggere trasversalmente i riferimenti di carattere generazionale, che fissano il prima e il

dopo dei nostri itinerari complessi. Ernesto Nathan Rogers, in questo contesto, si poneva come l'intellettuale che postulava e attuava, in un gioco mentale, una sintesi senza speranza. La sua opera diventa per noi sempre più importante, proprio per la sua enunciazione culturale che rimane, per la qualità del messaggio, sempre un po' nascosta, posta com'è a cavaliere fra una lettura storicizzata del contesto e una proposta di architettura arrischiata.

Per trovare altri contributi significativi, va ricordato che Giovanni Michelucci, ripercorrendo un interno itinerario sulla natura dei materiali, si è mosso in un'area molto simile a quella dei BBPR, precorrendo, nella concretezza, lo stesso Mario Ridolfi, uno dei personaggi che ha dato le più puntuali risposte sul campo e le maggiori aperture. Aperture verificate, ancor prima della guerra, in una cultura del "rurale" che degradava la qualità dell'architettura monumentale di marca piacentiniana, collocandosi in quell'ambito del mondo "contadino" che, più tardi, ha preso forza ed espressione attraverso il movimento del realismo.

Per quanto riguarda la generazione degli anni Venti, questa non ha avuto un Rogers, non ha avuto cioè chi ha riassunto i termini del proprio interno dibattito: ed è per questo che è stata travolta da quegli architetti della generazione successiva che hanno riaffermato l'identità dell'architettura o comunque una sua propria indipendenza, autonomia e specificità, recuperando dal passato quei riferimenti di una tradizione dalle forti connotazioni di carattere regionale, poi riemerse in un localismo architettonico tutto da studiare. Degli architetti degli anni Venti, ho già detto: Viganò con la sua opera, costituisce senza dubbio il riferimento più plausibile; Marco Zanuso resta in "mezzo al guado", ripiegando sul *design* di maniera milanese, trionfalistico, intelligente ed elaborato ma sterilizzato e privo di convinzioni; e con lui tutti gli altri *designer*, fra i quali eccelle senz'altro Castiglioni.

L'architettura vive oggi un momento di flessione, di ripensamento, al contrario di altre "arti" che riescono, invece, a proporre sapori e prodotti tutto sommato convincenti: in musica, in letteratura si possono individuare almeno una decina di nomi – addirittura abbiamo avuto dei profeti e mi riferisco a Pier Paolo Pasolini – che riescono a restituire non solo una legittimazione di un prodotto culturale ma pure degli strumenti riconoscibili e trasmissibili. In architettura oggi ciò non avviene: lo stesso voluto appiattimento degli abituali strumenti di comunicazione ne è prova allarmante.

Comunque l'architettura esiste, e anche questi tentativi di nasconderla e celarla – perché in taluni casi di tale volontà si tratta – risulteranno vani in quanto, alla fine, l'architettura fisiologicamente progredisce e quando c'è, la si vede.

Il tentativo odierno di lettura dell'architettura che attraversa anche questa meditazione su Albini, è infatti da leggersi in rapporto all'insufficienza e alla superficialità di analisi che la critica istituzionale oggi manifesta. Oggi è scatenata

una guerra tesa a reinventare e collocare nomenclature, non tanto per cogliere le particolarità delle opere di architettura, ma per fissare nuclei di appartenenza, scuole, tendenze di lunga durata, anche se affievolite dal trascorrere del tempo, prescindendo da una responsabile funzione della critica del progetto.

La nostra generazione ha avuto un approccio faticoso con la scuola ma senza dubbio più facile: lo stare nel suo ambito, allora, non significava per forza una volontà (volervi a tutti i costi rimanere), bensì era un modo coerente ma estemporaneo di apprendere attraverso un collegamento culturale con alcuni protagonisti. Per quel che mi concerne rammento, in particolare, Franca Helg per la sua caparbia capacità di osservazione e il mio maestro, Ernesto Nathan Rogers, per la sua singolarità culturale e per la sua fantasia; e poi, non ultimo, appunto Franco Albini, per l'invenzione di un teorema che ogni volta, inconsapevolmente, riusciva a tradire.

Parma, 6 febbraio 1993 – Studio Cortesi

Parma, 6 agosto 1993 – Casa Cortesi

Parma, 9 agosto 1993 – Studio Cortesi

Note

Aurelio Cortesi ha tenuto numerosi interventi e scritto saggi sulla figura di Franco Albini, lavorando tra l'altro nel suo studio di via Panizza 4 a Milano dal 1957 al 1959. La lezione albiniana – la sua attività progettuale e il suo modo d'essere con allievi e collaboratori in studio – costituisce ancora oggi per Cortesi un solido, riconoscibile punto di riferimento nella concezione e nello sviluppo del progetto di architettura. Nella redazione di queste note è stato riferimento significativo il saggio di Franca Helg Testimonianza su Franco Albini pubblicato a due anni dalla morte del maestro su "L'Architettura. Cronache e storia" (n. 288, 1979) in quanto, tra i vari contributi su Albini, quello di chi con lui ha lavorato per più di venticinque anni, è sembrato il più corrispondente al profilo delineato da Aurelio Cortesi.

1. Franco Albini è nato in Brianza (a Robbiate) nel 1905 e si è formato nell'ambito della cultura milanese. Dopo la laurea il periodo di apprendistato nello studio di Gio Ponti ed Emilio Lancia, l'incontro con Edoardo Persico e l'avvicinamento a Giuseppe Pagano e al gruppo dei giovani di "Casabella" con cui partecipò alla V Triennale di Milano, rappresentano i fondamenti della ricerca astratta e purista che caratterizza la prima produzione albiniana.

«Alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, Politecnico che era tra le strutture più rappresentative e più vantate dell'animo imprenditoriale della borghesia lombarda, l'insegnamento eclettico non stimolava dubbi.

Professori e studenti di Architettura erano ospitati in due stanzoni del vecchio Politecnico in Piazza Cavour: era preside Gaetano Moretti, che lasciava largo spazio a Piero Portaluppi.

L'insegnamento seguiva le tavole di d'Espouy.

Il progetto di laurea di Franco Albini (1929), studiato con diligenza e ben disegnato, si allineava senza problemi con l'insegnamento dominante. Dopo la laurea con una gran smania di fare, prima come giovane di studio da Lancia e Ponti poi, nel 1931, con uno studio professionale condiviso con gli amici Giancarlo Palanti e Renato Camus iniziò la professione.

Nel '28 Gio Ponti fondò Domus e aveva interessi molto vivi per l'artigianato; puntava su un nuovo disegno "l'arte di lusso per la casa elegante". Lancia, professionista di grande coscienza, disegnava personalmente, riprovando soluzioni su soluzioni, i dettagli delle sue architetture.

Nel loro studio Albini ebbe probabilmente i primi incontri con i mobiliere come Turri e Dassi e i primi contatti internazionali a Barcellona, dove Gio Ponti curava il padiglione italiano e Mies van der Rohe aveva realizzato quello della Germania all'esposizione internazionale del 1929 e a Parigi dove fu, pure per incarico di Ponti, e visitò lo studio di Le Corbusier. [...] Dopo le prime realizzazioni del 1930, ancora improntate al decorativismo modernista, la ricerca si evolve verso i modelli sperimentati e proposti dal Bauhaus: Albini ricorderà spessissimo, se pure per pochi cenni, l'iniziazione avuta da Edoardo Persico (attorno al 1932).

L'ironia di Persico, il suo modo problematico di valutare le questioni, la lucidità senza compromessi, rivelarono ad Albini la necessità di raggiungere "la coerenza tra coscienza e linguaggio" e la ricerca di questa coerenza sarà altro motivo dominante del suo metodo e della sua poetica» (F. Helg).

2. Negli anni Trenta Albini affronta, con Camus e Palanti, il tema della casa popolare secondo una metodica basata sul "necessario ed indispensabile" derivata dall'insegnamento di Pagano. Come gli altri progetti per quartieri residenziali che aveva elaborato negli anni Trenta il quartiere Fabio Filzi in Viale Argonne a Milano (1936-39) per lo IFACP (Istituto Fascista Autonomo per le Case Popolari) discende dalla ricerca avviata dalla polemica contro l'edilizia *in stile*: «un quartiere di case economiche e senza tare monumentali» sono le parole dello stesso Pagano su "Casabella-Costruzioni" (n. 144, 1939) per descrivere l'intervento caratterizzato da corpi in linea di differenti dimensioni risultanti dall'accostamento di tipi edilizi uguali.

«Sono anni di incontri e di polemiche vivaci: pure a me paiono anni confusi, carichi di equivoci. I giovani discutono e collaborano a progetti teorici di respiro, ma, sapendo che le grandi commesse andranno tutte agli architetti del regime, ripiegano, nelle realizzazioni, su temi di dimensione

ridotta che hanno anche spesso una durata assai effimera; e su questi temi nuovi si impegnano in una appassionata ricerca personale.

Pure in questi anni la polemica sull'architettura in stile, modernista e moderna arriva ai quotidiani: Guido Piovene interviene sull'Ambrosiano contro l'arch. Broglio dello IFACP che realizzava le case popolari di gusto "eclettico": nel 1932 vi è il primo concorso IFACP per il quartiere San Siro cui concorrono in molti, Albini, Camus, Palanti, Romano, ecc. La realizzazione nel 1936 del quartiere Fabio Filzi in Viale Argonne discende da queste prime ricerche» (F. Helg).

3. «La condizione professionale era chiusa ai giovani e l'esordio fu nel campo dell'arredamento. Arredamento e non design: la differenza del termine è significativa. Il disegno del mobile e dell'oggetto seguiva una prassi artigianale con gradi di libertà e di possibilità d'intervento legati alla capacità e versatilità degli artigiani.

In quest'esperienza di lavoro a contatto con ebanisti e mobiliери, incominciava a formarsi l'attenzione e l'amore per la "regola dell'arte" che diventerà uno dei motivi dominanti del fare di Albini» (F. Helg).

La prima attività di Albini, nell'arco degli anni Quaranta, è rivolta principalmente ai settori degli allestimenti di mostre e padiglioni, dell'arredamento, dei concorsi, e a piccoli edifici progettati secondo i principi della moderna metodologia di progettazione promossa da Pagano. Ma di Pagano, Albini, riprende e sviluppa anche l'interesse al recupero dell'artigianato povero e dell'architettura spontanea.

L'albergo per ragazzi-rifugio Pirovano (1949-51, con Luigi Colombini) nasce appunto sulla quella traccia di ricerca indirizzata ai valori dell'architettura vernacolare e di conseguenza all'interpretazione della storia (Pagano nel 1935 aveva pubblicato il quaderno *Domus "L'architettura rurale"*). Albini, appassionato di alpinismo, progettò l'albergo rifugio per l'amico Giuseppe Pirovano ispirandosi ad elementi tipologici e metodi costruttivi dell'architettura rurale alpina, «quasi un'esercitazione sul recupero di elementi spontanei» (F. Helg).

48 Nonostante la diversa destinazione l'albergo nasce sulla stessa logica delle caratteristiche tipologiche e costruttive degli edifici rurali della Valle d'Aosta: il Pirovano si adagia su un terreno scosceso seguendone l'andamento con una forma planimetrica a dentature in cui legno e muratura si alternano a costituire la struttura portante.

L'edificio di Cervinia è una delle poche opere di cui Albini ha scritto, presentandolo su *"Edilizia Moderna"* (n. 47, 1951) con un articolo che sottolinea come «la programmatica limitazione ai mezzi costruttivi tradizionali e ai materiali naturali vuole accentuare l'esigenza di un profondo adeguamento alla natura e al costume del luogo. Non occorre certamente precisare che non si vuol parlare di architettura folcloristica, ma di una architettura che non sia ambientalmente, e quindi urbanisticamente, indifferenziata e, ancora una volta, si vuol dire che l'architettura moderna non consiste nell'uso dei materiali e di procedimenti costruttivi nuovi, ma che tutti i mezzi costruttivi sono validi in tutti i tempi purché logici e ancora efficienti».

4. «Sin dall'inizio della sua attività Albini fu trascinato dall'interesse per l'architettura come da un'ossessione. Concentrava il suo interesse sull'architettura, sul modo di farla, sulla possibilità e capacità di esprimersi attraverso la concretezza della proposta definita in forma, spazio, dimensione. Era informato delle realizzazioni, delle istanze, delle polemiche, ma al dibattito teorico assisteva senza partecipare, un poco sbigottito di fronte alla quantità di parole, alla ricchezza di termini che si intrecciavano attorno a temi e problemi che lui preferiva affrontare attraverso il fare» (F. Helg).

Nel periodo precedente alla guerra, il legame tra i giovani architetti razionalisti viveva attraverso gli incontri e le discussioni attorno a lavori comuni, allestimenti e Triennali ma soprattutto nell'ambito della redazione della rivista *"Casabella"*.

La scuola milanese di Pagano, Persico e Galli aveva nella rivista *"Casabella"* un mezzo fondamentale per affermare e far propri principi e linguaggio del Movimento Moderno. La rivista, fondata nel 1928, fu diretta dal 1933 al 1943 da Giuseppe Pagano (prima *"Casabella-Costruzioni"* poi *"Costruzioni-Casabella"*): nonostante il forte legame culturale con i rappresentanti della

redazione, Albini sembra che abbia preferito comunicare attraverso la pubblicazione di sue opere piuttosto che di suoi scritti; della rivista assunse invece la direzione – dopo due anni di sospensione nel 1946 – in collaborazione con Giancarlo Palanti, ma per la durata di soli tre numeri (dal n. 193 al n. 195-198, che uscirono con l'intestazione "Costruzioni-Casabella"), in quanto le pubblicazioni furono poi interrotte fino alla "Casabella-Continuità" di Rogers.

Successivamente Albini, dopo qualche esperienza in campo pubblicitario su varie riviste del settore, opera una sorta di volontaria rinuncia a diffondere testi scritti, ad eccezione di qualche pezzo destinato alla didattica. Anche la critica ha spesso sottolineato come «Albini, uomo schivo e severo innanzitutto verso se stesso, non ebbe mai la preoccupazione di tirare fuori dai cassetti questi suoi lavori, né si preoccupò – anche in momenti di grande fortuna professionale – di far conoscere la sua opera» (C. De Seta, *Franco Albini architetto, fra razionalismo e tecnologia*, in AA.VV., *Franco Albini 1930-1970*, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1979).

Uno dei pezzi più significativi fra quelli da lui firmati resta il breve intervento letto in occasione del dibattito sulla tradizione in architettura promosso dal Movimento Studi sull'Architettura (fondato nel 1945 da un gruppo che includeva lo stesso Albini) e riportato da "Casabella-Continuità" nel 1955 (F. Albini, relazione in *Un dibattito sulla tradizione in architettura svoltosi a Milano nella sede dell'MSA la sera del 14 giugno 1955*, in "Casabella-Continuità" n. 205, 1955).

5. Albini partecipò alla VI Triennale di Milano (1936) con l'allestimento, nel padiglione disegnato da Pagano, della mostra dell'Abitazione – premiata con il diploma d'onore – in collaborazione con R. Camus, P. Clausetti, I. Gardella, G. Mazzoleni, G. Minoletti, G. Mucchi, G. Palanti, G. Romano; con l'allestimento di una Stanza per un uomo; e con l'allestimento della Mostra dell'Oreficeria Antica, con G. Romano.

«[...] la scuola milanese si batte per affermare i principi e il linguaggio del Movimento Moderno ma, anche per le condizioni di scarsa informazione culturale imposte dal regime, non vengono chiarite le interrelazioni tra produzione, economia, società e definizione architettonica. Si chiariscono invece, soprattutto attorno a Pagano, i motivi conduttori del fare architettonico moderno. I concetti di modularità e di serialità intervengono a definire gusto, linguaggio e ritmi: quello di funzionalità la connessione degli spazi, quello di razionalità le modalità costruttive.

La collaborazione e talvolta le dispute erano per i giovani gruppi di architetti la condizione abituale. Albini, silenzioso e fedele, partecipa del lavoro del gruppo contribuendo con tutto il suo impegno a progetti e a manifestazioni dimostrative (Milano verde, Mostra dell'abitazione), ma sviluppa con più libertà la propria poetica quando la collaborazione avviene tra pochi (la Mostra dell'oreficeria con Giovanni Romano) o ancor meglio quando lavora da solo. Anche in queste esperienze personali (Stanza per un uomo, Soggiorno per una villa alle Triennali, padiglione INA alla Fiera Campionaria di Milano) egli aderisce con ferma convinzione ai principi e alle istanze del Movimento Moderno così come erano espressi allora dalla scuola milanese che si era formata attorno a Giuseppe Pagano, ma arricchisce la sua ricerca con i suoi personali interessi e con la sua particolare sensibilità» (F. Helg).

6. Il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (1952-56) – insieme alle sistemazioni delle gallerie comunali di Palazzo Bianco e al restauro di palazzo Rosso a Genova (1952-62) – rappresenta uno degli esiti più significativi dell'esperienza albiniana nel campo dell'allestimento museale. Il progetto di Franco Albini per il Museo del Tesoro, commissionato da Caterina Marcenaro (direttore della Ripartizione Gallerie e Belle Arti del Comune di Genova), riguarda un allestimento "fisso" (senza previsioni di estensioni o flessibilità) per esporre alcuni selezionati pezzi della collezione del Duomo di San Lorenzo (dall'alto Medio Evo al XVIII secolo). In uno spazio ricavato appositamente nel sottosuolo dell'Arcivescovado, Albini compie la sua esperienza di architettura "religiosa": un episodio unico, dato dalla ripetizione di celle dall'impianto circolare coperte da volte a raggiera in cemento, un'immagine evocativa e austera, una sistemazione definitiva, eterna creata per la contemplazione.

«Va notato come in tutto il suo lavoro museografico Albini non esprimesse mai un giudizio sull'opera da esporre, ma si preoccupasse soprattutto del miglior modo per farlo: all'inizio della

mia collaborazione con lui al tempo dell'esposizione di Arte Decorativa Italiana a Stoccolma, ricordo uno dei paradossi che egli non di rado usava per esprimersi con brevità: "non ci sono oggetti brutti, basta esporli bene".

Non era posizione agnostica, ma era il suo impegnatissimo modo di intendere il proprio ruolo, la propria professionalità: non era cosa sua estasiarsi davanti a un pezzo, atteggiarsi a critico, era cosa sua (era il suo "mestiere") mettere a disposizione la propria tecnica e tutta la propria capacità per capire il problema e per risolverlo» (F. Helg).

7. F. Albini, *Quattro opere di un architetto emiliano: Asilo ad Aiola in Emilia, Agenzia di Automobili a Reggio Emilia, Ricovero per Vecchi a Montecchio, Seminario Vescovile a Reggio Emilia di Enea Manfredini*, in "Casabella-Continuità" n. 206, 1955.

8. G. Samonà, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, in "Zodiac" n. 3, 1958.

9. «Nelle nuove (opere), tuttavia, l'architetto non ha superato, con una maggiore scioltezza ed esperienza, quella rigidità quasi programmatica, che accompagnava nelle opere precedenti il rigore funzionale d'ogni parte della fabbrica sia nella coerenza degli ambienti fra loro, sia nella tecnica accurata degli sviluppi costruttivi. Una più fluida naturalezza conferisce alla semplicità delle nuove opere un singolare arricchimento emotivo, una pienezza d'intenderle e d'assimilarle, che ce le fa sentire intime come le cose che ci sono più familiari. L'albergo-rifugio Pirovano a Cervinia, le case costruite nel quartiere Mangiagalli [...], quelle del quartiere INA CASA a Cesate, e dell'INA-INCIS a Milano Vialba, la casa per gli impiegati della Società del Grès a Colognola; e per taluni aspetti propri alla loro funzione, l'edificio per uffici dell'INA a Parma e quello per uffici tecnici e legali del Comune di Genova, opera di una coerenza volumetrica straordinaria, esprimono tutte questa piana, serena e quasi libera semplicità, che è tanto più emotiva quanto più è raggiunta quella equilibrata organizzazione di struttura, funzione e forma con cui si neutralizza o si attenua ogni eccesso di esteriori singolarità da cui Albini rifugge quasi come da una colpa. Accanto a queste, come per farne risaltare l'impegno umano e il valore didattico, stanno le opere d'eccezione, le opere d'un livello artistico fra i più alti che si siano raggiunti in Italia in questo dopo guerra. Ma la sistemazione delle gallerie comunali di palazzo Bianco a Genova e più ancora, nella stessa città, il Museo del Tesoro di S. Lorenzo, sono opere troppo note e ammirate e sono state messe a fuoco più volte da una critica acuta nei giudizi di valore, perché qui ci ritorni, ripetendo penetranti letture critiche già fatte in modo esauriente. A noi basta notare che la loro accidentalità è illuminante per la continuità del lavoro di questo grande architetto italiano di oggi, perché ne rende i valori ancora più operanti e concreti, in quanto fa vedere come Albini abbia capacità liriche straordinarie, ma le esprima in poesia eccezionale solo in quei rari temi che giustificano un eccezionale abbandono al puro fantasticare» (G. Samonà).

10. «In Albini, il sentire per telai orizzontali e verticali, significa disegnare ritmi puri in profondità incisive per inserirvi al giusto punto figure piane secondo un determinato scopo, ed è nello stesso tempo volontaria rinuncia ai principi, anche se generali, che siano fuori da ragioni interne. Perciò egli ignora il senso della superficie continua ed astratta, la compiacenza dell'incastro e delle forme contrapposte in sé e per sé, come vibrazioni tematiche scivolanti sul piano per costruirlo in una materia senza spessore e senza peso. Al contrario, il suo spazio è profondamente animato perché le varie profondità sono dati logici del tema; esse si fanno eloquenti con la ricchezza delle multiple dimensioni prospettiche, ma conservano la compostezza di un ragionamento modulare. Le linee che percorrono lo spazio verticalmente e orizzontalmente sono i parametri di questa modulata profondità, le indicazioni vivissime di un limite che corrisponde a necessità rigorosamente controllate per costruire estensioni volumetriche da precisate funzioni. Rari sono i diaframmi che separano lo spazio in distinte zone prive di trasparenza, per un bisogno poetico di coordinare le estensioni e moltiplicarne gl'incontri. Generalmente questi diaframmi sono estensioni rettangole distese in senso orizzontale o verticale e levitanti nello spazio sospese ad una trama filiforme, secondo una ragionata tensione delle parti dove più si concentrano i valori significanti e funzionali. Tuttavia un reticolo di altre strutture lineari vi si sovrappone attenuando ogni eccesso di violenza e distruggendo gli effetti espressionistici del dinamismo che

l'artista chiaramente aborrisce. Una volontà quasi artigianale si studia di costruire nel modo più semplice la forma d'ogni parte dello spazio, nelle sue varie articolazioni e strutture, negl'incastri, nell'orditura di sospensioni e supporti» (G. Samonà).

11. F. Tentori, *Opere recenti dello studio Albini-Helg*, in "Zodiac" n. 14, 1965.

12. «Fornirò quindi un tipo di risposta chiaramente problematico, interlocutorio, polemico, magari gravato da tutte le ipoteche di chi si sia trovato a portare avanti in questi anni una certa azione di politica culturale pur senza essere assistito e confortato da visioni sistematiche di tipo dogmatico. [...] Dissento infatti con lo stesso Samonà quando, per l'Albini del dopoguerra, dichiara: "nelle sue nuove opere d'arredamento è caduta quella tensione critica che le faceva efficacissimo strumento di storia". Credo che l'equivoco sorga dal fatto che gli allestimenti "effimeri", della mostra dell'Oreficeria antica alla VI Triennale (1936), della mostra di Scipione a Brera (1941), li possiamo giudicare ormai solo dai grafici e dalle fotografie: tutti documenti che logicamente disancorano quegli allestimenti dalla contingenza della loro funzione temporanea, per farceli percepire esclusivamente come frammenti di virtuosismo stilistico» (F. Tentori).

13. «Succede così di ritrovare a distanza, e pur sempre attraverso documenti indiretti, il valore di certe opere anche recenti. Sfogliando una rivista, le garze e i fili e le teche della mostra di Stoccolma (1953), della mostra di "Venezia Viva" (1954), lo spazio rosso del salone d'onore alla X Triennale (1954), e tutti gli altri allestimenti, tornano a caricarsi di un valore simbolico che li avvicina alle opere principali: a Palazzo Bianco, a Palazzo Rosso, al museo del tesoro di S. Lorenzo. Capovolgendo la conclusione di Samonà, si può quindi dire che le "capacità liriche straordinarie" di questo artista si esprimono *non* "solo in quei rari temi che giustificano un eccezionale abbandono al puro fantasticare"» (F. Tentori).

14. «Sempre alla ricerca di definizione di questo centro espressivo [...] posso aggiungere che certi famosi "pezzi" d'allestimento albiniani mi hanno rievocato dentro sempre Odradek, l'inquietante personaggio kafkiano («Il cruccio del padre di famiglia», 1919): "[...] nessuno si occuperebbe di tali ricerche, se non esistesse un essere, il cui nome è Odradek. Alla prima, appare come un rocchetto piatto, a forma di stella, e infatti sembra anche rivestito di filo [...] Ma non è soltanto un rocchetto; dal centro della stella sporge una piccola stanghetta trasversale e su questa stanghetta ne è incastrata una seconda ad angolo retto [...] il tutto può star su ritto come su due gambe [...] l'insieme appare privo di senso, ma, nel suo genere, completo [...] e ride; ma è un riso come lo può emettere chi è privo di polmoni".

Troviamo, negli allestimenti albiniani la stessa macchinosità e la stessa, nettamente percepibile, costituzione in cui i materiali più naturali assumono un aspetto nuovo, inquietante: che può apparire "privo di senso" ma è "nel suo genere, completo"» (F. Tentori).

15. M. Fagiolo, *L'astrattismo magico di Albini. Strutture del linguaggio dalle prime mostre alla Rinascente*, in "Ottagono" n. 37, 1975. Nello stesso numero di "Ottagono" uscì, sempre sull'operato albiniano, anche un saggio di Aurelio Cortesi, *lo studio Albini & Helg e la questione della tecnologia negli anni '60*, mirato ad inquadrare l'attività di Franco Albini e Franca Helg in un'ottica di «utilizzazione della tecnica in quanto materiale orientante di un processo in cui la tecnica è tutta interna ad un ambito culturale implicitamente definito dal rapporto esperienza-nuova realtà; nuova realtà che esperienza e tecnica finalizzano ad una rappresentazione fenomenica che realizza e si realizza sulla nuova immagine architettonica».

16. G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Ed. Comunità, Milano 1959. Gardella vinse la prima edizione del premio Olivetti per l'architettura e l'urbanistica nel 1959.

17. «L'uomo che costituisce con le proprie mani il suo destino: quell'*artifex* vive in Albini nelle sue forme più antiche ed autentiche. Albini fu soprattutto un grande artigiano: più tardi divenne architetto e *designer* nel senso proprio che a questo termine diamo oggi: il suo stesso aggiornamento tecnologico, continuo e severo, è strettamente funzionale ad un oggetto, ad una architettura, ad un arredo e non ha in sé il germe della serialità» (C. De Seta, *Franco Albini architetto, fra razionalismo e tecnologia*, in AA.VV., *Franco Albini 1930-1970*, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1979).

18. «La prova di Albini nell'edificio della Rinascente, che è stato costruito a piazza Fiume dirimpetto alle mura aureliane, riveste quindi l'interesse duplice di un colloquio ripreso a distanza di secoli [...]. L'innesto, occorre premetterlo, è stato sapientissimo e non avremmo rievocato il precedente dei maestri lombardi cui tanto deve il volto di Roma – se nel nuovo edificio non trasparisse una sensibile cura ambientale, una trepidazione ad intervenire ai margini di una scena urbana tanto ricca e caratterizzata, che in qualche modo richiama quell'immediato adattamento romano che era un tempo prerogativa di chi approdava nella città dopo averla a lungo sognata [...]. Alla fine del Cinquecento e nell'età d'oro del barocco, a Roma gli architetti lombardi erano di casa. Nell'ambiente dei costruttori si erano conquistati una posizione solidissima e insieme agli impresari, agli scalpellini, agli stuccatori, costituivano una sorta di città nella città» (P. Portoghesi, *La Rinascente in piazza Fiume a Roma*, in "L'Architettura. Cronache e storia" n. 75, 1962).

19. Si tratta del Piano Regolatore per l'Habana del Este a Cuba, sviluppato dal 1955 in collaborazione con Enea Manfredini. Le esperienze urbanistiche di Albini erano partite nella metà degli anni Quaranta con il progetto Milano Verde e il Piano Regolatore di Milano del 1945, definito il piano AR (Architetti Riuniti cioè il gruppo CIAM italiano, F. Albini, BBPR, P. Bottoni, E. Cerutti, I. Gardella, G. Mucchi, G. Palanti, M. Pucci, A. Putelli). In quello stesso anno inoltre vinse il primo premio per il Piano Regolatore del quartiere degli Angeli a Genova (1946-47, con I. Gardella, G. Palanti e M. Tevarotto). «Nell'immediato dopoguerra il Piano Regolatore di Reggio Emilia (con Enea Manfredini, Luisa Castiglioni e Giancarlo De Carlo) è la prima occasione per cercare di farsi un metodo adatto, di indagine completa e complessa che possa sorreggere delle decisioni che non sono più soltanto spaziali. Subito dopo, l'esperienza urbanistica dei piani particolareggiati di Genova, rapporto di lavoro e talvolta di collaborazione con i vecchi amici ed anche in contatto con architetti genovesi (Eugenio Fuselli, Mario Zappa), con funzionari ed amministratori del Comune di Genova. Mi sembra che queste esperienze costituiscano una svolta nella vita professionale di Albini» (F. Helg).

20. Nel dopoguerra l'attività dello Studio aveva ampliato il proprio raggio d'azione, lavorando anche a scala internazionale: alcuni mobili per il MoMA di New York (1948) e l'allestimento di numerose mostre a Parigi, a Berlino, a Londra (tutte del 1952), a Stoccolma (1953), a San Paolo del Brasile (1954).

21. Il progetto per la Villa Olivetti a Ivrea è del 1956.

22. L'esperienza progettuale della fine anni Sessanta, primi anni Settanta è rappresentata principalmente dalle Terme Zoja a Salsomaggiore Terme (1963-70) e dal Terzo Palazzo Uffici per la Snam a S. Donato Milanese (1970-72).

L'incarico per la progettazione di un nuovo stabilimento termale allo Studio Albini risale al 1963: l'iniziativa, avviata più di un anno prima attraverso un concorso senza esito, era mirata alla realizzazione di un nuovo stabilimento per le cure termali, abbinato ad un Centro Congressi, con biblioteca ed auditorium. Le prime proposte dello Studio Albini-Helg, anche se studiata per un'area diversa da quella definitiva, riflettevano un'analisi tipologica mirata ad ottenere un risultato altamente innovativo e non ancora sperimentato.

L'episodio dello stabilimento "Luigi Zoja" si colloca infatti in un momento di profonda trasformazione del concetto e della fruizione della cura termale che da attività d'élite, passa ad essere servizio "sociale", prestazione sanitaria estesa a tutti i livelli e a tutte le classi di utenza, determinando la nascita di nuove esigenze di natura prestazionale e ricettiva.

L'elaborazione del progetto definitivo fu completata verso la fine del 1966: l'articolazione tripartita oltre a risolvere il problema legato agli sbalzi di affluenza, permettendo la fruizione dell'edificio in modo proporzionale alle esigenze stagionali, consentì di realizzare e avviare l'edificio in tre lotti distinti (dall'estate 1968 alla primavera 1970) razionalizzando i tempi di cantiere.

Nel 1969 lo studio Albini-Helg-Piva fu incaricato di realizzare il terzo Palazzo uffici della Snam, società del gruppo Eni che approvvigiona, trasporta e distribuisce il gas metano in Italia, la cui sede centrale, fin dalla sua costituzione nel 1941, è situata in un'area del comune di San Donato Milanese. Il primo "palazzo uffici" ad opera degli architetti Nizzoli e Olivieri, aveva inaugurato

una sorta di “ciclo” di realizzazioni curate da professionisti di rilievo del panorama architettonico. Esternamente l'elemento che caratterizza l'edificio è la carenatura in resina poliestere autoestinguente rinforzata con fibre di vetro, di colore rosso, che corona ogni piano in tutta la sua estensione orizzontale e che ospita gli impianti. Le varie successive fasi di *re-design* relative a tali elementi di carenatura confermano l'intenzionalità tecnico-razionale nel processo progettuale di Albini, che nel periodo avanzato della propria produzione rivolge un'attenzione sempre maggiore alle soluzioni tecnologiche e costruttive.

23. La soluzione della copertura della sala polifunzionale delle Terme Zoja (segnalata su “Domus” n. 513, 1972) consiste in una gradonatura esterna articolata in modo da creare delle tribune per spettatori di un'eventuale manifestazione all'aperto. In realtà la soluzione ha assunto, più che il ruolo funzionale per il quale era stata inizialmente pensata, una connotazione plastica e di collegamento con il paesaggio circostante.

24. «La mensa è determinata dalla percezione delle seghettature del tetto che si vedono dall'interno degli uffici stessi piuttosto che dai punti di vista canonici dell'edificio per uffici».

25. La libreria in tensostruttura “Veliero” fu progettata nel 1938 e realizzata da Poggi per l'appartamento di Albini: ne esiste un solo esemplare, lasciato da Albini allo stesso Poggi. Anche la poltrona “Fiorenza”, tuttora in produzione, deriva dal disegno delle poltrone per il salotto di casa Albini (1940). La famosa sedia “Luisa”, il cui prototipo è del 1949, fu messa in produzione nel 1955. Il mobile in cristallo per apparecchio radio è del 1938.

26. I nuovi uffici comunali di Genova furono ultimati nel 1962 (targa Inarch nel 1965).

27. La Villa Zambelli a Forlì è del 1956.

28. Scrive Franca Helg: «Nel 1950 ho iniziato la mia collaborazione con lui, prima “esterna” (la prima stesura del Museo del Tesoro di Genova è stata disegnata nel mio piccolo studio) e poi nel 1952 “interna” e a pieno tempo via via con ruolo di maggior ampiezza e responsabilità».

Dal 1953 lo studio assunse la denominazione di Albini & Helg. Molti critici hanno letto nella presenza di Franca Helg un momento di svolta molto significativo nell'arco di tutta la produzione albiniana soprattutto per quanto riguarda la posizione nei confronti della tecnologia, che da un atteggiamento prettamente artigiano si evolve in una ricerca più attenta a problematiche di innovazione costruttiva.

Dal 1962 lo Studio include la collaborazione di Antonio Piva e dal 1965 di Marco Albini, assumendo nel 1975 la denominazione di “Studio di architettura Franco Albini, Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini”.

29. Quartiere Ina-Casa a Cesate (Milano. 1951-54, con G. Albricci, L.B. di Belgiojoso, I. Gardella, E. Peressutti, E.N. Rogers): Albini progetta le case unifamiliari su due piani, un esempio innovativo di impianto morfologico. Gli alloggi duplex sono organizzati in stecche derivate dall'aggregazione di moduli dalla planimetria a “L” derivati da un modulo quadrato smussato e ruotato.

30. Franco Albini iniziò la carriera accademica nel 1949-50 come professore incaricato di Architettura degli Interni, Arredamento e Decorazione presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Nel 1952 conseguì la libera docenza in Composizione architettonica e in Architettura degli interni. Divenuto Professore di ruolo nel 1954, insegnò per un anno al Politecnico di Torino, dal 1955-56 al 1962-63 presso l'Iuav e dal 1963-64 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, con la cattedra di Composizione architettonica.

Dal 1952 al 1956 diresse, con Ignazio Gardella la scuola estiva internazionale dei Ciam presso l'Iuav. A proposito dell'esperienza e del contributo alla didattica di Franco Albini si veda: M. Baffa Rivolta, *Significato della didattica di Albini*, in AA.VV., *Franco Albini 1930-1970*, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1979, e F. Drugman, *Franco Albini: memoria e ragione*, in AA.VV. *10 maestri dell'architettura italiana*, a cura di M. Montuori, Electa, Milano 1994.

31. L'incontro tra Roberto Poggi e Franco Albini avvenne nel 1948-49 in occasione della realizzazione degli arredi per il rifugio Pirovano, avviando una collaborazione destinata a durare fino alla morte del maestro e anche a proseguire con Franca Helg, Marco Albini, Antonio Piva.

I primi esperimenti furono condotti proprio sulla famosa sedia “Luisa”, e la maggior parte degli oggetti disegnati da Albini sono tuttora in produzione.

32. Nel 1950, a pochi mesi dall'esperienza del Pirovano, dove il contesto nei suoi valori fisico-ambientali e tecnologico-produttivi costituisce una delle chiavi di lettura del progetto, Albini affrontò nuovamente un tema in cui l'inserimento ambientale è di forte significato, giungendo, con questo episodio architettonico a realizzare uno dei più noti edifici del dopoguerra italiano. Il palazzo dell'Istituto Nazionale Assicurazioni a Parma realizzato tra il 1951 e il 1954 si inserisce sullo spigolo di un lotto tra i più antichi del tessuto urbano su un vuoto lasciato dai bombardamenti bellici. L'edificio albiniano è un volume di cinque piani “appoggiato” ad un sistema portante di grossi portali in cemento armato a vista e ingabbiato dalla maglia regolare di pilastri e solai che, con l'alternarsi delle aperture, scandisce ritmicamente l'involucro in mattoni a vista.

33. L'incarico assegnato allo studio Albini-Helg nel 1957 dalla Rinascente per il progetto della sede di Roma in Piazza Fiume, uno spazio caratterizzato da forti emergenze storiche, sfocia nella realizzazione di uno degli edifici più pubblicati e più studiati della storia dell'architettura moderna italiana.

L'episodio è carico di significato non solo per l'esito innovativo perseguito dai progettisti ma anche per il fatto che rappresenta la prima volta che uno studio milanese interviene nel contesto della capitale, un territorio che negli anni Cinquanta era in mano proprio al polo opposto della cultura architettonica milanese.

Lo studio elaborò un primo progetto, giudicato da De Seta «una delle architetture più felici progettate in Italia sul finire degli anni cinquanta», che non venne realizzato per mutate esigenze della committenza.

Ricorre nella Rinascente, ultimata nel 1961, una delle caratteristiche che diverrà tra le più immediate e leggibili della produzione albiniana successiva: «quel comporre per trabeazioni sovrapposte, quasi un ricordo degli ordini architettonici colti nella loro prima matrice» (A. Cortesi) che si inserisce nella tematica fondamentale per il razionalismo lombardo (da Terragni, a Persico, dai BBPR, a Gardella) del reticolo spaziale.

Lodovico Barbiano di Belgiojoso

L'Architettura della pluralità. Il BBPR

L'architettura, arte materiale e immateriale. L'esempio Torre Velasca

L'architettura da una parte è disciplina quasi immateriale, unicamente pensata, dall'altra invece stringe un forte rapporto con la materia, con l'atto cioè realizzativo. Io stesso attraverso l'uso della memoria e della poesia, mi sono più volte soffermato, ripercorrendo mentalmente la storia dell'architettura, a riflettere in modo anche ironicamente provocatorio, sull'effettiva opportunità di realizzare quanto pensato. In una mia poesia pubblicata nel 1992¹ mi è capitato di evidenziare come forse solo per il Partenone valesse la pena affrontare lo sforzo realizzativo. Una suggestione letteraria, la mia, ironica e tesa a semplificare e sdrammatizzare alcune tematiche dell'architettura da sempre di grande importanza e complessità.

57

Un'immagine poetica comunque che, a distanza di due, tre anni, ritengo ancor oggi valida nei contenuti e nell'essenza: l'esprimere tale concetto attraverso uno strumento quale la poesia, che possiede tecniche proprie e proprie ispirazioni, significa per me rafforzare l'asse ideale che collega due arti tra loro complementari. Formule e strumenti apparentemente di estrema semplicità, che spesso celano contenuti e valori di significato assoluto.

A volte alcune arti meglio rappresentano ed esprimono valori e pensieri provenienti da altre discipline. Non voglio con ciò affermare che la cosiddetta "arte" sia una sola: è indubbio però che praticarla implica un modo di concepire la realtà che può essere comune, appunto, alla *letteratura*, alla *musica*, così come all'*architettura*. Non esiste mai una netta separazione tra le arti: esse costituiscono modi differenti di esprimere il medesimo concetto.

Prendiamo il caso della Torre Velasca, ad esempio, per la quale penso di poter affermare che il risultato – ripercorrendo il quesito posto dalla mia stessa poesia – abbia ampiamente giustificato e ricompensato gli sforzi fatti per la sua esecuzione: penso sia valsa veramente la pena di realizzare la Torre Velasca².

In questo episodio architettonico il discorso di natura anche realizzativa – non solo perciò progettuale – è stato molto complesso: la progettazione si è infatti sviluppata nell'arco di otto anni³. L'importanza della localizzazione

dell'oggetto architettonico è prioritaria: l'architettura può essere considerata come il frutto di numerose componenti e influenze, alcune provenienti dall'interno, altre dall'esterno. Nel caso della Velasca si è intervenuti in un sito in cui l'isolato esistente – compreso tra la via Velasca, la via Pantano e il Corso di Porta Romana – era stato distrutto dai bombardamenti, con le inevitabili conseguenti difficoltà di misurarsi con un contesto limitrofo di forte connotazione e significato storico.

Dato che per quest'area il Piano AR e il piano del '53 fornivano principalmente indicazioni di carattere quantitativo – metri cubi edificabili – due erano le strade, tra loro alternative, che si aprivano davanti a noi: la prima era quella di “ricostruire” non tanto nello stile, quanto nella misura e nella disposizione planimetrica “a cortili” degli edifici esistenti prima del conflitto, non variando perciò i connotati né volumetrici né tipo-morfologici dell'insediamento; la seconda era quella di fare uno sforzo ulteriore e tentare di concentrare il volume in un unico corpo, prendendo in considerazione l'ipotesi di un'elevazione “in verticale” dell'edificio.

Evidentemente scegliemmo quest'ultima ipotesi che, a nostro giudizio, risultava essere più interessante e soprattutto più stimolante dal punto di vista della ricerca architettonica: tra l'altro, la precedente sistemazione era piuttosto infelice, costituita da *casette* localizzate nel sito in modo abbastanza casuale, ad esclusione di quelle che insistevano sulla via Velasca e sul Corso di Porta Romana.

La soluzione adottata fu frutto di un fitto e proficuo dialogo con il Comune e con i suoi esponenti: si raggiunse una sorta di compromesso tra la nostra scelta volumetrica e tipologica – evidentemente più redditizia in termini economici in quanto permetteva, al contrario della precedente, di avere affacci su tutti e quattro i lati, evitando la presenza di muri ciechi, con il conseguente aumento di superficie finestrata utile – e il vincolo quantitativo espresso dagli strumenti di pianificazione vigenti: l'edificio fu realizzato a torre adottando una possibilità edificatoria che, ricordo, venne fissata ad un'entità che rispetto a quella preesistente era ridotta solo del dieci per cento circa⁴.

Una rinuncia di carattere volumetrico, quest'ultima, operata comunque di buon grado al fine di poter realizzare la nostra “idea verticale”: *idea* che da quel momento si concretizzò nella scelta dell'oggetto architettonico vero e proprio, divenendo cioè *architettura*.

In accordo con il dottor Samaritani, che al tempo era il direttore generale della Società Immobiliare di Roma, proprietaria dell'area che commissionò l'intervento, stabilimmo anche le caratteristiche funzionali del manufatto, le cosiddette “funzioni d'uso”: una parte doveva essere destinata ad uffici, un'altra a residenza, mentre un'altra porzione doveva presentare caratteristiche di frammissione funzionale, contemplando cioè uffici con abitazioni, una situazione quest'ultima al tempo molto ricercata⁵.

L'intreccio di queste esigenze sfociò nella sovrapposizione di tre distinti e riconoscibili elementi: ulteriori approfondimenti progettuali, in particolare planimetrici, fecero successivamente emergere la necessità pratica e anche il desiderio linguistico di allargare la parte superiore del manufatto. Per la funzione residenziale, infatti, occorre una maggiore quantità di superficie alla quale si doveva aggiungere la presenza delle famose logge, un elemento che a noi è sembrato molto interessante prevedere nella parte superiore dell'edificio. Logge che poi pare siano state nel tempo chiuse, operando un vero e proprio affronto alla loro stessa funzione.

Così è nata la Velasca. Così si è evoluta la Velasca.

Funzione e volume

Il messaggio architettonico è stato pensato e curato in modo tale da avere significativi ed evidenti rapporti con la tradizione lombarda, e milanese in particolare, senza per questo approntare un progetto *in stile*. Al contrario: volume, forma, linguaggio sono la sintesi di reali esigenze funzionali espresse dalla committenza e tradotte dai progettisti in materia secondo un processo progettuale caratterizzato da successive semplificazioni e stilizzazioni. Tali esigenze portarono ad avere due schemi planimetrici di diverse dimensioni con il conseguente risultato di sovrapposizione di due differenti volumi, fattore questo che costituisce indubbiamente la caratteristica principale del manufatto: uffici sotto e abitazioni sopra come una logica elementare, anche di mercato, suggeriva. Da lì l'aspetto volumetrico della Torre: *funzione e volume*, l'una strettamente legata all'altro.

L'opera è perciò il frutto di studi effettuati l'uno dopo l'altro, ciascuno fortemente collegato a quello precedente. Inizialmente fu elaborato un progetto la cui struttura, come è noto, era pensata in ferro, trasformata successivamente in cemento armato in quanto motivazioni di ordine soprattutto economico suggerirono tale cambio di rotta. L'utilizzo del cemento oltre ad essere economicamente più vantaggioso, presentava minori preoccupazioni di espansione ed elasticità del materiale. Una sommatoria di motivazioni che giustificò tale modifica in corso di progettazione⁶.

Composizione e tecnologia

L'episodio architettonico della Torre Velasca ci è servito tra l'altro ad inquadrare, a mio giudizio in modo appropriato, il problema del rapporto tra *ambito compositivo* e *ambito tecnologico* in architettura.

Quando con il gruppo affrontavamo una qualsiasi tematica o esperienza progettuale il coinvolgimento dell'aspetto tecnologico era simultaneo a quello della ricerca architettonica: per il progetto della Velasca, sin dall'inizio, abbiamo

convissuto e dialogato con personaggi e figure di carattere tecnico facenti parte della stessa Società Generale Immobiliare, tra i quali, in particolare, ricordo l'ingegner Danusso⁷ che rivestiva il ruolo di calcolatore delle strutture e, a quell'epoca, era docente al Politecnico di Milano, titolare della cattedra di Scienza delle Costruzioni. Personaggio di grande spessore, che io già conoscevo in quanto ero stato allievo del suo corso, il professor Danusso è stato veramente esemplare nello svolgimento del suo incarico in quanto, pur sostenendo appieno la sua funzione di ingegnere strutturista, cercò sempre di adeguarla e di farla coincidere con le nostre richieste di natura più spiccatamente formale.

La tecnologia è e deve essere, a mio giudizio, quella scienza che dona all'architettura *sostanza e sostegno*, fornendo gli strumenti per la sua realizzazione tecnica; nel medesimo tempo l'architettura è nella sua essenza l'ispirazione che dà forma a questi strumenti. Strumenti non solo materiali – travi, pilastri, solai – ma pure metodologici, dominati da una evidente razionalità costruttiva.

Sempre nella Velasca si è avuto modo di sperimentare in parallelo questi concetti, facendo sì che *teoria e pratica* si compenetrassero perfettamente. Durante l'esecuzione⁸, una volta realizzata la parte interrata dell'edificio, si verificò una interruzione dei lavori causata da problemi legati ai finanziamenti necessari alla costruzione. Tale episodio apparentemente negativo ci consentì invece di realizzare nel sotterraneo una pilastrata completa – posta orizzontalmente in quanto non risultò possibile farlo verticalmente – che ci permise di studiare in modo esaustivo il disegno e il dimensionamento di quel pilastro rastremato che fortemente caratterizza il linguaggio espressivo dell'edificio. La particolare forma e le caratteristiche rastremazioni di tale pilastro sono ovviamente dovute a ragioni di carattere statico, pur sempre osservate e giudicate con occhio architettonico, alla ricerca di quella forma che stavamo inseguendo e perseguendo. La *tecnologia* è, perciò, a supporto della *forma*, senza contraddizione alcuna tra questi due termini: nella progettazione bisogna far sì che la tecnologia non costituisca mai un fatto assoluto, fine a se stesso, un processo che sfocia nel raggiungimento di forme il più delle volte schematiche, mai architettoniche.

Allo stesso modo e ribaltando i termini dell'equazione, la ricerca del linguaggio architettonico deve rispettare la tecnologia, non potendo mai da essa prescindere.

Progettare: attività globale

Penso sia sbagliato l'approccio che alcuni progettisti hanno verso il mondo dell'architettura, occupandosi esclusivamente di fattori parziali, come quelli di natura tecnica o economica, per poi metterli come si suol dire "in bella copia": tutti i parametri architettonici devono nascere insieme, in quanto nella progettazione non esiste una regola o una formula costante e ripetibile in grado di

costituire il rimedio alle diverse situazioni. Spesso capita di avere come punto di partenza un'idea formale, ragion per cui il problema sta nel trovare il modo di renderla realizzabile attraverso scelte di natura tecnica; altre volte accade esattamente il contrario: ad un'esigenza tecnica iniziale viene data una certa forma, che sia convincente in quella determinata situazione contestuale.

L'architettura contempla diverse modalità espressive e differenti ambiti di movimento: direi comunque che, ad esclusione di alcuni particolari concorsi di architettura, dove la necessità di esprimere un'idea lascia spazio anche a momenti di libera intuizione e "ispirazione" per liberare la forma attraverso studi di carattere quasi esclusivamente estetico-formale, l'architettura va sempre pensata come entità concreta, da realizzare: una vera e propria attività *globale*.

Come accade nella maggior parte dei casi, comunque, progettare significa sempre pensare alla realizzazione di ciò che si sta ideando, dando spessore alla contemporaneità del *fattore teorico* e del *fattore pratico*.

Il gruppo BBPR nell'affrontare i vari temi progettuali, per lo meno in via teorica, non possedeva al suo interno divisioni, specificità di compiti e di mansioni legate all'uno o all'altro dei suoi componenti: progettare era una attività, appunto, globale, totalizzante. Si può dire che Rogers, tra tutti, era colui che aveva le intuizioni formali più indipendenti; mentre Banfi, Peressutti ed io eravamo maggiormente legati al dovere di sviluppare le esigenze e le tematiche di carattere tecnico e di trasformarle in forme architettoniche. Non c'erano contrasti: era un susseguirsi di reciproci aiuti in una produttiva complementarità di attitudini e capacità. Inoltre, sebbene in modo e in forma differente, eravamo tutti impegnati su fronti diversi, divisi tra *scuola* e *studio*; in particolare nell'ambito dell'insegnamento, la *teoria*, e nell'ambito più strettamente professionale, la *pratica*. Più che parlare di rapporto tra due sfere distinte io parlerei di una coesistenza di due ambiti che devono inevitabilmente procedere insieme, e che per noi hanno costituito, anche dal punto di vista etico, la verifica l'una dell'altra.

61

Tra scuola e professione

Ritengo errato il dare precedenza a uno o all'altro ambito: all'interno dei BBPR, per fattori forse anche un po' casuali, ero io quello che più di altri frequentava i cantieri e i luoghi dell'esecuzione. Questo anche perché sia Peressutti che Rogers erano spesso impegnati all'estero dove erano chiamati ad insegnare e dove si fermavano, a volte, anche per mesi: Rogers era di frequente negli Stati Uniti, in Argentina, a Londra ecc.; Peressutti, anch'egli, iniziò a Londra per finire ad insegnare in America⁹.

Io, invece, rinunciai ad andare ad insegnare all'estero: nel 1955 ebbi la proposta di tenere un corso negli Stati Uniti proprio nel periodo in cui si stava costruendo la Velasca, motivo questo che mi portò a declinare l'invito.

Per un certo periodo ho tenuto un corso di insegnamento a Venezia, insieme a Franco Albini: erano gli anni in cui Giuseppe Samonà chiamò a Venezia personaggi quali Albini, appunto, Ignazio Gardella, Bruno Zevi per l'ambito storico, il sottoscritto e il veneziano Carlo Scarpa¹⁰. Conservo un ottimo ricordo di Franco Albini: era un uomo veramente eccezionale, dalle elevatissime capacità di invenzione. Invenzioni che coinvolgevano sia gli interni che gli esterni: alcuni suoi progetti d'interni ritengo siano frutto di intuizioni geniali.

Di Albini ricordo inoltre il suo essere, nell'insegnamento, molto duro, molto severo con gli allievi: una rigidità tutta sua, non riscontrabile invece in personaggi quali, ad esempio, Gardella che era, se vogliamo, più improvvisatore, meno legato ad una metodica da inseguire a tutti i costi. Albini era legato ad una sorta di autodisciplina, di forte rigore, che poi è quello stesso rigore riscontrabile nelle sue architetture: il suo insegnamento risultava di conseguenza molto puntiglioso e rigido in quanto molto rigido era l'atteggiamento che lui teneva con se stesso e nei confronti delle cose che faceva.

Albini, come molti di noi di quella generazione, era personaggio impegnato allo stesso modo nella *scuola* e nella *professione*¹¹.

Il BBPR ha sempre convissuto con questi due mondi, due mondi per noi non solo simili ma assolutamente complementari: effettivamente nell'insegnamento bisognava accentuare l'aspetto critico nei confronti di quello che si faceva, un aspetto questo che automaticamente si traduceva in una sorta di positiva autocritica sul proprio operato progettuale, che contemporaneamente si andava sviluppando.

Oggi la situazione è notevolmente mutata: nelle Università, così come nelle altre istituzioni, constatiamo la presenza di diversi professori che *insegnano* senza *progettare* e tantomeno *realizzare*: contemporaneamente esistono tanti architetti che lavorano e che fanno il mestiere dell'architetto senza insegnarlo, senza trasmettere un sapere, a volte, di elevato spessore anche didattico.

Al contrario, per la generazione di architetti a cui appartengo, questa doppia attività profusa contemporaneamente è risultata molto importante: ritengo che potrebbe essere determinante far sì che parte della classe docente ritorni ad occuparsi più approfonditamente dei problemi della progettazione *reale* e non solo, diciamo, *accademica*.

Certo sarebbe impensabile, e certamente ingiusto, obbligare e forzare una situazione che per tante ragioni si è andata nel tempo modificando.

Penso comunque che l'errore principale che ha provocato l'odierno disorientamento sia attribuibile all'enorme numero di studenti oggi presente nelle Facoltà di Architettura italiane, visto anche il dato relativo alla percentuale di quelli che raggiungono la laurea, che è notevolmente basso. Penso che un giovane possa tranquillamente fare questo mestiere o comunque operare nel mondo dell'edilizia, svolgendo altre mansioni: non necessariamente tutti devono perseguire

il titolo di architetto e svolgere l'attività professionale, soprattutto quando non si ha una vera e propria fede nel farlo. Ritengo perciò che *fare* l'architetto sia un fattore anche di natura etica: *fare* l'architetto significa *essere* architetto.

Si dovrà nei prossimi anni lavorare molto affinché nelle Scuole di Architettura vi sia un minor numero di studenti e, parallelamente, di laureati in questa materia.

Quando ci siamo laureati noi del BBPR eravamo complessivamente in otto: dodici l'anno successivo, poi quindici. Poco dopo si raggiunse improvvisamente un numero compreso tra le quaranta e le cinquanta unità: con il sessantotto, invece, si è dato il via ad una tendenza all'affollamento inarrestabile e difficilmente gestibile.

Riviste e architettura

Oltre all'insegnamento, ciascuno di noi è stato impegnato nel dirigere o nel collaborare ad alcune riviste di architettura¹².

E importante sottolineare, tra l'altro, come sia riscontrabile una profonda differenza tra le riviste diffuse ai miei tempi e quelle odierne. La produzione architettonica di allora e la quantità dei suoi operatori erano numericamente inferiori, ragion per cui compito delle riviste era quello di andare a individuare, pubblicandoli, gli esempi meritevoli di attenzione: oggi viviamo un approccio più sciolto al tema critico, con il conseguente correre, delle riviste, dietro a mode o a tendenze.

La produzione architettonica odierna, come la si può ammirare attraverso una conoscenza diretta o attraverso gli organi di diffusione del settore – tenendo ovviamente conto dei numeri e dell'evoluzione del mondo della progettazione in generale – ritengo non sia migliore o peggiore rispetto a quella di qualche decennio fa: certo oggi siamo in presenza di una produzione più industrializzata, fattore questo dovuto all'andamento più generale delle economie.

Dovendo fare qualche esempio di chi, più di altri – tra quelli che logicamente mi giungono ora alla mente –, si può dire abbiano continuato il discorso intrapreso da noi come BBPR o da altri architetti di tale generazione del dopoguerra italiano, potrei citare ad esempio figure quali i torinesi Gabetti e Isola, pur evidenziando come essi siano un po' legati – dando a questo termine l'accezione non oggi ricorrente – a dettami di natura *postmoderna*. Loro non sono mai stati completamente fedeli all'insegnamento razionalista come lo intendevamo noi allora, e proprio in questo, comunque, si intravede la loro coerenza lungo gli anni.

Tra i personaggi che frequentavano, crescendo, la redazione di "Casabella" diretta da Ernesto Rogers¹³, potrei ad esempio ricordare Aldo Rossi: un uomo intelligente del quale, però, non condivido *in toto* le scelte e la cui architettura

non mi ha ancora del tutto convinto, in quanto troppo legata, forse, ad una certa forma di neo-classicismo; riconosco tuttavia, in questa sua operazione, una grande abilità di controllo. Un altro architetto che ricordo con piacere è Guido Canella: personaggio colto e al tempo stesso abile.

Lo studio: struttura e competenze

Negli anni Cinquanta lo studio BBPR era frequentato contemporaneamente da non più di quattro, cinque persone: generalmente c'era un architetto più esperto e uno più giovane, affiancati da tre, quattro geometri. Due di loro sono ancora qui a lavorare per il nostro studio: allora era d'uso comune indossare, tutti, il camice bianco, camice che ancora oggi nel nostro studio viene portato. Anche nello studio di Franco Albini, ricordo, lo indossavano.

Dovendo descrivere una giornata tipo dello studio BBPR, per quanto concerne l'operazione progettuale, va detto che noi facevamo spesso delle riunioni, proprio in questa stanza, attorno al tavolo dove ci troviamo ora: in queste riunioni si discuteva principalmente di questioni di carattere generale. Successivamente, per ragioni a volte anche di natura pratica – non solo perciò attitudinale – o provenienti magari dalla conoscenza specifica del committente o della tematica in oggetto, uno del gruppo si faceva carico più degli altri di sviluppare un particolare argomento o un particolare progetto.

Il fine ultimo era sempre il confronto collettivo. Avevamo istituito una specie di regola – non voglio chiamarla una “religione”, ma era quasi un “credo” –, un accordo comunque importante e particolarmente sentito: il fatto che nessuno di noi dovesse mai dire «*Io* ho fatto questo, ... il *mio* progetto, la *mia* idea» ma invece dovesse sempre usare il plurale: «*Noi* abbiamo fatto, ... il *nostro* progetto, ... la *nostra* idea». Un aspetto questo che si è rivelato molto importante stimolando quella necessità di continui confronti, divenuta la caratteristica che più di altre distingue i BBPR da altri architetti, soprattutto dell'epoca: la continua e attiva verifica di gruppo riguardava anche i progetti più semplici, ai quali contribuiva l'apporto dell'uno e dell'altro.

Una specie di revisione *interna* dei progetti, come solitamente usavamo fare con gli studenti nel nostro impegno di docenti: una piccola università all'interno dello studio.

Quando parlavo di divisioni di occupazioni e di compiti provenienti da motivazioni di natura anche pratica, mi riferivo a fattori che il più delle volte emergevano spontaneamente. Ad esempio: Ernesto era triestino. Questo motivo faceva sì che i progetti legati all'area triestina – come quello di Borgo San Sergio¹⁴ e la sistemazione della costa, progetto quest'ultimo non realizzato¹⁵ – fossero seguiti prevalentemente da lui: ragioni quindi specificatamente pratiche. Questo non significava però che gli altri ne rimanessero completamente al

di fuori. Tant'è che capitava spesso che fossimo io o Peressutti ad andare alcune volte a Trieste, sia per capire meglio la contestualizzazione ambientale che per risolvere alcuni problemi di natura magari solamente tecnica.

Viaggiare, per noi del gruppo, era fattore abbastanza usuale, prescindendo comunque dall'ambito dell'insegnamento: ad esempio, nel periodo della Torre Velasca io andai, accompagnato da un ingegnere della Società Immobiliare promotrice dell'intervento, in Brasile per verificare i comportamenti delle strutture in cemento armato. In quegli anni, infatti, l'edilizia alta o comunque i grattacieli negli Stati Uniti venivano realizzati in acciaio: vista la nostra volontà, come detto, di cambiare tecnologia costruttiva passando dal metallo al cemento – fu forse Rogers quello che prima degli altri ebbe tale intuizione – andai in Brasile, un paese in quel momento all'avanguardia per quanto riguardava, appunto, le case alte in cemento armato.

Vi erano esempi di elevata qualità da visitare e da studiare: in particolare alcune opere di Oscar Niemeyer che, tra l'altro, ebbi il piacere di conoscere e insieme al quale sembrava si dovesse fare un progetto, idea poi purtroppo naufragata¹⁶.

Fu quella una grande occasione per visitare diversi studi di architettura e per vedere direttamente come veniva progettato e realizzato il cemento armato: un viaggio-studio organizzato per apprendere tecnologie che allora da noi erano ancora allo stato embrionale, mentre in altre nazioni, apparentemente più povere, erano invece già pienamente consolidate. Tornati dal Brasile abbiamo elaborato, con il professor Danusso, il progetto strutturale.

A posteriori, dovendo giudicare l'attività e la produzione di tanti anni di mestiere, posso proprio affermare che la Torre Velasca, anche a livello di soddisfazione personale, è l'episodio che più di altri ricordo con affetto, senza rimpianto alcuno, sia dal punto di vista concettuale che da quello esecutivo. La committenza – fattore molto importante nell'architettura – è stata lungimirante, permettendoci di esprimere appieno i nostri intendimenti in varie situazioni: prima tra tutte scegliendo, per una questione di prestigio, la soluzione a torre e quindi favorendo e stimolando la nostra ricerca architettonica.

Ricordo che a proposito della committenza e della sua importanza, Rogers amava ripetere che il rapporto tra il committente e l'architetto è lo stesso che esiste tra il padre e la madre: il committente è il padre e l'architetto è la madre. Quest'ultima ispirata dal padre, porta nel proprio grembo il frutto di tale rapporto, per poi partorire l'oggetto nato dal rapporto stesso.

Nel nostro caso il *progetto di architettura*.

Milano, 13 dicembre 1994 – Studio BBPR

Note

1. La poesia citata, riportata integralmente all'inizio del presente volume, è datata gennaio 1989 ed è tratta dalla raccolta L.B. di Belgiojoso, *Come niente fosse*, Milano 1992.

2. La Velasca, un edificio a torre per uffici, abitazioni, negozi e sottostante autorimessa progettato per la RICE – Ricostruzione Comparti Edilizi S.p.a. – in un'area devastata dai bombardamenti nel centro di Milano, rappresenta tuttora il più noto e indagato intervento realizzato dal gruppo formato da Gian Luigi Banfi (1910-1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004), Enrico Peressutti (1908-1976) e Ernesto Nathan Rogers (1909-1969). Progettata nella prima metà degli anni Cinquanta, la torre Velasca si colloca al vertice del processo di revisione del linguaggio razionalista avviato dai BBPR fin dall'inizio del loro sodalizio, nato ancora prima della laurea in architettura conseguita al Politecnico di Milano nel 1932. L'attività del gruppo nell'arco di quasi mezzo secolo ha spaziato nei diversi settori del campo progettuale (dall'arredamento, agli allestimenti, ai concorsi, alle ristrutturazioni, agli edifici residenziali, ai piani urbanistici, al design) e teorico con una intensa partecipazione al dibattito critico e al costante contributo alla didattica, entrambi svolti anche in ambito internazionale.

3. Le prime ipotesi architettoniche per la torre Velasca risalgono agli anni 1950-51: anche se il progetto prese forma definitiva nell'arco di anni che va dal 1952 al 1955, in realtà già negli studi preliminari era in gran parte prefigurata la futura realizzazione.

4. La nuova soluzione riduceva del 12% il volume – portandolo a 126.000 mc per l'intero comparto – cedendo gratuitamente al Comune 1.650 mq che furono destinati ad uso parcheggio: con questo compromesso le autorità competenti concessero l'insolita altezza di 87,50 metri fuori terra.

Grazie a questi accordi, dai progettisti fu immediatamente accantonato il progetto comunale a parete continua e a corte interna per indagare l'idea dello sviluppo in altezza, nel deliberato rifiuto di compiere un'operazione di "ricucitura" del tessuto urbano bombardato.

Dopo alcune brevissime indagini preliminari sul tema del grattacielo, che svisceravano le possibili differenti tipologie, sia consolidate (come gli impianti a lastra e a T) che alternative (nei primi studi compaiono soluzioni articolate a facciate oblique), il gruppo scelse la strada di un volume compatto piuttosto che a lastra, accentuando il carattere di rottura con l'intorno e con il passato, già implicita nella scelta dell'andamento verticale, dando origine alla volumetria "a fungo" caratteristica dell'edificio. La torre si configura infatti come la composizione di un parallelepipedo a sviluppo verticale al quale si sovrappone, con un oggetto costante di circa tre metri, un volume ad andamento orizzontale, secondo uno schema che ribalta la disposizione classica del grattacielo che si rastrema salendo in altezza.

5. L'edificio è strutturato su 29 livelli, raggiungendo con i volumi tecnici un'altezza totale di 99 metri. Dei 29 piani che lo costituiscono due sono interrati e riguardano impianti tecnologici e autorimesse, quello terreno e il primo sono destinati alle attività commerciali, nove (dal secondo al decimo) sono di uffici, sette (dall'undicesimo al diciassettesimo) di studi con abitazione, uno (il diciottesimo, che separa il basamento della torre dalla parte sovrastante) è a destinazione mista, otto (dal diciannovesimo al venticinquesimo) sono adibiti a residenze di varia estensione. Ad ogni livello la disposizione planimetrica si sviluppa intorno ad un nucleo centrale che contiene gli elementi di distribuzione verticale.

6. La soluzione che prevedeva una struttura metallica e molti dei rivestimenti in vetro, studiata con la collaborazione di uno studio specializzato statunitense, fu scartata perché portava ad un costo del 25% superiore rispetto all'utilizzo del cemento armato.

Il cambiamento di materiale implicava naturalmente una maggiore consistenza dal punto di vista dimensionale della struttura portante, una serie di piloni perimetrali a sezione variabile e un nucleo centrale che contiene scale e ascensori, organizzata formalmente da una gerarchia degli elementi che pone in risalto le pilastrature, lasciate a vista, rispetto alle travature orizzontali, nascoste dal tamponamento in elementi prefabbricati. Queste nervature verticali contribuiscono a legare

in continuità i due volumi che compongono l'edificio: inclinandosi nel vuoto e biforcandosi a sostenere l'aggetto risolvono il momento più delicato (e quindi più studiato dai progettisti, con l'ausilio di modelli di ogni genere e dimensione, fino alla scala reale) dell'organismo architettonico, cioè quello dell'aggancio tra blocco inferiore e corpo sporgente.

7. La Società Generale Immobiliare di Roma – con la quale il BBPR aveva già collaborato dal primo dopoguerra in interventi di ricostruzione urbanistici ed edilizi – oltre a rappresentare la committenza e ad essere proprietaria dell'area, partecipò in modo diretto sia alla progettazione che alla realizzazione della torre Velasca: l'Ufficio Tecnico della Società si occupò infatti della progettazione esecutiva delle strutture ideate dall'ingegnere Arturo Danusso, degli impianti e della direzione tecnico-economica di tutta l'operazione.

8. La Sogene è l'impresa che costruì la Velasca, occupandosi anche di fornire tutti i dati tecnologici del progetto. Il cantiere fu iniziato nel febbraio 1956 e richiese circa due anni.

9. Ernesto N. Rogers svolse un'intensa attività didattica in ambito universitario e attraverso conferenze, seminari, dibattiti tenuti sia in Italia che all'estero, soprattutto in Nord e Sud America: Tucuman in Argentina, Lima in Perù, Santiago in Cile, Chicago, Londra, Harvard, Berkeley. Dal 1952 al 1959 è condirettore della scuola estiva dei CIAM. Alla Facoltà di Architettura di Milano, dove insegnò fino all'anno della sua morte, è stato incaricato del corso di Caratteri Stilistici (dal 1952 al 1962) e successivamente di Elementi di Composizione, di cui nel 1964 diventò Docente Ordinario. Enrico Peressutti negli anni 1950-52 insegnò all'Architectural Association School di Londra, successivamente al MIT di Boston (1952), alla Princeton University (1953-59), alla Yale University (1957 e 1962) e nel 1968 alla University of Illinois. Tenne seminari e conferenze presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, in Europa e negli Stati Uniti.

10. Franco Albini fu professore di ruolo presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia dal 1955 al 1964, circa gli stessi anni in cui Lodovico Belgiojoso insegnò presso lo stesso Istituto (dal 1954 al 1963). Entrambi furono poi chiamati a Milano quali Professori Ordinari di Composizione Architettonica.

11. Oltre ai rapporti coltivati in ambito accademico, i BBPR ebbero anche rapporti professionali con Franco Albini in occasione dello studio del piano AR di Milano nel 1945, del progetto per il centro direzionale di Milano nel 1946, della realizzazione del quartiere INA-Casa a Cesate (Mi) nel 1951.

12. Fin dall'inizio dell'attività professionale i componenti del BBPR si impegnarono attivamente nel campo editoriale, collaborando a numerose riviste tra cui "Quadrante", "Casabella", "Domus", "Rassegna d'architettura", "L'albergo in Italia", "L'Ambrosiano". Dai primi anni del dopoguerra, sia Belgiojoso che Peressutti che Rogers ripresero l'impegno critico: insieme hanno diretto la collana "Architetti del Movimento Moderno" dal 1947 al 1950; Peressutti lavorò nella redazione di "Metron"; Rogers, dopo aver diretto per due anni "Domus" (1946-47), diresse "Casabella" dal dicembre 1953 al gennaio 1965, introducendo nel titolo il termine programmatico "Continuità".

13. Anche a supporto di altri interventi che costituiscono questa pubblicazione, si ritiene utile riportare i principali episodi – senza tuttavia entrare nel merito delle differenti "filosofie editoriali" legate a direzioni o influenze culturali – della storia della rivista d'architettura oggi edita con il nome "Casabella", in quanto mezzo di trasmissione di idee particolarmente importante nella carriera di molti protagonisti dell'architettura moderna italiana e di questi *Dialoghi*. La pubblicazione della rivista "La Casa Bella" ebbe inizio nel 1928. La direzione fu assunta per i primi due anni (1928-30) da G. Marangoni e successivamente da A. Bonfiglioli (1930-32). Dal 1933, anno in cui divenne direttore Giuseppe Pagano, affiancato da Edoardo Persico in qualità di redattore, redattore capo e infine condirettore (fino al 1936), la rivista si chiamò "Casabella". Lo stesso Pagano nel 1938 cambiò il nome della testata in "Casabella-Costruzioni" e nel 1940 in "Costruzioni-Casabella". Nel dicembre del 1943, dopo che Pagano era già stato deportato, su imposizione del Ministero della Cultura Popolare fu interrotta la pubblicazione. Questa sospensione durò due anni (1944-45) ma dopo un tentativo di ripresa nel 1946, con la pubblicazione

di soli tre numeri sotto la direzione di Franco Albini e Giancarlo Pianti, la rivista non vide più la stampa per sette anni. La rinascita avvenne nel dicembre 1953, con l'uscita del primo numero di "Casabella-Continuità", rivista prima bimestrale, poi mensile, diretta da Ernesto N. Rogers. Rogers rimase a capo della redazione per più di dieci anni, fino al gennaio 1964 (dal n. 199 al n. 294/95). Dalla gestione rogersiana a quella attuale di Vittorio Gregotti (direttore dal 1982) si sono succeduti: Gian Antonio Bernasconi (1965-70), Alessandro Mendini (1970-76), Bruno Alfieri (1976) e Tomàs Maldonado (1977-81).

14. Si tratta del Quartiere di case a basso costo per gli addetti alla zona industriale per l'E-PIT, il cui progetto nasce da un incarico personale di Rogers nel 1955 e di cui i BBPR furono incaricati della progettazione urbanistica e del coordinamento per la progettazione architettonica dei quartieri legge Romita e INA-Casa, e successivamente della progettazione del centro civico e della chiesa.

15. Il progetto mai realizzato di Piano Paesaggistico per il litorale occidentale di Trieste fu redatto in collaborazione con L. Semerani e P. Cosulich su incarico della Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Trieste nel 1957.

16. Negli anni 1936-1944 il Brasile visse, dal punto di vista della cultura architettonica, un momento di trasformazione decisiva, processo innescato dalla presenza e dall'influenza di un grande maestro del Movimento Moderno quale Le Corbusier. La prima opera di rilievo di Oscar Niemeyer (nato nel 1907) fu il Ministero dell'Educazione e della Sanità a Rio de Janeiro, realizzato tra il 1936 e il 1943 grazie alla collaborazione di un gruppo di architetti sudamericani e sotto la consulenza di Le Corbusier.

L'insegnamento del maestro europeo in questione di metodo progettuale, plasticità espressiva e sfruttamento delle risorse produttive locali, operò una svolta fondamentale sulla formazione dei giovani architetti brasiliani, svolta che avrebbe contribuito a rendere nota l'architettura brasiliana all'estero affermandola per i suoi caratteri di autonomia a partire dal secondo dopoguerra.

Al momento del viaggio brasiliano di Belgiojoso, Niemeyer aveva già costruito sperimentando le potenzialità del cemento armato, in diverse località del paese e di lì a qualche anno avrebbe lavorato, con l'altro protagonista dell'architettura brasiliana, Lucio Costa, alla colossale impresa di Brasilia realizzata tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Osservando alcune realizzazioni di Niemeyer degli anni Quaranta non è difficile individuare elementi compositivi e soluzioni formali, soprattutto nel trattamento degli elementi portanti verticali in calcestruzzo armato, che il gruppo milanese avrebbe poi reinterpretato nella Velasca.

Ignazio Gardella

L'Architettura della coralità

Il progetto tra analisi e sintesi

Ho sempre diviso la mia attività di architetto a metà tra ambito professionale, attraverso una ricca attività progettuale, e ambito accademico, attraverso una parallela attività di insegnamento svolta in Università: ho così avuto modo di confrontarmi direttamente con aspetti sia teorici che pratici dell'architettura, questi ultimi strettamente legati all'esecuzione materiale dell'oggetto architettonico.

A tal proposito ritengo sia interessante sviluppare alcune riflessioni sul mio modo di progettare e di approcciare la tematica progettuale in senso lato. Io penso che un progetto di architettura, relativo ad un argomento specifico, non possa mai essere considerato come unico e irremovibile: non credo che, dato un determinato tema e richiesto un determinato progetto da svolgere su di esso, esista un progetto ottimale, nascosto in un angolo, da ricercarsi attraverso una serie, magari lunghissima, di indagini conoscitive. Indagini utili e necessarie che, però, non risolvono il problema complessivo della progettazione. Credo che il progetto non esista *a priori*. Non penso che nel momento in cui si affronta un'esperienza progettuale relativa ad un particolare ambito esista un esempio compiuto o un progetto al quale riferirsi o ispirarsi: esiste piuttosto un progetto che si costruisce nel suo farsi.

Coerentemente al metodo da me adottato nell'insegnamento universitario, io credo che convenga sempre partire da una prima idea, ancora generica, non totalizzante: generica in quanto non deve manifestarsi come un'idea esclusivamente cervellotica, ma deve basarsi su un bagaglio di informazioni tecniche e architettoniche provenienti da quella base culturale che ciascuno di noi possiede e che aumenta con l'aumentare degli anni di pratica. Una prima idea perciò di progetto completo: non esaustivamente definito, comunque già pensato in tutti i suoi elementi di carattere distributivo, formale e strutturale. Su questa idea si può così lavorare, sviluppandola e conseguentemente trasformandola, giungendo a volte anche a soluzioni completamente diverse e distanti dalla prima idea. Questo accade in particolare nei primi anni di esercizio professionale, o quando ancora si frequenta la scuola, momenti durante i quali non si ha

ancora un bagaglio tecnico-culturale sufficientemente vasto da poter intraprendere subito la strada della soluzione che verrà sviluppata.

L'aver una prima idea, seppure immatura, serve inoltre come “stampella”, come primo oggetto sul quale operare delle variazioni, per avere già dall'inizio un riferimento a qualche cosa di concreto. In questo modo si ha l'opportunità di evitare il rischio di proseguire invano nella ricerca dell'ottimale senza sapere con cosa e rispetto a cosa confrontarlo.

Anche per quanto riguarda le ricerche conoscitive da approfondire, avere già puntualizzato una prima idea aiuta a capire anzitempo, evitando il pericolo di non eseguirle, quali sono le indagini che occorre inderogabilmente fare, scaricando tutte quelle che non interessano agli specifici fini progettuali. Una sorta di “scelte in corso d'opera”, utili e quantomai puntuali. Ad esempio – volendo rendere il discorso al limite dell'elementare – se nella stesura di un Piano Regolatore si prende a monte la decisione di demolire alcuni edifici, è logicamente inutile che venga programmato un esatto rilievo degli edifici stessi.

La progettazione si configura come un continuo approssimarsi, attraverso una simbiosi tra “analisi” e “sintesi”, alla *verità*, costituita, nel nostro caso, dal progetto da realizzarsi. Dopo tanti anni di professione, avendo ormai accumulato una consolidata esperienza, ritengo sempre più che la via giusta da intraprendere sia quella di lavorare sempre e comunque su un'idea senza aspettare invano una improbabile e comunque occasionale “illuminazione”: ora, sulla base dell'esperienza acquisita, mi riesce spontaneo sintetizzare quasi subito tante variabili, ragion per cui la prima idea non si dimostra mai troppo lontana da quella conclusiva.

Disegnare per “capire oltre”

Ho sempre instaurato con il progetto un rapporto molto intimo, un rapporto che non si è mai limitato ad un'idea di massima ma che, vuoi per una mia innata curiosità, o vuoi per quel bagaglio culturale che la formazione anche ingegneristica mi ha fornito, si è sempre spinto a scale di lavoro sia teoriche che grafiche molto dettagliate.

Ho sempre sviluppato i miei progetti sino allo studio del particolare: soprattutto nei primi anni quando mi occupavo personalmente della redazione completa del progetto – disegni, studi di dettaglio, sviluppo dei particolari costruttivi –, ho sempre perseguito la volontà di “capire oltre”, analizzando in modo completo il progetto.

Un'analisi del particolare che non deve comunque mai perdere di vista il globale, l'obiettivo complessivo del progetto: un'indagine del particolare mai fine a se stessa ma sempre finalizzata ad un programma mentale e di lavoro legato all'idea iniziale. E in questi approfondimenti di scala viene anche

contemplato il *genius loci*, così come viene coinvolto l'ambito impiantistico, o viene rivolto il pensiero al muratore che dovrà poi quotidianamente eseguire tale idea: tutti gli elementi dell'architettura vengono messi in gioco nello studio del dettaglio, ne costituiscono parte integrante. Il *particolare* è e deve essere un *particolare*: una parte cioè del tutto. Il particolare non è qualche cosa che si può aggiungere, ma è qualche cosa che bisogna pensare come facente parte del totale della costruzione.

Indubbiamente il rapporto tra disegno e opera realizzata è andato cambiando nel corso degli anni. Quando io ho incominciato a lavorare, nel 1930¹, la tecnologia, come è logico pensare, non era particolarmente avanzata, ragion per cui il progetto, anche costruttivo, che veniva fornito per l'appalto, risultava semplice, in quanto mancavano molti elementi che venivano integrati in una fase successiva, durante la costruzione, tenendo magari conto del fatto costruttivo proveniente dagli "umori" del cantiere.

Oggi, invece, essendo l'ambito tecnologico molto più avanzato di allora, i disegni e comunque tutti gli elaborati grafici sono molto più articolati: si esige una maggior ricchezza di informazioni. Disegno tecnico-esecutivo e disegno architettonico si compensano vicendevolmente divenendo l'uno la chiave di lettura dell'altro. È per questo che credo esistano due tipi di disegno: uno che può essere fine a se stesso, che però non può essere considerato un disegno di architettura; esiste invece un tipo di disegno che è quello, a mio parere, da perseguire e da utilizzare, cioè il vero "disegno di architettura", che serve a trasmettere gli ordini per la costruzione. Uno strumento perciò in grado di fornire le informazioni necessarie a chi deve costruire.

Nei primi anni di insegnamento alla Facoltà di Architettura avevo spesso a che fare con studenti che provenivano – era molto frequente allora – dai licei artistici, studenti che proprio per la loro estrazione scolastica già possedevano una elevata pratica di disegno riferibile però più ad una pratica da *école de beaux arts* – quello che noi usavamo chiamare disegno a "smaffera", un disegno eseguito con il carboncino e con una ditata sul medesimo – che non a una forma di rappresentazione tecnico-architettonica appropriata. Ricordo che ripetevo loro come a mio giudizio un buon architetto non deve saper disegnare. Alla Facoltà di Architettura di Venezia c'era Mario De Luigi, che in quegli anni insegnava Disegno dal vero, che un giorno venne da me e, ricordo, mi disse amichevolmente: «senti, smettila di dire questa cosa agli studenti, altrimenti poi vengono da me e, snobbando la mia disciplina, sostengono che non è necessario impegnarsi perché tanto Gardella dice che non c'è bisogno di saper disegnare». Un episodio, questo, che alla luce dell'evolversi della disciplina, può risultare estremo e ironicamente paradossale.

Tornando ai tipi di disegno e alla loro necessaria "sovrapponibilità", stiamo ora progettando un ampliamento dell'Università Bocconi di Milano², dove a

fianco del problema strutturale – una tematica sempre esistita – diventa importante il problema impiantistico con la progettazione e la localizzazione degli impianti di condizionamento e di climatizzazione. Tematica questa molto complicata che incide profondamente sulla prassi progettuale e soprattutto sulle scelte progettuali.

Credo tuttavia che il divario e il distacco tra il progetto disegnato e quello realizzato non sia così profondo come alcuni sostengono: il progetto disegnato deve già contenere tutte le risposte ai quesiti progettuali, ragion per cui durante la realizzazione le scelte da farsi saranno solo di natura marginale, non sostanziale. Certo, scelte come il colore del mattone, dell'intonaco o del serramento possono essere fatte – e il più delle volte è così – in sede realizzativa; credo però che l'idea generale debba essere già complessivamente presente in sede di progettazione.

Superare il mito della Tecnica

Per quanto riguarda il mio pensiero sul rapporto tra architettura e tecnica va sottolineato un aspetto: io faccio parte di una famiglia di architetti in quanto mio padre, mio nonno e il mio bisnonno erano architetti, e oggi sia mio figlio che mia nipote sono anch'essi architetti, per un totale di sei generazioni. Ho incominciato ad occuparmi di architettura ancora da ragazzo copiando dai libri del Vignola, del Canina e di tutti i trattatisti classici. Mio nonno mi seguiva passo per passo mentre ridisegnavo le tavole dei maestri e mio padre, che era molto appassionato della disciplina, ricordo mi portava in giro a visitare monumenti ed edifici, non solo a Milano ma anche a Verona, a Vicenza e a Roma.

Per motivi come questi, di ordine soprattutto familiare, e poi perché la natura del pensiero culturale diffuso negli anni in cui mi sono iscritto – nel 1924 – era notevolmente distante da persone che come me erano già appassionate ad una visione modernista dell'architettura, risultava naturale essere portati a rifiutare il tipo di scuola che regnava allora: una scuola più somigliante ad un'accademia che non ad una Facoltà di Architettura come la si intende oggi. Un aspetto questo che mi spinse a privilegiare, nella nuova architettura, l'elemento non solo funzionale ma anche e soprattutto tecnico: per questa serie di circostanze mi iscrissi alla Facoltà di Ingegneria del Politecnico di Milano³. Solo successivamente – fu una vicenda abbastanza elaborata – mi iscrissi anche alla Facoltà di Architettura, dove inizialmente feci solo due anni, in quanto entrai in lite con alcuni professori – facevo allora già parte del gruppo di architetti milanesi che avevano sposato la causa del Movimento Moderno –, per poi trasferirmi a Venezia dove mi laureai e intrapresi la carriera accademica⁴.

Conseguii perciò le due lauree: questo da un punto di vista più “formale” che non sostanziale, in quanto la “vera” laurea di architettura si può dire che io l'abbia presa in casa, e cioè nel periodo in cui da ragazzo mio nonno mi aprì,

svelandomeli, i misteri dei principali testi sacri dell'architettura.

Riflettendo ora sulla mia situazione e sull'iter accademico seguito nei primi anni della mia formazione, posso ritenermi pienamente soddisfatto di aver seguito entrambi i corsi di laurea, una compenetrazione culturale che giudico positiva. Questo a dispetto di alcuni miei amici ingegneri che non perdono occasione per ricordarmi ironicamente di essere “anche ingegnere”, usando un tono simpaticamente scherzoso nei confronti della categoria degli architetti.

L'aver avuto questa duplice formazione didattica, e in particolare la laurea in ingegneria, mi è servito – oltre che ovviamente per la specifica conoscenza della disciplina – a superare il “mito della tecnica”, un mito che ha fortemente condizionato molti architetti del Movimento Moderno. Nel periodo in cui il mito della tecnica ha prevalso, un periodo e soprattutto una logica culturale che alcuni architetti continuano a supportare, ritengo vi sia stato un notevole dispendio di energie e di tempo: un “tempo perso” che il dibattito architettonico dovrà al più presto recuperare.

Dal dopoguerra ad oggi, ad esclusione del periodo contrassegnato da tutti gli anni Cinquanta e da buona parte degli anni Sessanta, possiamo dire che la Tecnologia e la Composizione Architettonica hanno intrapreso due strade differenti che raramente si intersecano.

Io sono un architetto nato e vissuto nel Movimento Moderno in particolare quello milanese, contrassegnato da figure quali Albini, Rogers, Palanti, Figini e Pollini i quali convivevano con architetti come Terragni e Cattaneo; anche se in effetti il Movimento Moderno costituiva, fondamentalmente, la ricerca di un nuovo linguaggio che si potesse comunque giustificare in termini di *funzionalità* o di *tecnologia*. Non a caso erano in voga *slogan* del tipo: “la funzione determina la forma” o “tutto ciò che è utile è bello”. Concetti che io ho cercato sempre di ribaltare o quantomeno di adattare: così come è sbagliato sostenere estremisticamente che la funzione determina la forma, altrettanto sbagliato è, al contrario, dire che la forma determina la funzione. Se dovessi parafrasare uno *slogan* mi sentirei piuttosto di sottoscrivere che “tutto ciò che è bello è utile”: la categoria del bello, infatti, contiene in sé anche quella dell'utile. Platone in alcuni suoi dialoghi relativi alla bellezza è quantomai convincente a tal proposito.

Questa interpretazione del fenomeno è ovviamente parziale: alcune discipline che vengono affrontate nelle facoltà di ingegneria, quali ad esempio la matematica, che si addentra a conoscere i misteri della logica o dell'analisi infinitesimale – e che in fondo risulta un insegnamento di natura filosofica –, ritengo siano estremamente utili anche per l'architetto.

In sintesi credo che il rapporto esistente tra tecnica – perciò tecnologia – e architettura sia di assoluta integrazione. È difficile oggi trovare un architetto che riassume in sé anche la figura dell'ingegnere strutturista, in grado perciò di fare i calcoli strutturali o i calcoli relativi agli impianti tecnologici.

Il progetto dell'Università Bocconi, ad esempio, che sto elaborando in questo periodo, è un lavoro di una certa importanza e complessità, e per quanto riguarda le strutture sono affiancato dall'ing. Amman che si occupa degli impianti tecnologici e dall'ing. Morini, professionisti che completano il quadro di competenze attorno alla figura dell'architetto⁵.

Sottolineo inoltre che a mio giudizio – un giudizio del tutto personale – la figura dell'ingegnere civile, soprattutto oggi, che viviamo un'epoca di grande specializzazione, non ha ragione di essere. Dovrebbero esistere solo due figure, con compiti e ruoli specifici: l'architetto e l'ingegnere calcolatore, affiancati dall'ingegnere impiantista. La possibilità – questo sì – di avere una sorta di linguaggio comune, come sosteneva lo stesso Weber, è fattore importantissimo.

Anche se accade molto spesso nella pratica comune, non credo che si possa partire in un'avventura progettuale pensando, come fanno molti, di fare il progetto per poi arricchirlo e completarlo con strutture e impianti. Certi "vecchi" ingegneri di una volta – con una mentalità ancora pionieristica – interpretano la professione in questo modo: lasciano all'architetto completa libertà espressiva per poi intervenire in un secondo tempo convinti di poter risolvere qualsiasi tipo di quesito tecnico-strutturale. Un approccio senz'altro errato e non certo adeguato ai tempi.

È un errore di duplice natura: in prima battuta perché non è realisticamente possibile pensare di possedere una sorta di bacchetta magica che risolve tutti i problemi in un colpo solo e senza compromessi; in seconda battuta perché la tecnica, nella sua accezione più generale – strutture, impianti, componentistica – influisce e condiziona, interpretando questo termine in senso positivo, l'architettura.

Raramente mi capita di pensare alla tecnologia come un elemento essenziale del mio progettare, elemento cioè senza il quale il significato della mia architettura svanisce. Mi appare abbastanza evidente che la tecnologia possa e debba integrare il progetto e le scelte ad esso inerenti; che invece sia punto di partenza dell'intero fenomeno progettuale è un tipo di approccio che non mi appartiene e che giudico limitativo. Anche se non ho mai avuto l'opportunità di progettare opere o strutture – come possono essere gli stadi o i ponti – dove l'apporto tecnico-tecnologico, essendo predominante, deve esprimersi a livelli massimi, non mi è mai capitato, nel campo in cui ho maggiormente operato, quello cioè delle costruzioni civili, sia private che pubbliche, di pensare ad *una forma tecnologica* da cui partire per fare architettura.

Nella progettazione si deve tener conto delle specificità e delle peculiarità dell'esperienza progettuale in corso, al fine di evitare quegli appiattimenti e quelle "spersonalizzazioni" che la tecnologia sempre più sofisticata e le logiche sempre meno romantiche che stanno alla base delle operazioni progettuali tendono a provocare.

La tecnologia non deve provocare nell'architettura, al pari di un *mass-media*, una omogeneizzazione dei linguaggi, uniformando informazioni e di conseguenza soluzioni.

Altri sono gli elementi che concorrono ad un esito architettonico significativo: un aspetto progettuale e determinante verso il quale ad esempio presto particolare attenzione è senz'altro la luce: le sue potenzialità risultano fondamentali per la mia architettura. Come nell'architettura classica alcune scelte erano effettuate in favore di una maggiore esaltazione dei requisiti della luce – basti pensare che gran parte delle modanature delle facciate e dei loro elementi costituenti erano studiati proprio in virtù di una attenta considerazione dell'elemento "luce" – anche nella mia architettura l'attenzione ad essa è sempre stata progettualmente elevatissima.

Tra storia e critica. Il rapporto con gli altri protagonisti

Avendo avuto la fortuna di attraversare l'architettura di tutto il secolo ho avuto la possibilità di conoscere e frequentare esponenti del mondo architettonico di spiccata personalità culturale provenienti da generazioni diverse. Ho avuto anche la fortuna di collaborare con tanti bravi colleghi ai quali ho dato e dai quali ho ricevuto tanto, sia a livello culturale che a livello personale. Ancor prima di laurearmi in ingegneria ero già grande amico di personaggi quali Franco Albini e Giovanni Romano: un gruppo di amici che gravitavano principalmente attorno alla figura di Edoardo Persico, che all'epoca faceva da elemento coagulante. Si deve infatti a lui se un anno riuscimmo a formare, tutti insieme, una sezione della Triennale di Milano⁶.

Nell'ambito dei miei rapporti di amicizia con alcuni colleghi che hanno lasciato un messaggio importante nel dibattito architettonico italiano e non solo italiano, Franco Albini è senza dubbio colui del quale serbo il ricordo più vivo e profondo⁷. Ho di lui un ricordo carissimo in quanto il nostro legame era simile a quello esistente tra due fratelli, questo anche se le nostre idee sui singoli temi e le nostre architetture erano in parte differenti.

Albini, tra i personaggi che frequentavo, era l'architetto che più di altri intratteneva un rapporto stretto e costante con la tecnologia, o ancor meglio con la *ricerca tecnologica*. L'*input* tecnologico era per lui importantissimo, anche se poi, in fondo Albini era un artista: quello che principalmente gli interessava era il problema del linguaggio. Oltre ad Albini i miei ricordi più sentiti sono rivolti a Ernesto Rogers e al rapporto di amicizia instaurato dopo la guerra con Lodovico Belgiojoso.

Avere avuto l'opportunità di frequentare e, soprattutto, di lavorare insieme a protagonisti di tale levatura, è stato per me un grande privilegio, in quanto da ciascuno di loro – sebbene avessimo tutti idee personali a volte anche in

forte contrasto l'una con l'altra – ho avuto modo di recepire profondi messaggi sia sul piano teorico che su quello della progettazione vera e propria. Ritengo che tra noi vi fosse un rapporto molto solido e costruttivo: allora eravamo in pochi, ragion per cui c'era una maggiore complicità di categoria; inoltre vivevamo attornati da un clima di ostilità diffusa proveniente non solo dal fascismo ma anche dai rappresentanti della società civile, che non accettavano di buon grado l'architettura del Movimento Moderno, oppure l'accettavano in maniera molto parziale e riduttiva, cioè per tematiche limitate quali i bagni, le cucine, o altre problematiche molto puntuali. Tutto ciò stimolò e favorì il crearsi tra noi di un rapporto intimo di vera e profonda amicizia, un rapporto che non si limitava ad una frequentazione superficiale ma che sfociava in continue e stimolanti riunioni e discussioni. Generalmente, era uso incontrarci a pranzo una volta alla settimana, occasione ottimale per discutere sempre di architettura: si discuteva, a volte anche animatamente, sempre e comunque in modo proficuo, orientati in una certa direzione.

Eravamo un piccolo gruppo, comunque molto unito e compatto, e soprattutto molto attivo a livello di rapporti interpersonali: questo tipo di rapporto a livello personale-professionale oggi credo non esista più e purtroppo se ne sente la mancanza, soprattutto a livello culturale e di paritetico scambio di vedute sull'architettura. Una mancanza che se da una parte può essere motivata dall'esorbitante numero di architetti oggi immessi sul mercato del lavoro, dall'altra può imputarsi proprio ad un più diffuso disinteresse verso il dialogo e il dibattito.

Tra progettazione e divulgazione dell'informazione

Il dibattito, inteso come dialogo, è oggi demandato unicamente alle riviste anche se queste, a mio giudizio, costituiscono una forma alterata del dibattito stesso, snaturato dalla forma e dai contenuti che l'analisi critica dei progetti presenta. Basti pensare alle limitate dimensioni e alla scarsità di informazioni "reali" attraverso le quali un progetto viene divulgato e proposto al pubblico specializzato dalle riviste oggi in circolazione sul mercato.

Io sono sempre più convinto che una rivista di architettura avrebbe il dovere di pubblicare in modo meno superficiale e più ricco di informazioni di quanto non accada oggi: le riviste dovrebbero pubblicare un numero minore di progetti – tra l'altro più selezionato – e soprattutto ad una scala maggiormente leggibile. Oggi i progetti vengono proposti come francobolli dei quali non si riesce fisicamente a leggere il significato e apprezzare i contenuti.

Ritengo che la critica all'architettura, in particolare quella svolta attraverso le riviste di settore, abbia il potere di condizionare fortemente il pensiero architettonico e, attraverso la divulgazione di esiti progettuali, di fare tendenza

all'interno del dibattito architettonico: prima della guerra, oltre alle ricercatissime riviste di architettura straniera che per la nostra generazione costituivano un ambitissimo punto di riferimento, spiccava in particolare “Casabella-Costruzioni” – un nome, il secondo, aggiunto da Pagano quando prese la direzione di “Casabella” – una rivista validissima e dai più attenti interpretata come un vero e proprio manuale⁸. Le riviste costituivano gli unici luoghi, unitamente alla Triennale, dove si potevano mostrare i nostri progetti: gli unici momenti in cui, in fondo, il Movimento Moderno poteva appieno esprimersi e diffondere il proprio pensiero⁹.

Antidogmatismo e ordine in architettura

Tra gli amici-architetti che frequentavo, Franco Albini era senz'altro il più calvinista; Rogers, e tutto sommato l'intero gruppo BBPR, erano invece meno rigorosi e forse meno ortodossi. Anch'io, sin dall'inizio, credo di essere stato abbastanza libero e svincolato da schemi troppo rigidi: sin dai miei primi passi, mossi in adesione al Movimento Moderno, ho riscontrato questo mio essere scevro da obblighi o da canoni prestabiliti.

Quando ad esempio realizzai il Dispensario di Alessandria¹⁰, Giulio Carlo Argan sottolineò più volte come l'edificio risultasse, ai suoi occhi, contemporaneamente eretico e di grande novità nello scenario dell'architettura moderna, in particolare a causa dell'utilizzo del mattone in forma grigliata¹¹, un elemento questo che io sperimentai non come tentativo di recupero di un certo tipo di tradizione rurale, bensì come una tecnica costruttiva che giudicavo idonea per quello specifico luogo¹².

Sono sempre stato abbastanza diffidente verso i dogmi, un antidogmatismo che mi caratterizza ancora oggi a novant'anni. Gli stessi canoni del Movimento Moderno ma anche quelli, ben più recenti, del Movimento Post-Moderno non appartengono al mio modo di interpretare la professione e, di conseguenza, l'architettura. Cerco sempre di essere me stesso senza per questo dover a tutti costi cercare in ogni occasione una classificazione spesso forzata o non aderente alla realtà delle cose, il più delle volte inutile.

Proprio in riferimento alla difficoltà di aderire a schemi e a correnti specifiche sono sempre stato dubbioso sul tentativo che la critica ha fatto – uno sforzo utile per comprendere il fenomeno architettonico ma pericoloso quando superficialmente semplicistico – al fine di trovare etichette attribuibili alla mia architettura così come all'architettura degli altri. Nella mostra tenutasi a Venezia nel 1980¹³ sono stato infatti inserito nel gruppo degli architetti postmoderni. Da un certo punto di vista posso condividere questa interpretazione degli eventi, in quanto la mia architettura ha sempre voluto trasmettere il rifiuto a un dogma preciso: per questo posso essere considerato un antesignano rispetto

a certi movimenti emersi successivamente. Tuttavia, nel mio rifiuto del dogma, io non accetto automaticamente il fatto che tutto sia possibile: il mio non accettare dogmi nasconde comunque la volontà di rivendicare un ordine che l'architettura possiede e che, a mio giudizio, rappresenta il suo più elevato valore. I cinque ordini, d'altra parte, si possono trasformare in una sorta di metafora dell'ordine in architettura.

Amo la musica, un'arte che vedo strettamente collegata al nostro mondo. Dovessi dire a quale musica spero o perlomeno credo sia assimilabile la mia architettura, direi quella di Antonio Vivaldi, una musica con un suo preciso ordine ma senza rigidi dogmi. Paul Valéry in *Eupalino* mette in stretto rapporto l'architettura con la musica, evidenziandone similitudini e differenze, un rapporto che mi ha sempre affascinato e convinto. Effettivamente, come in tutte le corrispondenze, esiste una naturale differenza tra le due arti, una differenza però non così marcata come potrebbe apparire. Anche la musica, infatti, così come l'architettura, ha bisogno della *quarta dimensione* rappresentata dal tempo. L'ascolto della musica è l'ascolto di una serie di suoni, di toni, di pause che, una volta insieme, costituiscono una composizione musicale. Lo stesso accade in architettura: non credo che si possa vedere un'opera solo attraverso la fotografia di una facciata. Un'architettura per essere veramente vista, recepita e capita deve essere anche assorbita, girandoci attorno, entrandoci dentro, percorrendone gli spazi, utilizzandola. Una percezione che avviene, perciò, attraverso la dimensione temporale. La variabile tempo è parte integrante di un'architettura, come di un brano musicale: una componente comune che forse per la visione di un quadro risulta meno evidente.

Non è un caso perciò se mi capita di progettare con maggior enfasi e coinvolgimento quando supportato da un sottofondo musicale. Mentre progetto mi affascina ascoltare una sinfonia di Vivaldi che, oltre a piacermi moltissimo, mi aiuta nella concentrazione e nella composizione. Tendo così ad arrivare nei miei progetti a quella purezza e a quella nitidezza che contraddistingue il suono delle *Quattro stagioni* e comunque di tutta la sua musica. Una purezza di linguaggio senza sedimenti e senza compromessi.

Architettura fenomeno corale

Al pari della musica, anche l'arte della poesia vive momenti di grande tensione creativa strettamente assimilabili ad alcune fasi del processo progettuale.

Ho letto di recente il libro di poesie *Come se niente fosse* dell'amico Lodovico Belgiojoso dal quale è stata tratta la poesia che annuncia questo volume e devo ammettere che, sebbene io conosca Lodovico da sempre, sono rimasto sorpreso: lo conoscevo come architetto ma non come poeta. Fortunatamente, la poesia è percorsa da una sottile vena di ironia quando solleva il dubbio sulla

necessità di trasformare le idee in materia: dico fortunatamente altrimenti noi architetti potremmo anche cambiare mestiere. Una brillante ironia, comunque, che cela un legame e una sintonia di intenti, tra poesia e architettura, molto spiccati. Esistono rapporti analogici che, forse, vengono ingiustamente trascurati: l'architettura di oggi, perciò non necessariamente quella dei templi o delle cattedrali, è e sempre maggiormente sarà un *fatto corale*.

Una sfera culturale che, rispetto ad altre espressioni artistiche, si concretizza in forme e metodologie di lavoro autonome. Uno *scrittore* si mette a tavolino e scrive le sue poesie o un romanzo instaurando un rapporto diretto tra sé e l'opera; un *architetto* non può, da solo, costruire una casa. L'architetto oggi necessita di una coralità di variegati interventi che vanno dall'ingegnere al muratore, allo stesso modo in cui, sebbene con differenti interlocutori, risultavano corali le costruzioni medioevali.

Per questo sostengo debba esistere nella progettazione e poi nella realizzazione, un processo di integrazione; è fin dall'inizio dell'evolversi progettuale che occorre instaurare questo tipo di collaborazione, lavorando con l'ausilio di un *team* di esperti di altre discipline confinanti. Alla luce di questi fenomeni, l'architetto svolge oggi un ruolo di regia dell'insieme: effettivamente, proprio per questo fattore, l'avere una preparazione proveniente anche dalla scuola di ingegneria consente una capacità di visione integrata del problema, più estesa e maggiormente profonda.

81

L'architettura delle differenze

L'architettura, per vivere e sopravvivere, ha bisogno di mantenere una serie elevatissima di contatti con altre discipline o istituzioni e al medesimo tempo manifesta l'esigenza di instaurare un rapporto stretto e significativo con l'ambito contestuale in cui va ad inserirsi.

Sin dagli inizi, da quando cioè ho incominciato ad operare come architetto – un mestiere che permette di confrontare se stessi con la realtà, tenendo vivo, perciò, il contatto con essa – ho ritenuto che il rapporto con il luogo e, di conseguenza, con la sua storia – con quello che è di uso comune definire *genius loci* – fosse fondamentale. Non ho mai pensato che un edificio possa essere trasportato in un luogo diverso da quello per il quale è stato progettato. Credo – e questo concetto alcuni decenni fa non era così scontato come lo è adesso – che il rapporto tra il luogo, la storia e il progetto sia un rapporto molto stretto e indissolubile.

Esiste un altro tipo di legame con il luogo, costituito dal rapporto che il progettista e il progetto intrattengono con una moltitudine di fattori specifici del contesto: persone, materiali, utenti, amministratori, e produzione locale, intesa in senso generale. Anche questo tipo di contatto, al fine di perseguire un progetto ottimale, deve essere molto stretto. Ho infatti avuto la fortuna di

lavorare in numerosi e differenti contesti, arrivando così a confrontare me stesso con differenti usi e differenti modi di utilizzo delle risorse, sia intellettuali che materiali. Un architetto deve avere la capacità di adeguarsi alle *differenze* perché da esse l'architettura trae la propria forza.

Architettura e luogo devono perciò diventare, nella progettazione, due elementi che fanno parte di un unico discorso culturale ma anche e soprattutto tecnico. Non si può pensare di progettare senza conoscere e considerare i prodotti provenienti dal contesto nonché il modo di affrontare il problema progettuale in quel luogo.

Con Venezia ad esempio ho un rapporto strettissimo: ho frequentato questa città tutte le settimane per più di venticinque anni. Prima di progettare la Casa alle Zattere, ho girato molto per la città, non tanto per visitare i monumenti o altri episodi puntuali, bensì per cercare di assorbire appieno quel *sapore veneziano*, un sapore tutto particolare. Ricordo la casa veneziana con particolare lucidità in quanto attirò su di me non poche polemiche¹⁴. È stata l'unica volta nella quale ho ricevuto sia lettere di lode ma anche veri e propri insulti provenienti soprattutto da veneziani stessi: ne ricordo in particolare una perché carica di offese e perciò difficilmente dimenticabile.

La mia architettura tende a cambiare a seconda dei luoghi e delle situazioni. Quando ho ad esempio costruito le Terme di Ischia¹⁵ mi sono confrontato con le consuetudini del sito. Lì è in uso una abitudine molto particolare: a scopo anche terapeutico, realizzano volte utilizzando la pietra lavica, elementi molto caratteristici e specifici del luogo. Congiuntamente viene praticata dai locali, una sorta di danza, un vero e proprio rito, svolto indossando dei caratteristici costumi locali, allo scopo di favorire il consolidamento della struttura delle volte stesse. Ho citato questo episodio per sottolineare, con un esempio estremo, come l'architettura giunga spesso in simbiosi con l'essenza del luogo, nelle sue forme anche più spontanee e naturali.

L'architettura come esperienza unica

Qualsiasi progetto è differente da quello precedente: ogni approccio alla progettazione è per me un'esperienza nuova e per certi versi unica. Mi risulta difficile desiderare *a posteriori* di non aver realizzato una mia opera: è quasi innaturale per un architetto privarsi o rinnegare una propria creazione. Dovessi al contrario scegliere l'edificio realizzato che più di altri salverei e al quale sono legato da un particolare cordone ombelicale, penso che il Dispensario Antitubercolare di Alessandria, anche se è una delle mie prime opere, rappresenti un passo veramente significativo del mio percorso personale.

Dovendo invece ricordare un progetto rimasto sulla carta, il Teatro di Vicenza rappresenta il mio sogno mancato. Un sogno che non ho mai costruito:

un progetto molto pubblicato, molto divulgato che però è giunto solo all'assegnazione degli appalti e lì si è arenato a causa di una crisi politica che in quel periodo investì il Comune della città veneta¹⁶. Questo a riprova che gli agenti esterni, assolutamente indipendenti dalla volontà del progettista e dal suo operato, costituiscono un imponente *corpus* di condizionamenti all'architettura e sull'architettura, in grado di manovrarla o, a volte, addirittura di stravolgerla.

Essere architetti oggi: tra studio e cantiere

Solitamente il mio studio non è molto numeroso: tuttavia raggiunge un più cospicuo numero di presenze nei periodi in cui le scadenze sono imminenti.

Uno studio perciò “elastico” a livello di gestione, adeguato, a mio giudizio, al tipo di lavoro che l'architetto deve svolgere oggi in Italia. Fare il mestiere dell'architetto in una nazione come la nostra è diventata una cosa difficilissima, in quanto non si ha mai delle certezze su cui basarsi per una corretta organizzazione delle risorse. I progetti si trascinano per anni in uno stato latente, caratterizzati da lentissimi processi di natura procedurale: ragion per cui l'architetto per certi progetti vive in uno stato di costante pre-allarme e per interi periodi il progetto non fa progressi sostanziali. Poi, improvvisamente arriva la notizia di una scadenza ravvicinatissima che costringe, appunto, ad attrezzarsi per far fronte a tali “urgenze”. Inoltre, il continuo sovrapporsi di regolamenti sempre differenti in quanto provenienti da diversi ambiti – comune, vigili del fuoco, e così via – fa sì che il progetto debba passare al setaccio di numerosi interlocutori, con il conseguente dilatarsi dei tempi di attuazione. Siamo ad un punto in cui il progressivo aumentare della “fatica di interpretazione” dei regolamenti rischia di condizionare negativamente anche l'esito formale del manufatto. Progettare è importante: difendersi da tutti gli attacchi esterni lo è allo stesso livello.

Ho sempre passato molto tempo in studio anche se, dovendo descrivere un giorno tipo, la mia giornata professionale iniziava ancor prima di arrivare fisicamente in studio in quanto con l'accumularsi delle esperienze progettuali e quindi con l'aumentare della pratica della progettazione, si arriva ad avere la capacità di ricostruire una pianta o un prospetto anche solo mentalmente. Ho sempre avuto la tendenza a non alzarmi alla mattina troppo presto, anche se quando andavo a Venezia ad insegnare prendevo il treno alle 6.30; gran parte dei pensieri e dei ragionamenti relativi al progetto li sviluppavo, non sembri un paradosso, alla mattina quando ero ancora a letto. Quando si ha sotto gli occhi un disegno si è molto concentrati sullo specifico pezzo di carta che si ha davanti; io se non ho davanti un disegno, ho comunque in mente la costruzione, e anzi mi è sempre risultato più facile lavorare su di essa considerandola svincolata dalle convenzioni grafiche che a volte possono condizionare alcune scelte. Non vedere perciò solo la pianta, o la sezione, ma poter pensare

contemporaneamente al tutto, al suo insieme, senza limiti fisici.

Ho comunque trascorso gran parte del mio tempo in studio: preferivo non arrivare troppo presto alla mattina per poi fermarmi con maggior frequenza alla sera magari anche fino a tardi, per disegnare con quella concentrazione che si ha solo nella fascia serale-notturna. Ho sempre cercato – a meno che non ce ne fosse la reale necessità – di salvare i giorni festivi dagli “attacchi” che questa professione “senza orari” automaticamente implica; ho sempre ritenuto che staccare mentalmente dai problemi lavorativi per una intera giornata, magari facendo dell’altro – io ad esempio amavo sciare e giocare a tennis – fosse molto utile per trovare nuovi stimoli nella settimana successiva.

Ho sempre avuto, inoltre, un grande amore per il cantiere: mi è sempre piaciuto molto frequentarlo anche perché ritengo sia uno strumento utilissimo alla comprensione di gran parte dei fenomeni che poi in studio vengono analizzati.

Didattica e autoverifica

Esiste, a mio parere, un legame molto stretto tra l’attività professionale intesa nella sua più nobile accezione e la pratica dell’insegnamento, ambito dove spero e penso di aver trasferito esperienze progettuali e culturali significative, in quanto provenienti appunto dalle conoscenze acquisite sul campo¹⁷. Allo stesso tempo la scuola mi ha anche dato molto: nel nostro settore, e in quello accademico in particolare, si dà e si riceve in uguale misura. Il contatto con i giovani e soprattutto la comune necessità di chiarire esattamente le fasi progettuali e alcuni suoi nodi particolari – processi che quando vengono singolarmente svolti nel proprio studio non raggiungono mai i medesimi stimoli – fanno sì che il lavoro di ricerca sul progetto raggiunga livelli molto elevati. Il fatto di dover motivare criticamente le varie fasi della progettazione per renderle esplicite agli allievi, è determinante per chiarire le idee a sé stessi: una specie di autoverifica che nella scuola e grazie alla scuola diviene puntuale e proficua in quanto si vive una situazione di continua discussione.

Essere architetti, essere sé stessi: un pensiero ai giovani

Data la mia provenienza familiare, la mia, vista in uno scenario più ampio, è stata un’esperienza abbastanza anomala, ragion per cui non mi è facile oggi capire quale sia la vera provenienza *dell’essere architetto*. Essendo nato in una famiglia in cui si è sempre respirato il mito dell’architettura – il mio bisnonno Jacopo era stato un architetto abbastanza conosciuto nella prima metà dell’Ottocento a Genova, avendo lavorato con personaggi quali Barabino – il mio osservatorio personale potrebbe risultare molto soggettivo. Non si nasce architetto: si nasce con la possibilità di *diventare architetto*.

L'architettura esige un elevato sforzo di applicazione sullo specifico della disciplina. Esige un attaccamento e una volontà di comprensione dei fenomeni che implica una costante curiosità e un costante aggiornamento.

Essere architetto significa avere un proprio modo di vedere e di gestire lo spazio; e forzarsi, in questo, di essere coerenti in quello che si fa: essere coerente, non significa ripetersi, bensì significa cambiare, significa essere in sintonia con le diverse situazioni spazio-temporali che di volta in volta si presentano e che non sono mai identiche. Se un fiume non scorre rischia di diventare uno stagno: un rischio, questo, che certamente non corre chi è sempre pronto, pur in adesione ai propri principi, a modificare i progetti in funzione delle diverse situazioni. Aldo Rossi, volendo cercare degli esempi nell'attuale panorama della cultura architettonica, è uno di quei fiumi che non rischiano di "ristagnare". Infatti, sebbene non condivida appieno le sue architetture ho la consapevolezza che lui sia un vero architetto. Aldo Rossi sente veramente l'architettura: ho avuto conferma diretta di questa impressione quando ho lavorato con lui¹⁸. Lo stesso Paolo Portoghesi, per citare un altro protagonista di questi *Dialoghi* è un architetto di una intelligenza e di una brillantezza teorica elevatissima, del quale io apprezzo diverse opere, in particolare le prime, come Casa Baldi. Portoghesi è stato inoltre un architetto che ha avuto un peso indiscutibile nel rompere un certo tipo di conformismo insito nell'*International Style* e un certo tipo di epigonismo del Movimento Moderno.

85

Se ad un giovane studente di architettura o ad un neo-laureato dovessi dare un consiglio, il primo fra tutti sarebbe quello di essere se stesso: una frase che potrebbe sembrare retorica e banale ma che a mio giudizio è, se bene interpretata, al contrario molto utile e profonda. Credo che ci sia in tutti noi, ma soprattutto nei giovani, una certa tendenza verso l'accettazione di certe forme, un fenomeno questo che può essere apparentato ad una forma di pigrizia intellettuale e di adattamento che porta il giovane a riferirsi acriticamente ad un certo modo di progettare.

Avere dei riferimenti è lecito e indispensabile: riferimenti sia linguistici che metodologici, che di immedesimazione in un architetto verso il quale si ha ammirazione ma che presentino sempre i caratteri di analisi critica e di obiettività di giudizio. Se invece il riferimento è solo ed esclusivamente strumentale, coinvolto per ottenere una scorciatoia in grado di giungere più rapidamente alla redazione di un "disegno", l'approccio risulta sbagliato e alquanto pericoloso. L'architettura non è tendenza ma è espressione del proprio io, in tutti i sensi.

Milano, 28 febbraio 1995 – Studio Gardella

Note

1. Ignazio Gardella, nato a Milano nel 1905 da famiglia genovese, dopo la laurea in ingegneria conseguita nel 1930, intraprese l'attività professionale nello studio paterno. Nell'arco dei primi anni di attività elaborò numerosi progetti tra cui l'opera che gli portò grande notorietà nell'ambiente della cultura architettonica contemporanea, il dispensario di Alessandria (1933-38).

2. Ha preso il via nei primi anni Novanta il progetto di Gardella per l'ampliamento dell'Università Commerciale "Luigi Bocconi" a Milano (in collaborazione con il figlio Jacopo). L'intervento prevede un edificio a pettine su sette livelli, che si sviluppa attorno a due semi-corti, collegato ad un altro corpo a pianta ellittica anch'esso raccolto attorno ad una piccola corte interna.

3. È interessante notare come nelle interviste, negli interventi autografi di Gardella, ma anche nelle numerose biografie si insista spesso su questo aspetto della sua preparazione, cioè sulla sua formazione "ingegneristica", quasi a voler costantemente testimoniare la presenza, nella sua personalità, di un atteggiamento volto a favorire un rapporto di compenetrazione e integrazione tra il *professionista-architetto* e il *professionista-ingegnere*.

4. Tre anni dopo la laurea in Ingegneria al Politecnico di Milano, Gardella si iscrisse alla Facoltà di Architettura dello stesso istituto, senza però portare a termine gli studi. La laurea in Architettura la conseguì allo Iuav, nel 1949, anno in cui iniziò la carriera accademica.

Tuttavia la sua formazione da architetto, oltre all'aria respirata in famiglia, era già stata avviata negli anni in cui al Politecnico frequentava non solo la Facoltà di Ingegneria, ma soprattutto gli amici Franco Albini, Lodovico Belgiojoso, Ernesto Rogers e Giovanni Romano, allora anch'essi studenti. Con tale nucleo di giovani architetti Gardella fonda nel primissimo dopoguerra, il Movimento Studi Architettura (MSA) orientato alla rivisitazione critica e ad un'interpretazione propositiva del messaggio moderno.

5. La Amman Progetti per gli impianti tecnologici e l'ingegnere Franco Morini come strutturista, avevano già collaborato con Gardella per il progetto esecutivo del Teatro di Vicenza, redatto nel 1979-80.

6. Si tratta dell'allestimento della mostra dell'Abitazione che ebbe il diploma d'onore alla VI Triennale di Milano nel 1936.

7. Sono numerosi i lavori svolti in collaborazione con Franco Albini: i piani a scala urbanistica come il progetto urbanistico "Milano Verde" per la sistemazione della zona scalo Sempione/Fiera a Milano (con R. Camus, G. Mazzoleni, G. Pagano, G. Palanti; 1938), lo schema di Piano Regolatore A.R. di Milano (con BBPR, P. Bottoni, E. Cerutti, G. Mucchi, G. Palanti, M. Pucci, A. Putelli; 1945), il progetto per un quartiere residenziale e Piano Regolatore particolareggiato per la zona degli Angeli a Genova (con G. Palanti e M. Tevarotto; 1946); i concorsi come quelli per il "Palazzo della Civiltà Italiana" (con G. Palanti, G. Romano; 1937) e per il "Palazzo dell'acqua e della luce" (con G. Minoletti, G. Palanti, G. Romano; 1939) entrambi per l'E42 di Roma; gli interventi di edilizia popolare come il quartiere IACP "Mangiagalli" a Milano (1950-52) e il piano urbanistico e di edilizia residenziale per un quartiere INACasa di 6000 abitanti (con G. Albricci e BBPR; 1951-53); gli studi per la produzione di elementi in serie per l'edilizia per la Società Ansaldo di Genova (1944-45). Con Samonà, Albini e Rogers, Ignazio Gardella diresse dal 1952 al 1956 la scuola estiva dei CIAM a Venezia: con il gruppo BBPR inoltre progettò il Padiglione italiano all'Expo di Bruxelles (1957-58).

8. Nel caso di Gardella, il legame con l'ambiente della cultura architettonica si fondava anche sui rapporti con alcuni personaggi della redazione di "Casabella" degli anni Trenta quali Giuseppe Pagano, Edoardo Persico e Raffaello Giolli. In quel periodo, di "Casabella", Pagano e Persico furono rispettivamente direttore dal 1933 al 1943, e redattore, redattore-capo e condirettore dal 1933 al 1936. Nel 1938 Pagano cambiò la testata in "Casabella-Costruzioni" e nel 1940 in "Costruzioni-Casabella".

9. Gardella fin dagli esordi professionali, frequentò, soprattutto nel primo decennio di attività, l'ambiente della Triennale milanese: nel 1936 ha ricevuto due medaglie d'oro alla VI

Triennale per l'Allestimento della mostra dell'abitazione con Albini, Camus, Clausetti, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti e Romano: nel 1940 partecipò alla VII Triennale con l'allestimento della mostra del vetro e della ceramica. In seguito partecipò anche alla VIII edizione, nel 1946, con l'allestimento della mostra della prefabbricazione e alla IX edizione, nel 1951, con l'allestimento della mostra della sedia italiana nei secoli.

10. Il primo progetto (in collaborazione con l'ing. L. Martini) per il Dispensario antitubercolare di Alessandria è del 1933; quello definitivo del 1936-37: l'edificio fu terminato nel 1938. L'intervento fu pubblicato in quello stesso anno sul numero 128 di "Casabella-Costruzioni" presentato da un articolo di Raffaello Giolli. L'edificio, un prisma compatto a due livelli in cemento armato, fu oggetto di grande dibattito per la presenza di un muro di partizione esterna in mattoni a vista in voluto contrasto con l'evidente linea razionalista dell'impianto.

11. Giulio Carlo Argan pubblicò un volume monografico sull'opera di Gardella nel 1959 in occasione dell'assegnazione del premio Olivetti – prima edizione – all'architetto milanese.

12. A conferma di tale affermazione si riportano le seguenti parole di Gardella: «Naturalmente, applicato al contesto compositivo del dispensario il grigliato non conserva più nulla del carattere rurale in cui lo si poteva osservare originariamente applicato e ciò mi stava bene. Il materiale era stato scelto nella naturale disponibilità concreta e tecnologica che il luogo offriva: contemporaneamente la sua traslazione in un contesto progettuale d'uso differente ne interrompeva ogni riferimento epigonico ad una ingenua applicazione in chiave vernacolare. In un certo senso si smaterializzava, dal punto di vista dei contenuti originali, ma offriva differente continuità alla storia della tecnica dietro suggerimento del luogo» (I. Gardella. *Materiale e immateriale*, in "Materia" n. 5, 1990).

13. Si tratta della mostra internazionale di architettura dal titolo "La presenza del passato" organizzata nell'ambito della Biennale di Venezia del 1980: al nucleo centrale comprendente 76 architetti era stata premessa una sezione di "omaggi" che includeva, oltre a Ignazio Gardella, Philip Johnson e Mario Ridolfi, «come riconoscimento della importanza del loro lavoro nella prospettiva di una reintegrazione creativa della eredità storica e della sconfessione della ortodossia vincolante dello stile internazionale» (P. Portoghesi, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982, p. 29).

14. L'edificio d'abitazione Cicogna, detto "Casa alle Zattere" a Venezia (1953-58), insieme ad altre due opere di Gardella, la casa per impiegati della Borsalino ad Alessandria (1950-52) e la Mensa Olivetti a Ivrea (1954-58), rappresenta un caposaldo del percorso di revisione critica del Movimento Moderno internazionale. La casa, affacciata sul canale della Giudecca, fu progettata nel 1953 ma realizzata solo nel 1958 a causa del lungo iter necessario all'approvazione della Sovrintendenza che impose notevoli modifiche soprattutto per quanto riguardava la facciata sul canale. Quest'opera ha introdotto Gardella nel dibattito, nato proprio in quegli anni, sul tema delle preesistenze ambientali: la posizione presa dall'architetto è dettata dalla volontà di dialogare con il contesto antico, traendo da esso gli elementi compositivi, e contemporaneamente dal rifiuto di ogni forma di mimetismo con il tessuto storico, professando una totale autonomia del linguaggio adottato.

15. Terme Regina Isabella, Lacco Ameno d'Ischia (NA), 1950-54 con E. Balsari Berrone. Lo stabilimento termale – inizialmente un intervento di ristrutturazione poi divenuto un progetto ex novo – rientra in un più ampio programma di interventi progettati dallo stesso Gardella ma mai realizzati, su commissione di un gruppo di medici milanesi. Del preesistente edificio ottocentesco, Gardella conservò solo il colonnato del fronte principale, facendone un elemento di contrasto con il nuovo intervento in cemento intonato di rosa. L'edificio, frutto di una complessa serie di rielaborazioni a causa di alcune incertezze da parte della committenza, è caratterizzato da una divergenza delle linee planimetriche e da una forte asimmetria; distributivamente ospita su due livelli – più uno interrato per i magazzini – spazi di accoglienza e di sosta, camerini per le cure, ambulatori, locali per funzioni amministrative, laboratori di ricerca, una biblioteca e alcuni alloggi per medici e infermieri.

16. Il progetto per il Teatro di Vicenza fu il 2° classificato di un concorso ad inviti bandito nel 1968, al quale parteciparono, oltre a Ignazio Gardella, Franco Albini – il cui progetto fu giudicato vincitore – e Carlo Scarpa. La vicenda non ebbe alcun seguito né di approfondimento progettuale né realizzativo fino al 1979, anno in cui il Comune di Vicenza incaricò Ignazio Gardella – Albini era scomparso nel 1977 – di procedere alla “esecutivizzazione” della stessa idea di massima presentata 11 anni prima. L’edificio, mai realizzato, si presentava in forma di un blocco a pianta quadrata estremamente compatto e squadrato, tagliato in modo netto dalle scale di accesso situate su una diagonale del volume. I due volumi quasi indipendenti che risultavano erano destinati ad ospitare, secondo uno schema fortemente simmetrico, uno la cavea a ferro di cavallo di 1262 posti e il *foyer* sottostante, l’altro il palcoscenico e tutte le strutture di servizio.

17. Gardella nel 1947 fu invitato da Giuseppe Samonà ad insegnare presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia: la sua attività didattica in questa sede si svolse dall’anno accademico 1949/50 fino al 1975. Nel 1952 conseguì la libera docenza e nel 1962 divenne Professore Ordinario di Composizione Architettonica.

18. La collaborazione con Aldo Rossi riguarda il progetto per la ricostruzione del Teatro Carlo Felice di Genova: i due architetti milanesi insieme a Fabio Reinhart e Angelo Sibilla – il gruppo faceva capo alla Mario Valle Engineering, gruppo di progettazione costituito dallo stesso Gardella in società con il costruttore Mario Valle – vinsero il relativo concorso nel 1982. I lavori sono stati terminati nel 1990.

Roberto Gabetti
Aimaro Isola

L'Architettura del colloquio

L'architettura dell'interpretazione

Il lamento di qualsiasi persona alla quale venga avanzata una domanda precisa, consiste sovente nello schermirsi: "rispondere non mi è facile, l'argomento è complesso". Così facciamo anche noi, ora che Emilio Faroldi ci chiede di dire la nostra sul "progetto di architettura oggi".

Potremmo anche essere evasivi, non parlare tanto delle difficoltà dell'architettura, ma delle difficoltà di oggi: mettendoci assieme agli altri, senza precise delimitazioni di responsabilità. C'è però qualcosa di giusto, nel non rinchiuderci in un ruolo professionale, definito e concluso. Se una prima delimitazione sta fra il lavoro di ufficio e di cantiere, fra il nostro mestiere e la scuola, un'apertura certa è verso il luogo nel quale lavoriamo, e dove il progetto nasce e si coagula; un'ulteriore apertura è nella nostra vita quotidiana, che riguarda Torino, il Piemonte come il resto del pianeta¹. La difficoltà di aprire e chiudere la visuale, di collimare un punto oppure un intero pezzo del mondo, è anche difficoltà operativa; fra tante condizioni limite, sta certo la necessità di tracciare un'immagine, una figura, che non sia un semplice arabesco.

Tutti vogliono sapere come si fa a camminare nel bosco senza perdersi. Si possono citare tanti accorgimenti collaudati: il nostro consiglio è quello di entrare nel bosco e di tentare di uscirne. Molte volte, dopo un lungo percorso, fra tracce promettenti e ostacoli imprevisti, anche il ricercatore che si è perso nel bosco, ritorna nel punto in cui era partito: già questa è una esperienza utile, perché porta a scartare quella speranza intuita, per accantonarla. Certo occorre ripartire: ma il coraggio non lo si può dare a chi non ce lo ha, e nemmeno la voglia di cominciare ogni volta da capo.

Esiste, al principio di ogni itinerario progettuale, la sensazione di dover mettere mano ad una materia caotica e sfuggevole: e la tentazione di trovare subito il bandolo della matassa è illusoria. Così è per il successo nella professione: un progetto subito apprezzato da un Committente che ha fretta, il concorso subito vinto, i disegni subito approvati dalla Commissione Edilizia; ma sono inizi dai quali diffidare. Anche le opposizioni al progetto, anche le varianti richieste,

possono costituire, a nostra scelta, fasi di arricchimento oppure occasioni di frustrazione.

Pensiamo che si sbagli meno ogni volta che si ritorna sui modi di vita dei cosiddetti utenti, sulle loro richieste, su quelle che paiono a noi e loro le “vere” esigenze, sul consolidato fitto dibattito che segue, per porre alla prova il necessario: che è spesso nascosto.

Pensiamo che si sbagli meno quando si pensa a quella costruzione che deve essere concepita là, per quel luogo; che deve avere forma, colori, materiali o che altro, adatti ad interpretarlo. Interpretare è il punto: perché può volere dire riconoscere presenze alle quali accostarsi per continuità, o presenze alle quali accostarsi per opposizione. Un caso e l'altro non sono in alternativa, quasi giocati dalla sorte; la continuità o l'opposizione sono condizionate dalla nostra volontà, dalla nostra scelta: il che vuol dire anche semplicemente dalla nostra capacità di concludere, continuare, compiere un discorso, o tutto all'opposto dalla nostra incapacità totale a seguire il discorso degli altri, recente, passato, remoto, per continuarlo in modo diverso. E così può nascere in noi qualcosa che è ben lontano dal tacito ascolto, che non è però nemmeno un grido – nel senso che cerchiamo di contenere le nostre reazioni entro i limiti del buon senso o del buon gusto, estesi oltre ogni limite comune a nostro comodo –.

Il percorso progettuale che non amiamo definire *creativo*, ma che ci limitiamo a dire *mnemonico*, suggerito dalla memoria, oppure *intenzionale*, spinto al di fuori del presente concreto, non coincide necessariamente con l'iter burocratico della progettazione: anzi procede a salti, su quella linea quasi continua che segna i passaggi dal progetto di massima a quello esecutivo.

Spesso è il particolare vicino al vero, a risolvere il nostro progetto di massima, ma altre volte avviene il contrario: un primo pensiero condiziona ogni successiva specificazione. Ci siamo trovati nel primo caso per le “piramidi rovesciate” di via Sant'Agostino a Torino², nel secondo caso per il primo grado del concorso per il teatro di Parma³.

Parlare di un “nostro atteggiamento” è forse onesto: “nostro” vuol dire comune solo nel senso che è divenuto tale dopo scambi attivi fra noi due, nel tentativo di scegliere o di eliminare una proposta, nel farla riemergere o di nuovo soccombere. Qualche volta uno di noi due si affeziona ad un'idea personale: spesso ognuno di noi alla propria. Ma questo è nel gioco degli scambi, non mai delle certezze. Parlare di atteggiamento è forse anche giusto, innanzi tutto per non dire troppo; per suggerire come ogni volta che progettiamo siamo lì per lavorare, sempre con qualcosa dentro che c'è già stato e che c'è di nuovo. Senza pensare che per il fatto di aver già doppiato qualche capo pericoloso siamo più al sicuro; sentendo sempre con piacere quel momento in cui la cima è sciolta e la navigazione riprende. Certo che pensiamo spesso ad altri, che ci hanno preceduto nel nostro lavoro: sono pensieri ricorrenti, costruiti dalla nostra memoria.

Solo raramente possono parere elaborazioni critiche, perché stanno dentro ricordi immediati, pensieri meditati a lungo.

Se ricordiamo Franco Albini, ci pare di evocare una soluzione tecnologica di felice invenzione, applicata ad un progetto svolto con mirabile concentrazione nelle sue necessarie fasi.

Un pensiero quindi forte, suggestivo, legato a tecnologie presenti o latenti⁴.

Un altro suggerimento ci viene da Albini: pensare all'architettura dell'edificio così come si pensa all'arredo, nella fiducia di individuare una tecnologia risolvete. Siamo stati a lungo a meditare attorno agli uffici INA di Parma, come attorno alla Rinascente di Roma: ci veniva, da quei due isolati "tipi", un'indicazione forte all'azione; un incoraggiamento motivato attraverso i mezzi presenti nel cantiere, oppure ancora soltanto richiamabili all'interno del cantiere. Questa sensazione l'abbiamo provata in prima persona, per il lavoro per la Snam, a San Donato Milanese⁵.

Parliamo qui soprattutto di prime impressioni. Certo le possiamo sorprendere nel tema stesso, appena la committenza in qualche modo lo delinea: certo le cerchiamo subito sul posto, per cogliere un esito alle nostre prime impressioni.

Dominare, non contrastare: contrastare, non dominare. Oppure: continuare, non interrompere. Scegliere forme e colori e disposizioni o determinarle al di fuori di un vocabolario di uso immediato, sono altre alternative possibili.

L'impressione, la prima come ogni altra successiva, coinvolge presto esigenze di vita, forme, materiali, senza mai tentare di operare per separate parti.

Il materiale scelto, la sua collocazione nel contesto tecnologico, diventa riferimento prevalente, mano a mano che le fasi di progetto avanzano. E così il materiale è senz'altro, di per sé, mezzo espressivo: proprio perché inserito in un contesto ricco di esiti. Le possibilità che restano aperte vengono dalla storia e dall'attualità; il loro coagularsi in impressioni prevalenti può costituire un punto fermo per proseguire – o per decidere di ritornare indietro –.

Chi cerca da noi una ricetta per progettare presto e bene, fugga lontano.

Noi lavoriamo molto e lentamente, secondo traiettorie incerte. Non è questo un segno connesso alla nostra età, ma derivato da tante nostre esperienze più giovani, molto più giovani: originarie.

93

L'idea architettonica come "arte" della continua ricerca

Rappresentare questo concetto significa perseguire il tentativo di interpretare le potenzialità di un tema, interrogandoci in un continuo passare dal particolare al generale, ripercorrendo il progetto avanti e indietro. Questo continuo trascorrere, significa compiere, tentare di compiere un'operazione ermeneutica che, come tutte le ermeneutiche, incontra scacchi, momenti di ritorno, cancellazioni. Come però si dà per ogni idea ermeneutica, ogni interrogarsi, come

ogni interpretazione sono sempre tali da rimettere in gioco l'intero sistema, l'intera serie delle variabili presenti, intuite, richiamate.

Non sappiamo mai se, giunti ad un certo punto di questo percorso, possiamo proseguire o se troviamo la strada chiusa e dobbiamo ricominciare da capo. La linea ermeneutica rappresenta forse un'idea dell'architettura vista come interpretazione e come enunciazione di un'ipotesi forte, che regge un sistema di progetto.

Anche quando si è in cantiere si deve avere il coraggio di dimenticare l'idea base dell'insediamento per rimettersi in gioco e rimettere in discussione criticamente ogni variabile predeterminata: pur sempre nell'ottica e nella piena coscienza, da noi tenacemente perseguita, di dover intervenire in questa fase con cautela: il meno possibile.

Noi siamo architetti che in cantiere tendenzialmente non prendono neanche in considerazione l'idea di far demolire qualcosa: ma tendono se mai ad aggiungere, a perfezionare, agendo per "addizione" piuttosto che per "correzione": pur sapendo comunque che nel lavoro qualche scacco può sempre aver luogo.

Con metafora – se vogliamo un po' banale – parleremmo spesso di *silenzio*: quando ci troviamo davanti al foglio bianco viviamo infatti momenti di vero e proprio panico. Questo è un problema che pare riguardi solo i giovani ma non è vero: non solo architetti di primo pelo – che hanno logicamente un momento di impasse dettato dall'inesperienza – sentono la responsabilità di porsi in viaggio: ancora noi, oggi, quando ci avviciniamo alla pratica del progetto sentiamo questo momento tragico del foglio bianco. Molti "esperti" fanno finta di non sentirlo: è invece un momento essenziale che riguarda tutti i veri ricercatori. È una fase in cui ognuno mette in gioco il suo essere: "sono o non sono architetto, riesco o non riesco a riempire questo foglio".

È una scommessa ogni volta "tragica", una scommessa che si ripete quasi come un rito: la sfida è tragica nel senso che il nostro stesso esistere, vivere in equilibrio può affievolirsi, può annullarsi. In questi frangenti veniamo avvolti da quel silenzio che ci distacca da ogni precedente apparato concettuale, da quel tracciato che fino a quel momento avevamo seguito: insomma i manuali funzionano sì; ma non funzionano da soli; le cose che abbiamo già fatto le abbiamo appunto "già fatte", e diventano quasi un elemento a "sfavore": l'esperienza che ci circondava fino ad allora sembra liquefarsi. Un momento di silenzio: null'altro. Un momento di solitudine: anche. Momenti poco praticabili nella corrente pratica professionale: momenti fondamentali.

Questo silenzio, che corrisponde al foglio bianco, non è soltanto momento iniziale: si diffonde durante l'arco della progettazione. Ritorna, anche quando siamo sui ponti del cantiere. Il più delle volte abbiamo il terrore di dover subito scegliere. La scelta di un colore, che forse è una ricorrente scelta elementare – in qualche particolare contesto diventa questione basilare –: abbiamo ogni volta il

terrore di non saper ricominciare. Questi episodi legati a scelte anche minute ci riportano ogni volta a quel momento di silenzio iniziale, o sparso, o diluito nel tempo, che colpisce drammaticamente il percorso progettuale.

Un coraggio mite: una questione di metodo

La metafora o comunque il concetto che vorremmo esprimere è qui espresso come ragionamento piano, svolto “in negativo” più per silenzi, per vuoti, che per quegli apporti positivi che pur anche esistono. Non dobbiamo adagiarsi in questo silenzio: attraverso questo viviamo un’esperienza, incontriamo il coraggio.

Del concetto di “coraggio” in architettura si parla poco: o quando lo si è fatto, lo si è affrontato in una forma che non condividiamo. Coraggio per noi non significa – come hanno ritenuto per molto tempo gli architetti d’avanguardia e gli ingegneri tesi al prodigio – audacia nella struttura o novità nelle proposte formali: il coraggio nel mettere in gioco il nostro essere e di conseguenza l’essere degli altri. La qualità è il frutto di questo coraggio; come è frutto anche variare scelte apparentemente definitive, che esistono anche lungo la realizzazione, guidare ripensamenti senza lasciare tracce di lacerazioni.

Non sempre dover cambiare quanto si è deciso, si è progettato, significa “peggiore” l’opera.

Saperla riadattare è alle volte anche un bene: un adattamento può avvenire lungo le fasi iniziali della progettazione oppure tornando da un cantiere ma sempre in studio: diffidiamo dalle soluzioni geniali assunte davanti a imprenditori, ad artigiani. Prendiamo ad esempio l’edificio della Snam: quando si è aperto il cantiere – dopo un anno e mezzo di studio – il progetto era definito fino agli ultimi chiodi, sino agli ultimi elementi della componentistica. Non era stato definito, però, attraverso scelte disgiunte, ma attraverso un intenso e serrato colloquio con i fornitori, con le imprese, ecc., davanti a noi due, sempre tesi a realizzare un’idea attraverso più variabili.

In un certo senso quindi l’edificio c’era già. Ma durante la progettazione non si possono prevedere tutti i passi futuri; si può fare in modo di evitare che vi siano intoppi significativi, di avviare il processo della costruzione secondo un percorso stabilito, che inglobi in sé il concetto di opera realizzata. Ma l’imprevisto esiste: ed è quindi importante disporre anche in cantiere di un’articolazione di rapporti prestabiliti, garanzia indispensabile per una discreta riuscita: a San Donato le modifiche sono state poche, volute più che altro dalla stessa Committenza. Il progetto era organizzato in maniera tale che il sistema per approntare le necessarie modifiche era già tutto in un certo senso previsto: alcune varianti hanno anzi arricchito il progetto, nelle fasi della realizzazione⁶. Per quel che riguarda invece il “metodo”, inteso come prassi lavorativa prestabilita, come descrizione a priori di quanto occorre fare progettando, possiamo

dire di non averne mai tenuto conto: noi adottiamo senz'altro un'elaborazione dei singoli, diversi temi, secondo una linea che potremmo definire "parlata". Certamente il disegno, lo schizzo, il fogliettino, ci aiutano: ma fin dall'inizio discutiamo sempre tutto fra noi parlando di tutto, cercando di prefigurare una nostra convenzione.

La prima parte della progettazione avviene attraverso scambi continui, colloqui fitti, trame di riferimento anche solo allusive di quanto intendiamo fare. E quando il nostro discorso è sufficientemente maturo, sostenuto dai disegni indispensabili, sosteniamo i risultati, le provvisorie conclusioni raggiunte fra noi, anche davanti al committente, all'impresa, ai nostri colleghi.

Certamente il disegno conta, ma il più delle volte appartiene ad una fase *a posteriori*, un evento che serve per sistemare idee. Il disegno consiste ovviamente non soltanto nel bello schizzo, fine a se stesso; bensì nella verifica di congruenze, emergenti dalle modalità di un colloquio che non si estingue fino alla fine del progetto: e ancora dopo, perché il progetto è da noi ancora discusso, quando è messo sui tavoli, davanti ai critici.

Forse – e non sembri un paradosso – arrivati ad un certo punto, un progetto cresce ancora di più, dopo la sua conclusione, che non prima. Il nostro "metodo" quindi – se un "metodo" abbiamo – può consistere proprio in queste modalità colloquiali: si tratta di colloquio tra noi e con le cose fin dall'inizio, colloquio con le tecnologie, colloquio con le esperienze passate e con i nuovi interlocutori: tempi frammezzati da momenti di silenzio, in cui cerchiamo di creare quello stacco tra noi e le cose, necessario per portare avanti il nostro tema.

Il concetto di paesaggio nel "colloquio" con i personaggi e la produzione

Gli anni recenti sono stati caratterizzati da un profondo ripensamento del rapporto che l'architettura instaura con i fattori esterni, con il "contesto": sembra quasi trattarsi di una scoperta. Non per noi: noi siamo stati i principali sostenitori di questo singolare interesse ai luoghi: o perlomeno questo è quanto la critica ci ha attribuito. Oggi più che parlare di contesto, di *genius loci*, vorremmo rettificare il discorso introducendo il concetto di "paesaggio", intendendo con il termine non semplicemente la montagna, la città, o il centro storico, bensì anche le temperie, le situazioni al contorno, il luogo e il tempo in cui ci incontriamo con il tema. Una immagine cioè, dove questo scenario acquista un significato più complesso: diventa società, diventa economia, diventa produzione.

Inserire un edificio in un "paesaggio" – in un contesto appunto – non significa operare attraverso una mimesi rispetto ai luoghi: noi non propendiamo per un costante "mimetismo", ma dove occorra, seguiamo una linea di differenza, di stacco: lo stacco è certamente evento drammatico che va perciò misurato.

Questo “paesaggio”, inteso come modo di rapportarsi con l'esterno, introduce elementi di novità, di ricchezza, introdotti di volta in volta nelle di verse situazioni che incontriamo e che il tempo muta.

Non vi è dubbio che ai tempi della torinese Bottega di Erasmo⁷, ci siamo trovati davanti ad un tipo di artigianato che stava lentamente scomparendo e che noi pensavamo – in una visione un po' *morrissiana* – avrebbe invece avuto nuove possibilità per esprimersi. E quanto era possibile è avvenuto; da allora ad oggi, dopo gli eventi terribili nei quali la città pareva fagocitare e distruggere quel mondo evocato. Operavamo comunque allora in una temperie differente da quella che ci siamo trovati davanti pochi anni più tardi – vent'anni dopo – quando abbiamo realizzato la Residenziale ovest⁸, o ancor più tardi quando abbiamo realizzato il Quinto Palazzo Uffici a San Donato Milanese. Anche lì si affacciano soluzioni di mestiere felici, tradizionali e nuove, perché parallelamente alla mutazione degli scenari dovuta ad un discorso temporale, abbiamo cercato di allenarci nel senso di affiancare mutamenti dovuti alle particolari e specifiche situazioni e proposte nostre, adatte a porre l'edificio nello spazio e nel tempo. Con segni significativi – così almeno è nelle nostre intenzioni⁹.

Noi non abbiamo, in definitiva sottovalutato il fatto che tecnologie, materiali, processi cosiddetti “innovativi” potessero non essere entità astratte, staccate dal mondo reale: ma rappresentare persone, ditte, sistemi tecnici, attori e coautori presenti nel nostro settore operativo. Dobbiamo infatti stare attenti a teorizzare un discorso, ponendo un distacco tra *tecnologia* e *personaggi*: una cosa è la conoscenza teorica di una determinata potenzialità tecnica, un'altra è la concreta capacità umana di portarla ad interpretare un assunto complesso, una trama tracciata dal progetto architettonico.

L'architetto, il progettista deve farsi carico di capire – attraverso un'attenta conoscenza dell'ambito in cui si muove, ma soprattutto degli interlocutori con i quali ha a che fare – le reali possibilità di trasferire ogni apporto verso la realizzazione, di tradurre in materia le proprie idee: non è poi così raro incontrare personaggi che pur non capendo e conoscendo una determinata tecnologia, vogliono ugualmente adottarla, e coi quali poi inevitabilmente si scontrano.

Ecco perché nella progettazione è importantissimo conoscere esattamente il carattere di ogni impresa artigiana e non, grande o piccola: le sue doti, le sue peculiarità.

Anche in epoche di tecnologia avanzata, come quella che senza dubbio stiamo attraversando, se ci troviamo di fronte ad un'impresa che non è in grado di gestire certi tipi di tecnologia, è meglio che lasciamo perdere un'idea per cercarne un'altra che sia praticabile. Il punto sta nel saper intendere una eventuale scarsità di risorse, come vincolo non insormontabile, bensì come *input* progettuale, del quale prendere atto: progettando quindi e riprogettando ogni volta, *ad hoc*.

Nel Quinto Palazzo Uffici Snam, ci siamo trovati come partner-interlocutore, come committente con cui discutere il progetto, un gruppo di tecnici o comunque dipendenti della “Snam Progetti” o della Snam: persone molto preparate e duttili che possedevano le fondamentali capacità di cogliere un certo tipo di colloquio intelligente – “colto” – sia sui modi di scegliere le tecnologie sia nel chiarire i processi costruttivi, dal disegno alla messa in opera; questo edificio si può certamente definire come prodotto di un colloquio¹⁰.

Il nostro stesso modo di lavorare, di “comunicare” attraverso l’architettura, parte da questo imprescindibile stato di apertura al colloquio: parliamo con manuali, con cataloghi, con nozioni tecniche, con citazioni letterarie. Il tutto viene mediato attraverso rapporti personali, posti da noi alla base di ogni operazione di progetto e di cantiere: vera garanzia per la buona riuscita di un’opera. Noi siamo legati al lavoro degli assistenti di cantiere, del geometra, del muratore, oppure del grande ingegnere calcolatore del cemento armato: personaggi che apprezziamo e stimiamo proprio perché con loro è possibile instaurare questa fase essenziale di colloquio.

Sta forse qui la ricetta, se così possiamo definirla, della nostra architettura: non tanto come proposta, come azione *a priori*; ma come imprecisata apertura ad un colloquio con i luoghi, con le tecnologie, e soprattutto ad un colloquio con le persone, con la committenza, con i vari protagonisti.

98

Tra idea e realizzazione: la committenza, la produzione

Facevamo riferimento ad un discorso sulla “mimesi”, individuando in essa un significato di omologazione: noi non vogliamo semplicemente perseguire una logica di mimesi con quanto risulta già determinato, bensì con quanto risulta stabilito attraverso colloqui significativi, attraverso discussioni che entrano nel ciclo produttivo, attraverso rapporti anche forti dai quali speriamo di trarre risultati positivi per il progetto. Colloqui intesi quindi non come tentativi volti a omologare i nostri intenti ma come crescita e maturazione reciproca.

Questo ragionamento legato ai luoghi, alle risorse produttive in cui il progetto si muove, non va esteso esclusivamente ai progetti che superano una certa soglia dimensionale o che oltrepassano un certo livello di complessità – come per i qui sempre citati progetti del “Quinto” a San Donato, degli Uffici Giudiziari di Alba¹¹, del Centro Residenziale Olivetti ad Ivrea, del Complesso Residenziale al Sestriére¹², o andando a ritroso della Bottega di Erasmo –: ma riguarda pure, con intensità e forma identica, e però traslata di scala, anche quei progetti di minor mole.

Prendiamo ad esempio la Tuminera¹³, progettata per conto di un produttore di formaggi. L’abbiamo realizzata nel paese d’origine di Isola. L’*input* iniziale veniva dal fatto che il committente possedeva un po’ di soldi per costruire un

edificio di forma estremamente semplice. Un capannone industriale di dieci metri di manica, da poter successivamente al limite, utilizzare per un'altra funzione; un capannone per il quale il committente covava l'ambizione di attribuire qualche evidenza sul fronte strada, che fosse rappresentativa delle sue varie attività produttive, per le quali aveva bisogno di suscitare una certa immagine.

Il committente aveva queste idee semplici, apparentemente chiare: per noi sono stati punti che ci parlavano di "vernacular", che ci portavano verso modelli americani.

È un caso limite ma significativo. La parte retrostante, come si può vedere, è un semplicissimo capannone foderato di mattoni. Il portico antistante invece è realizzato in legno e pietra: il cliente lo ha praticamente costruito con le sue mani, e per questo noi lo abbiamo progettato disegnando tutti i pezzi elementari, che lui ha poi montato, ad uno ad uno. Altri esempi: il monumento per i "Partigiani" a Prarostino¹⁴, o la chiesa-santuario di Montoso¹⁵. Salvo per alcune parti, dove è intervenuta un'impresa locale un po' più attrezzata, queste architetture sono state costruite da volontari: partigiani colleghi di Isola durante la resistenza, parrochiani di Bagnolo Piemonte. Andavano lì anche di domenica per due o tre anni consecutivi per mettere una pietra sull'altra.

Anche questi progetti, anche queste realizzazioni sono nate da forme di colloquio, riportate a specifici interlocutori. Passare alla realizzazione, significa porre interlocutori tra noi progettisti e l'opera di architettura: la committenza e l'impresa costituiscono gli interlocutori privilegiati, con i quali episodi e situazioni differenti devono confrontarsi.

Non sempre questi rapporti vivono situazioni di antagonismo e allo stesso modo non sempre viaggiano su binari idilliaci: ci sono scontri a volte anche duri. Crediamo però che il colloquio, il parlare delle cose, il dipanarle, riesca ad essere sempre la strada migliore per intraprendere un'opera, per evitare comunque lo scontro, la grossa divergenza, il blocco. Certo esistono o si creano situazioni anche umoristiche: Isola ricorda a questo proposito, una battuta di Gabetti quando all'inizio della nostra attività, eravamo ancora più incerti sulla strada da scegliere: dovevamo progettare la Bottega d'Erasmus commessa a noi dal proprietario di una libreria antiquaria che aveva quel nome: stavamo discutendo sui caratteri dell'edificio.

Vista la particolare localizzazione del progetto¹⁶, Gabetti citò con interesse la Mole Antonelliana pensando anche di fare piacere al cliente, essendo anch'egli torinese, molto legato agli ambienti culturali nostri. Non appena egli udì tale riferimento, confessò candidamente che l'edificio di Torino che, più di altri, non sopportava era appunto la Mole; tant'è che era rimasto molto indeciso se acquistare o no quel lotto da edificare in quanto troppo vicino a quel monumento. «Io, per il mio edificio, immagino un edificio rinascimento con capitelli e colonne». A quel punto Gabetti giocando una carta che sperava vincente e

giusta, gli replicò: «Dottore si rende conto di cosa costa oggi, fare un capitello? una colonna?». E così la Bottega di Erasmo nacque come la si può ancor oggi vedere: o meglio quale è risultata dopo varie modifiche.

La Bottega d'Erasmo, a cantiere aperto, fu sopraelevata due volte, in quanto prima doveva essere a due piani, perché inizialmente doveva contemplare solo la parte antiquaria senza quella residenziale: poi abbiamo aggiunto un altro piano, per l'alloggio del proprietario, e poi ancora un ultimo piano e l'arretrato¹⁷.

Certo in quei momenti non ci ha fatto nessun piacere dover pensare e ridiscutere l'intero progetto: però questo diversivo è frequente nel fare architettura. Il progetto nella sua prima concezione, diventa un paesaggio, uno scenario, sul quale ci si inserisce per lavorare ancora.

Questo rapporto tra l'idea e la realizzazione porta ad una continua mutazione, in quanto – come la nostra prima esperienza importante tende a dimostrarci –, non esiste mai un momento di formalizzazione compiuta, congelata, immutabile. L'architettura disegnata, scontrandosi con la realtà subisce inevitabilmente modificazioni che, in un modo o nell'altro, il progettista deve prendere in conto. Da questo punto di vista, non abbiamo drammatizzato le situazioni nuove, anche quelle che parevano sovvertire piani prestabiliti.

Pensiamo che, già nei momenti della formazione, si dovrebbe ricevere, e al tempo stesso trasmettere, l'abitudine ad individuare sempre e comunque una via di uscita per l'idea, per ogni nuova idea. Isola precisa come nella Facoltà di Torino egli tenga un corso¹⁸ in cui, in base ad una idea insediativa, gli studenti devono arrivare ad un elevato approfondimento progettuale, ad un vero e proprio esecutivo, spinto fino allo studio del chiodo; a partire dall'impianto urbanistico, vengono simulate poi via via tutte le fasi di cantiere. Questo anche se ci si trova di fronte ad ipotesi azzardate, così che il ventaglio delle soluzioni risulta molto vasto; bisogna però sapere dove un certo progetto va a parare: sapere come rivedere il proprio progetto, per ripartire da capo.

Isola è convinto del valore delle idee iniziali: crede che questo aspetto sia di grande importanza perché – come dice Borges – «i sentieri sono poi infiniti», ed è pur vero che praticarne uno, consente di intravedere una via di uscita. Si tratta di un'esperienza fondamentale. Negli studenti dovrebbe formarsi l'idea di dover tendere alla realizzazione, lo studio di almeno un binario che porti verso l'opera conclusa.

Visto come vanno oggi alcune cose, va detto che a noi, come penso a tutti, piace poco essere invitati ad un concorso, sapendo già di perderlo; i concorsi li facciamo per vincerli, non tanto per la vittoria in sé, bensì proprio per sperimentare dal vero, dal vivo nuove vie, nuove soluzioni. Il rapporto con l'esecuzione, con quello che abbiamo qui definito come il “comparto produttivo”, è un rapporto costruttivo, che di volta in volta orientiamo rispetto alle particolarità del caso: questo vale sia per quanto riguarda operazioni di tipo

“seriale” sia per quanto riguarda quelle di tipo “artigianale”.

Siamo abbastanza propensi all'utilizzo di oggetti di serie – come suole anche dirsi, “a catalogo” – anche perché i cataloghi sono ormai talmente forniti da rispondere ad una elevata serie di esigenze.

Il tema grosso invece, comporta lo studio e l'approfondimento dei punti di contatto, delle interazioni tra diverse serie, tra vari sistemi costruttivi e differenti modi di coesione tra i diversi elementi costitutivi dell'architettura: questo oggi è il vero nodo. D'altra parte l'intera storia dell'architettura, per quel che riguarda le tecnologie, i sistemi costruttivi, presenta talora marcate discontinuità di scelta, differenze di apporti ben radicati nel cantiere: queste differenze intese come varietà costituiscono una ricchezza tecnica e formale negli edifici singoli, come anche nella città.

Nella ideazione del nostro edificio per la Snam, il nodo del serramento è stato concordato con il committente, come elemento che doveva essere completamente reinventato rispetto alla produzione corrente: oltre tutto bisognava produrre un tale numero di pezzi che nessuna industria, in quel momento, sarebbe da sola riuscita a produrre nei quantitativi necessari.

Abbiamo così operato uno studio attento, sugli spessori, sulle dimensioni del manufatto¹⁹. Anche se l'oggetto era molto complesso, anche se richiedeva una alta specializzazione, lo abbiamo definito attraverso un buono scambio di informazioni tra noi e la produzione. Noi crediamo che ancora oggi sia possibile colloquiare con le imprese. Rare volte ci è successo il contrario.

Nel caso dell'edificio di Alba, forse: è stato infatti uno dei pochi casi in cui il colloquio con l'impresa è stato molto difficile. Ci siamo trovati di fronte ad una situazione iniziale piuttosto strana, perché alcune componenti della committenza, non avevano colto i caratteri del progetto legato ad una sistemazione del verde circostante e con dispiacere abbiamo infine limitato il progetto al solo lotto che ci era stato assegnato²⁰. L'impresa era abituata a lavorare nell'ambito delle grandi opere infrastrutturali e il fatto di realizzare un edificio piuttosto di un altro, restava problema piuttosto indifferente.

Appena aperto il cantiere noi ci siamo trovati davanti soprattutto ad argomenti giuridici, normativi ed economici: prendeva subito risalto il tema dei nuovi prezzi, delle varianti in corso d'opera.

Il che ha posto noi due e Giuseppe Varaldo quali direttori dei lavori, di fronte alla necessità di giudicare della opportunità delle richieste avanzate dall'assuntore.

Riprendendo un altro argomento, è sempre stato vivo il nostro rapporto con i tecnici; ciascuno di loro ha, latente, una sua *Kunstwollen*: una volontà di arte molto forte è presente anche in coloro che si ritengono tecnici puri, come ad esempio i calcolatori delle strutture in cemento armato. Proprio nel caso del Quinto abbiamo all'inizio avuto come interlocutore un ingegnere molto bravo,

molto sensibile con il quale c'è stato un colloquio impegnativo e colto, sul tipo di strutture da adottare: purtroppo il colloquio si è interrotto per la morte del prestigioso interlocutore.

Progettare in sintonia con i tempi, significa utilizzare in modo appropriato gli strumenti della progettazione, rispondere alle esigenze che il clima culturale richiede. A questo proposito pensiamo che i tempi siano abbastanza cambiati: per la Bottega d'Erasmus disegnavamo minutissimi particolari, proprio perché molti sistemi costruttivi erano flessibili alla disposizione dei progettisti e dei direttori dei lavori. Seguendo una scia, forse anche ridolfiana, ci mettevamo al tavolo da disegno, disegnando ogni elemento molto di più di quanto non facciamo oggi: il nodo del serramento, l'attacco della pietra sul serramento, il bullone, il mattone che doveva incastrarsi nella pietra, ecc.²¹. Disegni quindi abbastanza raffinati, motivati dal fatto che allora il falegname, il fabbro, il muratore avevano una certa predisposizione ad accettare questo tipo di disegno: erano anche legati ad una tradizione tecnologica ottonovecentesca, vivissima ancora in quegli anni a Torino. I tempi sono molto cambiati. Sarebbe oggi assurdo metterci a disegnare un serramento, quando sappiamo benissimo che sarebbe come mettersi a disegnare un'automobile: tempi addietro era ancora possibile fare una variante alla carrozzeria, oggi uno la compra e la accetta così come è, e non si pone nemmeno il problema di come la vorrebbe.

102 La produzione si è orientata infatti verso macrosistemi molto più dati e completi: la nostra azione si svolge attraverso questi macrosistemi. Sarebbe quindi sbagliato, nonché inutile, sconvolgerla attraverso un disegno che metterebbe in crisi la realizzazione di un'opera. Non vogliamo, con questo, caldeggiare una posizione passiva nei confronti degli *elementi da progettare*: vogliamo comunque sottolineare l'utilità di interventi specifici solo e quando tale azione produce un notevole indispensabile miglioramento del prodotto. Per quel che ci riguarda noi cerchiamo di scegliere quanto ci serve tra quanto c'è, all'interno della produzione, senza enfatizzare il cosiddetto *high tech* che spesso si poggia su di una idolatria acritica verso tutto ciò che c'è di innovativo.

Per noi quello che c'è di innovativo e quello che c'era una volta, possono avere solo significati diversi: non è sull'uso innovativo che puntiamo, ma sull'utilizzo consapevole degli elementi essenziali, nuovissimi o tradizionali.

Certo ci sono novità sulle quali ieri non potevamo contare e il nostro linguaggio tende quindi ad ampliarsi; non ci entusiasmiamo però per un neologismo in quanto tale: importante è ciò che vuole significare.

Gli elementi del progettare come elementi dell'abitare

La stessa trama, gli stessi tessuti, gli stessi simboli, si possono leggere nel territorio: quando dobbiamo ideare un qualche insediamento cerchiamo di

ricomporre varie situazioni di catasto, vari andamenti di strade, di fiumi, certi movimenti altimetrici. Questo stesso tipo di permanenze costituisce un paesaggio che noi crediamo sia possibile riscontrare anche nei materiali e nelle tecnologie.

Ogni elemento delle tecnologie antiche e nuove, ogni traccia del paesaggio, porta con sé una lunga storia, che è poi la storia di come sono stati usati, di come sono stati montati e soprattutto di come sono stati impiegati, e ancora di come sono stati vissuti nel tempo, di come sono state percorse le linee dell'ambiente circostante. Si tratta perciò di riconoscere che questi pezzi hanno un loro spessore storico, un loro notevole peso, anche filosofico. Troppe volte ci si dimentica di questi aspetti, trattandoli semplicemente come mezzi, come strumenti.

Ci si scorda che ogni elemento ha un suo contenuto di storia, suo e del luogo che rappresenta. Questo è il vero significato dei materiali e della tecnologia preposta ad assemblarli – le assi di legno utilizzate a Sestriére non sono le stesse utilizzate in un'altra località: la pietra raccolta sul posto non è la stessa rispetto a quella proveniente da altre parti –.

Questi elementi si connettono poi tutti insieme con un discorso di “forma”, un discorso che possiede suoi attributi spaziali e tipologici estesi al paesaggio.

Noi esprimiamo spesso, anche a scuola, con gli allievi, seri dubbi su cosa significhino i termini *tipologia*, *tipo*. Termini sui quali sono stati versati fiumi di inchiostro. Noi vogliamo incidere sui caratteri specifici del mutamento, perché ci pare ci sia stata in questi anni, anche dal punto di vista storico, una “iperstaticità” della tipologia: una tendenza a rendere la tipologia ricca di troppi vincoli. Si è attribuito al tipo un valore maggiore di quanto dovrebbe avere: la tipologia dovrebbe essere considerata ponendo attenzione al vero significato *dell'abitare*, in una logica quindi che coinvolge maggiormente il punto di vista del ricevente. Chi parla del tipo, della tipologia come di scienza autonoma, in grado di procedere per proprio conto, sbaglia.

Preferiamo insistere sul fatto che tutta l'architettura oggi, come la filosofia, dovrebbe prestare maggiore attenzione all'uso, a ciò che deve essere fatto per qualcosa d'altro, senza mai chiudersi nel proprio campo disciplinare, attraverso logiche prevalentemente interne ad esso.

Pensiamo in filosofia a Gadamer, a Lévinas, a Cioran che accentuano il tema del “come possiamo abitare”, dell'ospitalità. Per questo – precisa Isola – è importante pensare sempre ai luoghi, alla continuità fra interno e esterno, fra corridoi, strada, piazza, ai vuoti che ne risultano: la tipologia, vista non solo come ricordo di continuità storica, bensì come vuoto da abitare.

In questi drammatici momenti in cui sembra che tutto finisca, in cui l'ideologia non ha più forte significato, l'abitare – il nostro modo di abitare –, coincide un po' con il nostro modo di essere. Non ci rimane oggi molto, oltre l'abitare: sarebbe perciò triste abitare in luoghi che non siano “nostri”. Per

questo la tipologia, è – deve essere – sempre legata ad un fatto abitativo in senso lato: legata a luoghi di vita. In questo senso occorre liberarla da troppi vincoli, proporla sotto forma di modello operabile.

Certo progettare significa anche trasformare e rivisitare modelli: questa operazione deve essere svolta con particolare cura e attenzione rispetto alle “grandezze” e alle “quantità”. In più occasioni si è parlato di tipologia legando giustamente il discorso anche alle tecnologie: è questo un tema significativo. Allo stesso modo però il discorso dovrebbe essere esteso agli spazi di mediazione, importanti sia dal punto di vista tecnologico, sia dal punto di vista tipologico. Porre il problema in termini tipologici ha alimentato una pratica progettuale tendente a riportare l'attenzione soprattutto sui temi d'impianto planimetrico, trascurando invece aspetti progettuali diversi, di almeno uguale importanza. Isola si riferisce proprio in questo senso ai citati spazi di mediazione: la scala, l'atrio, il balcone, il portico, l'accesso alla casa – rimanendo nell'ambito residenziale –.

La riconnessione della tipologia come la tecnologia dovrebbe essere a nostro giudizio perseguita in questi termini.

Di conseguenza molti elementi della progettazione, il modulo, la geometria, la stessa tipologia, devono venire considerati non come eventi staccati dalla realtà della progettazione – eventi metafisici, aprioristici, sui quali viaggia e ha viaggiato molta filosofia e molta architettura –, ma strumenti strettamente legati al concetto fine ultimo dell'architettura: “l'abitare”.

Torino, 1 marzo 1993 – Studio Gabetti e Isola

Note

1. Roberto Gabetti e Aimaro Isola, nati rispettivamente nel 1925 e nel 1928, entrambi torinesi di nascita e di formazione, confermano tale ascendenza nell'arco di tutta l'attività con un atteggiamento intellettuale, tipico della città piemontese, in cui *tecnica e produzione* rivestono un ruolo fondamentale anche nel mondo culturale. Nel 1950 il progetto per il concorso per la Galleria d'Arte Moderna di Torino ha dato il via al sodalizio che dura ancora oggi.

2. Il progetto delle residenze per la società Centro Storico Torinese (Torino 1978-1984, con Guido Drocco) tratta la ricostruzione di una parte di un isolato all'interno di un piano di risanamento di quattro isolati nel centro storico di Torino. Il progetto di massima fu presentato nel 1980 e prevedeva il completamento con quattro spicchi di piramide situati sugli spigoli dell'area distrutta e caratterizzati da un aspetto di chiusura verso l'esterno e di apertura verso l'interno dell'isolato grazie ad una gradonatura di logge continue che rastrema i volumi verso l'alto. Temi già consolidati per Gabetti e Isola, come la gradonatura e le logge sono affiancati da soluzioni del tutto controcorrente, in particolare la volumetria che rompe la tradizionale unità dell'isolato storico.

3. A metà degli anni Sessanta Gabetti e Isola partecipano a due significativi concorsi, quello per il teatro Paganini a Parma (1964-65 con Luciano Re) – mai realizzato – e quello bandito dalla Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio per la progettazione di abitazioni in prefabbricati componibili (1965-66, con Loris Garda e Luciano Re).

Al concorso ad inviti bandito nel 1963 per un cinema-teatro nel centro storico di Parma – oltre a Gabetti e Isola erano stati invitati Carlo Aymonino, Luigi Caccia Dominioni, Vittorio Gandolfi, Luigi Pellegrin, Paolo Portoghesi e Aldo Rossi – i due torinesi presentarono un progetto di un volume dalla forma semplice e geometrica, un cilindro a base ellittica scandito dai montanti d'acciaio del porticato a piano terra, che nella seconda fase del concorso assumerà un andamento più articolato e frastagliato.

4. L'indagine rivisitativa dell'architettura razionalista condotta da Gabetti e Isola fin dai primi anni di attività, è accompagnata da una ricerca complementare ma autonoma sul manufatto e sulle tecniche, soprattutto da parte di Gabetti.

Anche l'interesse per Perret – sulla scia di Rogers – denuncia la volontà di una lettura nuova e trasversale del Movimento Moderno, in un ottica che tende a legare *innovazione costruttiva e tradizione formale*. Non è casuale il riferimento ad Albini: le indagini di Roberto Gabetti sul contesto montano delle Alpi e sul relativo patrimonio di tecniche e tecnologie, si inseriscono nella scia degli studi effettuati da quegli architetti che fecero dell'architettura alpina un osservatorio privilegiato – si pensi, fra tutti, a Carlo Mollino e appunto a Franco Albini – per sfociare nei convegni tenuti proprio su questo tema e di cui lo stesso Gabetti è stato segretario.

5. Il progetto per il Quinto Palazzo Uffici della SNAM a San Donato Milanese (Milano 1986-91, con Guido Drocco) nasce da un concorso di idee ad inviti – con la partecipazione di undici gruppi di architetti – bandito nel luglio 1985 per la realizzazione di un palazzo per uffici e relativi servizi. Gabetti e Isola vinsero con il progetto "I giardini di ...", caratterizzato da un'accentuata attenzione nell'uso del verde, e da un'articolazione volumetrica sviluppata sulla base di un modulo cubico di 3.60 metri. L'impianto generale prevede un edificio ad anfiteatro, formato da due poliedri di cristallo di altezze diverse e di forma allungata curvilinea, che si congiungono in due punti nodali racchiudendo un ampio spazio verde. Questi due corpi subiscono ad ogni livello un restringimento secondo lo schema modulare con un andamento a gradonate irregolari e degradanti coperte da giardini pensili. La trama modulare è evidenziata in facciata e in copertura da un'orditura di tubi di alluminio color verde.

6. Il bando di concorso, data la complessità del tema, invitava a fornire indicazioni essenzialmente qualitative, con la prospettiva di delegare le soluzioni delle problematiche che l'intervento presentava, alle diverse competenze coinvolte. Il successivo progetto municipale – consegnato nel gennaio del 1988 – apporterà alcune modifiche al progetto iniziale: prime fra tutte il

ribaltamento planimetrico, la perdita di funzione strutturale del reticolo metallico in facciata e la creazione di un percorso perimetrale ad anello che scorre lungo i prospetti esterni.

7. Dopo il primo progetto di rilievo – la proposta per la Borsa Valori di Torino (con Giorgio e Giuseppe Raineri, 1953-1956) – Gabetti e Isola salgono alla ribalta del dibattito sull'architettura con il progetto della Bottega d'Erasmus, un edificio realizzato in un lotto del centro storico di Torino destinato ad una libreria antiquaria – nei primi livelli – e ad alloggi e caratterizzato da una struttura in cemento armato a vista che si alterna a muri in mattoni e ad elementi in pietra di Luserna, come lo zoccolo basamentale e i parapetti dei balconi.

Progettata nel 1953, terminata nel 1956 e pubblicata su “Casabella-Continuità” nel 1957 (n. 215), la Bottega innesca, con il suo distacco da modelli precostituiti e il riferirsi al contesto che la ospita, il dibattito sul processo di revisione del razionalismo, diventando l'involontario manifesto della cosiddetta svolta *neoliberty* (su ruolo di Gabetti e Isola nella polemica attorno al *neoliberty* si veda F. Cellini, C. D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e Architetture 1950-1985*, Electa, Milano 1985, pp. 138-142).

8. Dopo la ricerca riferita alla tradizione avviata attraverso la Bottega, l'Unità Residenziale Ovest ad Ivrea (1968-71, con Luciano Re) costituisce un riconoscibile segnale di svolta nella ricerca progettuale di Gabetti e Isola. Il 20 settembre 1968 una lettera della Olivetti conferisce l'incarico ai due torinesi per il progetto di un edificio di minialloggi per laureati e diplomati assunti dalla ditta di Ivrea.

Rimettendo in discussione i tipi residenziali correnti – casa a torre o casa in linea – e nell'intento di risolvere il problema dell'inserimento ambientale, la ricerca progettuale di Gabetti e Isola si indirizza verso un edificio che fa del luogo naturale il principale presupposto del progetto: un corpo edilizio profondo 11 metri con andamento ad emiciclo – impostato secondo una circonferenza di quasi 70 metri di raggio – appoggiato su un declivio di terreno che lo ricopre sul lato esterno, facendo della copertura un terrazzo a livello praticabile. Il taglio degli appartamenti, costituiti da unità minime, sono simplex e duplex. Il lato interno dei due piani di alloggi è caratterizzato da una parete vetrata continua scandita da una fitta serie di montanti in alluminio.

9. La sperimentazione di Gabetti e Isola prosegue nella seconda metà degli anni Settanta con soluzioni e risultati differenti, anche di fronte a omogeneità di contesto. Spesso nelle architetture dei due progettisti torinesi compaiono soluzioni tecnologiche altamente innovative (come ad esempio nella Casa Solare ad Orbassano, 1982-85) senza che queste divengano tuttavia il motivo compositivo prevalente.

Anche l'attività teorica dei progettisti prosegue nell'arco di tutta la produzione, evidenziando sempre più una netta distinzione tra gli scritti di poetica e una riflessione, sempre più autonoma, sulla cultura del progetto. Il tema dell'antitesi tra tradizione e innovazione rimane, nell'arco degli anni, uno dei più stimolanti. L'indagine di Gabetti e Isola sulle possibili declinazioni della tradizione va oltre l'attività progettuale, coinvolgendo la sfera culturale degli scritti, delle pubblicazioni, della critica. Copiosi risultano essere gli scritti firmati dai due progettisti, soprattutto da Gabetti: una produzione letteraria che rivela un atteggiamento che tende a eleggere il testo scritto allo stesso livello d'importanza della produzione disegnata. I testi, tuttavia, non costituiscono quasi mai un sostegno teorico delle opere di architettura, accompagnandole in modo parallelo ma indipendente.

10. Nel caso del Quinto, già nell'elaborazione del progetto di massima, Gabetti e Isola sono stati affiancati da specialisti provenienti da vari settori disciplinari – dall'energetica, all'impiantistica, alla sicurezza – nonché dalla costante presenza di esperti direttamente incaricati dalla committenza. L'elaborazione informatizzata degli esecutivi – operazione necessaria data la complessità del progetto – è stata compiuta dalla Snamprogetti, esternamente allo studio Gabetti e Isola: i progettisti hanno sempre partecipato alle scelte, anche se al momento del cantiere la loro presenza è andata, progressivamente, diminuendo.

11. Gabetti e Isola affrontano la questione del disegno urbano in occasione del progetto per il Palazzo di Giustizia di Alba (1982-87, insieme a Giuseppe Valardo e con G. Drocco, E. Moncalvo e R. Fassino) in cui ripropongono i temi cari del porticato-galleria, degli edifici gradonati e

dello sviluppo interrato. L'edificio si presenta infatti "per sottrazione" come un parallelepipedo di terrazze coperte di verde degradanti verso una corte-strada interna.

12. Il progetto per il complesso residenziale a Sestriere (Torino 1973-80, con Guido Drocco) costituisce la naturale successiva tappa, dopo il Residenziale Ovest di Ivrea, all'interno del processo di sperimentazione sulla combinazione di piante simplex e duplex collegate da un percorso coperto. Il piano di lottizzazione, da cui nasce il manufatto, prevedeva la realizzazione di un volume capace di contenere alloggi, negozi, servizi sportivi. Dal tetto-terrazza posto al livello strada, l'edificio è affacciato verso la vallata sottostante, e segue rispettosamente l'andamento degradante del terreno attraverso una composizione "a salti" di una profondità costante di due metri. Le pareti perimetrali sono rivestite con listoni di abete mentre le coperture dei corpi scala, delle gallerie e delle logge degli appartamenti sono realizzate con elementi curvi in metacrilato tipo plexiglas sostenuti da una struttura in ferro zincato.

13. Il progetto per il caseificio e residenza "La Tuminera" (1978-80, con Guido Drocco) rientra in un gruppo di architetture realizzate a Bagnolo Piemonte (Cuneo) nella seconda metà degli anni Settanta (dal 1974 al 1978) con esiti altamente significativi sul piano delle soluzioni espressive in rapporto alla cultura regionale. La Tuminera è un edificio costituito da due distinti volumi – uno per la lavorazione casearia e per la vendita dei prodotti, e uno di abitazione per il proprietario – legati da un corpo porticato che rende uniforme l'immagine complessiva secondo un semplice schema distributivo di sviluppo orizzontale, in riferimento alla tradizione delle *prairie houses*. Tutti i corpi hanno una struttura in cemento armato e sono rivestiti esternamente da una muratura faccia a vista di mattoni ed uno zoccolo in pietra; la pietra di Luserna in copertura contrasta con i montanti in legno grezzo del porticato, "segni" dell'architettura tradizionale del paese.

14. Il monumento ai Caduti della Resistenza a San Bartolomeo di Prarostino, (Pinerolo, Torino, 1965-67) fu commissionato a Gabetti e Isola da un comitato di volontari che si fecero personalmente carico della realizzazione del progetto.

15. Il tema del recupero della tradizione trova nel Santuario dell'Assunta a Montoso (Bagnolo Piemonte, Cuneo 1963-67, con Giorgio De Ferrari), una significativa occasione di approfondimento del tema del progetto di piccoli edifici in situazioni contestuali fortemente tradizionali, anche dal punto di vista produttivo. La chiesa dell'Assunta al Montoso è stata infatti progettata per essere direttamente costruita dalla comunità religiosa che l'ha commissionata. L'organismo architettonico, fortemente compatto e plasticamente articolato è dato in pianta da un rettangolo il cui l'asse di simmetria coincide con l'asse minore: lo spazio sacro, preceduto da uno stretto portico si estroflette in corrispondenza dell'altare, generando una nicchia affiancata solo da un lato dai corpi della sacrestia e della torre campanaria. La struttura è mista: pilastri in mattoni e muri in pietra a vista, sia all'esterno che all'interno. Le finestre sono riquadrate con intonaco bianco liscio, in accordo con un carattere tipico dell'architettura rurale locale, la copertura in pietra di Luserna segue una giacitura fortemente inclinata.

16. L'area acquistata da Angelo Barrera, committente della Bottega d'Erasmo, è situata in posizione molto prossima alla Mole Antonelliana; inoltre la forma fortemente inclinata del lotto connette in modo ancora più evidente l'edificio di Gabetti e Isola con il più noto monumento torinese.

17. Il primo progetto per la Bottega – approvato nel luglio 1954 – era destinato ad un edificio di tre piani fuori terra ed uno interrato, tutti destinati alla libreria antiquaria, tranne l'ultimo riservato ad un alloggio. Nel dicembre 1954, a lavori già avviati, la committenza richiese di realizzare cinque piani fuori terra più uno arretrato, come consentito dal Regolamento Edilizio, estendendo la libreria al terzo livello e realizzando gli alloggi ai piani superiori.

18. Roberto Gabetti è dal 1967 Professore Ordinario della Cattedra di Composizione Architettonica al Politecnico di Torino; Aimaro Isola riveste lo stesso incarico didattico dal 1977.

19. Le facciate esterne del Quinto sono formate da doppie pareti, completamente vetrate, intelaiate da una struttura in alluminio, e formanti, lungo lo sviluppo perimetrale dell'edificio, un'intercapedine continua larga 90 cm che assicura un migliore *comfort* ambientale permettendo,

parallelamente, una buona facilità nella manutenzione degli impianti alloggiati tra i controsoffitti e i pavimenti sopraelevati. Il progetto di questo sistema di facciate è stato sviluppato sulla base di un approfondito studio energetico al fine di avere un risultato ottimale sia a livello di bilancio energetico che di benessere termico e visivo. Inoltre i ristretti tempi realizzativi hanno imposto la prefabbricazione industriale con il ricorso a macchinari appositamente concepiti per l'occasione.

20. Quando nel 1981 la Giunta comunale di Alba affidò l'incarico a Gabetti e Isola e Giuseppe Varaldo per il Palazzo di Giustizia il progetto includeva anche il disegno di una nuova piazza che caratterizzasse urbanisticamente un'area marginale e priva di identità. Questa parte del progetto fu sospesa nel 1985 per scelta degli stessi progettisti che si sono dimessi dall'incarico di progettazione della piazza.

21. Per la Bottega d'Erasmus, oltre ai preziosi dettagli costruttivi, Gabetti e Isola disegnarono nel 1956 gli arredi della libreria antiquaria e qualche anno più tardi, nel 1962, anche alcuni mobili per l'alloggio del proprietario e per gli ambienti del piano terreno.

Paolo Portoghesi

L'Architettura della materia

Architettura, produzione, tecnologia

Vorrei esordire rilevando come la problematica del rapporto tra architettura e apparato costruttivo-produttivo in Italia sia sentita in modo particolare. Questo per due ragioni, una delle quali probabilmente è l'ambizione dell'architetto italiano ad essere fedele ad un ideale umanistico di fantasia al potere; l'altra è proprio la viscosità del sistema produttivo che in Italia è appunto molto maggiore che altrove.

Io mi sono reso conto di questo problema avendo vissuto quelli che sono stati un po' i miti della cultura architettonica italiana a partire dagli anni Sessanta¹. Dopo il periodo della ricostruzione, l'Italia ha risentito in modo pesante della sua arretratezza strutturale: a quell'epoca, esisteva soltanto una prefabbricazione in termini molto elementari ed è stato allora che si iniziò a parlare di industrializzazione dell'edilizia.

Gli architetti hanno effettivamente per anni predicato il mito dell'industrializzazione come una sorta di dovere ad uniformarsi a leggi di carattere produttivo che venivano dall'esterno. E in effetti in Italia proprio dall'*esterno* sono arrivati i brevetti di prefabbricazione pesante francese e sovietico; sono questi i sistemi adottati negli anni Sessanta e Settanta, spesso tradotti in formulazioni arretrate rispetto al progresso che, al contrario, avevano costituito nelle loro nazioni d'origine.

Io ho vissuto da vicino questo problema, raccogliendo la mitica accezione che gli architetti italiani vi avevano dato, in termini di prefabbricazione, industrializzazione, macrostruttura. Quando a metà degli anni Sessanta ho avuto l'occasione di viaggiare per il mondo, mi sono reso conto che questa problematica era inesistente o, in ogni caso, molto meno centrale sia negli altri paesi europei che in altri paesi, come gli Stati Uniti, dove, al contrario, l'utilizzo della prefabbricazione o dell'industrializzazione avveniva attraverso un orientamento di ricerca molto preciso senza comunque entrare in conflitto con l'architettura.

Ancora oggi in America si costruisce con l'ausilio di tecnologie molto diverse: la più usata è il legno, una tecnologia che noi, da sempre, consideriamo

arcaica e di cui solo negli ultimi tempi, attraverso un corretto uso del legno lamellare, ne abbiamo recuperato alcuni valori. La tecnologia del legno, infatti, consente in architettura un elevato grado di sperimentalismo anche se con il passare del tempo – fattore questo non secondario – può presentare problemi di durata. Nella cultura americana il “vincolo” della prefabbricazione interessa soprattutto i grandi cantieri, coinvolgendo più il sistema delle procedure riguardanti la messa in opera dei materiali che non le operazioni che influenzano la forma architettonica. Il rivestimento in pietra, ad esempio, che è oggi un elemento molto utilizzato nella realizzazione di grattacieli, ha richiesto tecnologie costruttive e cantieristiche molto sofisticate e dall’elevato grado di sicurezza (perché non vi è dubbio che una lastra di marmo del peso di due quintali, che cade da 400 metri, costituisce un evento cosmico).

In tale atteggiamento c’è sempre stato, a mio giudizio, una corretta interpretazione del rapporto tra *ricerca architettonica* e *ricerca tecnologica*, nel senso che i tecnologi si sono principalmente e quasi esclusivamente occupati di risolvere i problemi posti dall’architettura. I problemi delle strutture alte, ad esempio, non hanno mai invaso il campo della scelta formale o per lo meno, se è accaduto, lo hanno fatto in uno specifico territorio, quello dell’edilizia senza qualificazione, vale a dire della “non-architettura”, che normalmente in America viene affidata a tecnici specializzati che nulla hanno a che fare con l’*establishment* architettonico; quest’ultimo, al contrario, si è mantenuto un diritto di libertà e di autonomia molto importante.

Basta osservare la produzione architettonica statunitense degli ultimi trent’anni per rendersi immediatamente conto – anche solo intuitivamente – che le loro raffinatissime tecnologie sono state utilizzate sempre con molta libertà dagli architetti: persino il *curtain-wall*, che potrebbe essere interpretato come un’assunzione di regole esterne da parte dei progettisti, in realtà è stato piegato alle più diverse esigenze espressive con il risultato di una ricchezza straordinaria di soluzioni tecnologiche.

Questa *dittatura* della tecnologia sull’architettura è un fattore che avvertiamo soprattutto noi in Italia e che ha attraversato un momento veramente tragico negli anni Sessanta quando si pensava che tutto andava progettato sulla base di ciò che suggeriva la prefabbricazione pesante; a conseguenza di ciò ecco i giunti esibiti in una forma brutale, l’eliminazione assoluta di tutto ciò che poteva essere d’intralcio alla produzione, la scelta della via sempre e comunque più rapida e più economica. O addirittura – ricordo – l’introduzione della caseratura a tunnel: tutte tecniche e operazioni che una volta giunte in Italia, in Francia già non si usavano più. Proprio in Francia, negli anni Sessanta l’industrializzazione edilizia si esprimeva attraverso forme che lasciavano fin troppo arbitrio agli architetti: si prefabbricavano cose e oggetti incredibili, nel senso della più assoluta arbitrarietà.

Evidentemente in Italia c'è stato e c'è tuttora un regime particolare. Noi non contempliamo l'approccio empirico nei confronti delle cose ma non abbiamo nemmeno l'approccio razionalistico dei francesi. Siamo dei razionalisti, però dei razionalisti *più realisti del re*; i francesi, che sono dei veri razionalisti, in realtà vedono, insieme all'*esprit de géometrie*, l'*esprit de finesse*; noi invece ogni tanto ci arrendiamo all'*esprit de géometrie* dimenticandoci l'*esprit de finesse*.

Questa problematica è tipicamente italiana e andrebbe approfondita al fine di liberare l'architetto da questa specie di "camicia di forza" che, il più delle volte, egli indossa di sua volontà.

Nella mia esperienza accademico-professionale², ho constatato che solo quando ci si arrende per ragioni che non dipendono da noi si tende a subire il peso negativo della tecnica. Al contrario se c'è la possibilità di un dialogo, di una interazione, di una influenza reciproca, questa fragile problematica si dissolve come neve al sole.

La *tecnologia* – e con questo termine voglio intendere l'insieme delle variabili dall'apparato produttivo e costruttivo – diviene uno strumento formidabile per realizzare nel modo più rapido ed economico: al tempo stesso il tecnologo si dimostra disponibilissimo quando le idee dell'architetto sono sufficientemente chiare, e soprattutto quando non gli si chiede di *partecipare all'invenzione*, ma di *realizzare una determinata idea*, una differenza, questa, sostanziale.

Il mio discorso non vuole negare l'esistenza di una quota di invenzione nella tecnologia, perché – è innegabile – in alcune circostanze l'invenzione c'è; è comunque *un'invenzione* al servizio di *un'idea*, non una supplenza offerta all'architetto per risolvere problemi che in quella circostanza non sa risolvere.

Superare questa conflittualità dovrebbe implicare una migliore formazione degli architetti, per arrivare a possedere quella che Pier Luigi Nervi chiamava la *sensibilità statica*, nonché il convincimento, non tanto da parte dei tecnologi quanto dei produttori e quindi dei costruttori, che "costringere" l'architetto ad adeguarsi ad una sistematica esterna alla sua competenza non comporta automaticamente un vantaggio economico.

Le basi di questo malinteso sono probabilmente da ricercarsi anche nel sistema economico italiano; anche se oggi non è più unicamente un problema di carattere economico-produttivo, sicuramente per lungo tempo lo è stato.

L'architetto è stato troppo spesso in una posizione di secondo piano rispetto al rapporto, invece privilegiato, tra politica e dimensione economica delle costruzioni.

I recenti eventi giudiziari hanno evidenziato come negli ultimi anni, per avere ampi margini di libertà operativa, e perciò economica, fosse preferibile realizzare un'autostrada che non operare in altri settori di lavoro pubblico; risulta evidente la volontà di trasformare i lavori pubblici – nella loro più nobile accezione – in una produzione simile a quella delle infrastrutture, una produzione,

cioè, esclusivamente quantitativa, nella quale il concetto di qualità entra solo in seconda istanza, costituendo perciò un parametro poco significativo.

In definitiva, al di là di questi problemi a margine dell'architettura, ma che purtroppo la condizionano, il mio approccio progettuale nei confronti del rapporto tra *tecnologia* e *architettura* non è condizionato da tale presunto "dualismo". Il mio atteggiamento è anzi di ampia accettazione di ciò che il mondo esterno, tecnologico e produttivo, offre a supporto dell'architettura, basando la buona riuscita dell'opera sulla capacità dell'architetto di trasmettere il suo messaggio anche attraverso una presenza costante nel mondo cantieristico.

Credo che un certo tipo di mondo, definiamolo *accademico*, dovrebbe tornare a "sporcarsi le scarpe" e a vivere la propria architettura costruendola con le proprie mani.

Il cantiere e le tecnologie costruttive

Nel mio rapporto con il cantiere, e in genere con le variabili tecnologiche e produttive legate al momento post-progettuale, sono stato aiutato da una favorevole tradizione familiare: mio padre, Ingegnere, aveva una piccola impresa di costruzioni, e con lui ho fatto la mia prima realizzazione significativa, casa Baldi³ conoscendo e frequentando il cantiere, perciò, dall'interno, vale a dire sia sotto il profilo tecnologico che produttivo, che economico.

È stato per me un grande insegnamento, in quanto prendere confidenza con il *mondo del cantiere* aiuta ad orientarsi meglio nella valutazione di tutte le fasi e i momenti del progettare e del realizzare.

Io mi sento in pieno erede di una cultura strettamente connessa a quella del neorealismo architettonico di cui Mario Ridolfi è senza dubbio il personaggio più rappresentativo. Lui ha sempre avuto una grande confidenza col cantiere, dettata dalla convinzione che la saggezza e l'abilità conoscitiva conquistate nel cantiere tradizionale si adattano benissimo a qualunque altro tipo di cantiere, compresi quelli ad elevato grado di industrializzazione⁴. Saggezza significa scetticismo sulle garanzie teoriche e sugli aspetti filosofici della produttività.

Ricordo, a tale proposito, che vivendo nel cantiere degli anni Cinquanta, si assisteva ad una serie di comportamenti assolutamente irrazionali: ogni qualvolta si inseriva un ulteriore elemento dentro l'architettura, che era essenzialmente un fatto murario, questo provocava una specie di micro-catastrofe. Cito esempi a memoria: quando si mettevano i telai alle finestre, si montava telaio e controtelaio insieme; quando si faceva l'impianto elettrico, si sfasciava tutto per fare delle tracce gigantesche; praticamente era un continuo ricominciare da capo, attraverso metodi e operazioni che cozzavano evidentemente contro la razionalità. È un discorso, questo, facilmente verificabile.

Da questo livello e scala dei problemi, alla risoluzione di un tema quale, per

esempio, quello dei servizi igienici attraverso l'introduzione del blocco bagno, c'è una grande differenza.

Il blocco bagno è già di per sé una specie di “pseudo-problema” che, attraverso l'illusione di un risparmio di energie e di denaro solo apparente, porta ad un'operazione talmente articolata, il complesso montaggio di un corpo estraneo, che ne vanifica fin dall'inizio i presupposti: elementi come il blocco bagno o il tunnel possiedono una loro logica quando effettivamente – e non solo teoricamente – l'industrializzazione è integrale, implicando perciò il montaggio per intero di un edificio. Il loro utilizzo, come fatto ed episodio parziale, si è sempre dimostrato, all'interno di una logica di cantiere tradizionale, un'operazione disastrosa.

Le esperienze nel concreto mi hanno aiutato molto fornendomi quel minimo di competenza che consente all'architetto di difendersi, e di instaurare un dialogo aperto con i tecnici e gli specialisti di settore.

In questi anni ho constatato come nel caso di alcuni colleghi, anche di indubbio valore, l'incapacità dell'architetto di parlare lo stesso linguaggio di chi costruisce, provochi un complesso d'inferiorità del costruttore – cosa che si verifica molto di rado – o, molto più frequentemente, una prepotenza del realizzatore a cui il progettista finisce per soggiacere.

Il dialogo è molto utile perché in definitiva si tratta di trovare, di fronte ai singoli problemi, la soluzione più rapida e più economica: in questo l'architetto, se ha un minimo di vocazione, è utile quanto l'ingegnere, visto che, al contrario di quanto si possa pensare, l'ingegnere ha un approccio più teorico rispetto all'architetto che, per sua natura e storia, ha invece un approccio più pratico verso i problemi.

Torniamo alla tematica progettazione-realizzazione. Per quanto riguarda gli edifici “monumentali”, io ho costruito solamente la Moschea di Roma. Nel campo invece dell'edilizia residenziale, la mia esperienza è senza dubbio più vasta. In questo ambito le due case popolari di Sesto San Giovanni rappresentano per me un episodio tra i più significativi⁵.

Una, la prima, è stata costruita con il sistema della prefabbricazione, garantito dalla ditta che vinse l'appalto, frutto di quel periodo in cui l'Istituto Autonomo Case Popolari di Milano, come d'altra parte molti altri IACP d'Italia, bandiva concorsi non per architetti, bensì per imprese.

Ogni società presentava solitamente un proprio metodo e un proprio brevetto e solo in un secondo momento l'impresa vincitrice dell'appalto veniva affiancata da un architetto che quindi doveva utilizzare la tecnologia costruttiva proposta. Questa è una delle esperienze più assurde che possa capitare ad un architetto. Nel mio caso, solo con enorme fatica e raggiungendo un accordo, siamo riusciti a realizzare una casa in cui io ho progettato il pannello prefabbricato secondo il brevetto dell'industria, utilizzando come era stato preventivamente

ipotizzato, le pareti di cartone pressato. Il risultato è costituito da un parallelepipedo con due torri il cui involucro è una pannellatura disegnata da un architetto.

Nell'area rimasta libera accanto al primo edificio, visto che non erano già presenti altre imprese, abbiamo realizzato una seconda casa attraverso un sistema costruttivo tradizionale che ha comportato, fattore importante, gli stessi costi del precedente.

La qualità dei due manufatti è veramente imparagonabile: da una parte una delle solite case di cui abbondano le nostre periferie, esclusivamente decorata da una firma; dall'altra un edificio a pianta centrale, progettato e costruito con metodi tradizionali, studiato per acquisire un ruolo come volume urbano, e un significato come spazio interno organizzato: a mio parere, è un'opera ben riuscita con requisiti e prestazioni sufficientemente elevati, pur rispondendo alle normative degli IACP che sono estremamente restrittive e a volte penalizzanti e dove, soprattutto, la gente si trova bene, che è poi il pregio maggiore di un edificio per abitazioni. Per fare un esempio, i balconi posseggono una dimensione che permette di mangiare all'esterno: è insomma una casa frutto di una precisa idea progettuale, che è nata e si è sviluppata nella mente di un architetto. In definitiva, pur avendo imposto la logica della pianta centrale – che era un vincolo aggiuntivo – io sono convinto di essere riuscito a concepire una casa abitabile.

L'altro edificio è lì, a testimoniare la differenza tra due approcci metodologici e tra due tecniche costruttive: questo non significa che solo il cantiere tradizionale può fornire qualità; può comunque sottolineare, e per una volta ancora confermare, che il modo in cui in Italia è stata intesa e divulgata l'industrializzazione, è servito solo ad abbassare il livello qualitativo dell'architettura.

Ciò non esclude che si possa costruire una casa prefabbricata più bella di quella che ho costruito io con i metodi tradizionali. Ma è altrettanto vero, in sintesi, che il meccanismo dell'industrializzazione è servito soprattutto per aumentare il profitto al prezzo di rendere meno controllabile la qualità. Ben venga la tecnologia più avanzata ma non commettiamo l'errore di accantonare la tecnologia tradizionale che costituisce sempre la base fondamentale dell'architettura: in questo campo l'America insegna. Negli Stati Uniti, per tornare al precedente esempio, si realizza attraverso le più avanzate tecnologie, continuando parallelamente a utilizzare tecnologie "arcaiche", che da noi sembrerebbero quasi preistoriche.

La Moschea di Roma

Torniamo alla Moschea⁶ e all'esperienza *monumentale*: nel 1974 ho presentato un progetto al concorso internazionale e, al di là di quella che poteva essere una visione ottimistica dell'esito, la mia proposta era fondata sulla certezza di trovare successivamente un realizzatore adeguato.

Sono partito dall'intuizione che gli archi intrecciati – elementi tipici della tradizione islamica – avrebbero trovato la loro più congeniale realizzazione nella tecnologia del cemento armato e in particolare attraverso un tipo di prefabbricazione non integrale.

Devo ammettere che è stato un caso fortunato in quanto ho trovato dei validi interlocutori sia nel calcolatore delle strutture, sia nell'ingegnere che poi ha guidato il cantiere: grazie a loro la mia intuizione di utilizzare il cemento armato come la materia più congeniale a quel sistema costruttivo si è in pieno realizzata⁷.

Gli archi intrecciati rappresentano l'elemento che più di altri caratterizza l'immagine spaziale del manufatto: i nodi, che costituiscono le parti geometricamente più complesse, sono stati realizzati in officina, mentre tutto il resto è fatto in opera. È questo un particolare importante: si avverte, infatti, che i pezzi realizzati in opera hanno dimensioni tali che non potrebbero essere stati modellati in officina, e si avverte pure che se la connessione fosse soltanto basata sulla tangenza, la struttura non starebbe in piedi. Io credo che al fine di ottenere un convincente risultato architettonico questo sia il metodo giusto di utilizzare la prefabbricazione.

In una fase successiva per escogitare un sistema razionale ed economico di utilizzo delle casseforme, abbiamo lavorato fianco a fianco con i realizzatori fino a trovare la soluzione migliore: diciassette cupole sono state eseguite con un solo stampo che si alzava e si abbassava con i martinetti. Per ottenere una superficie lucida del cemento, che doveva essere simile a quella della pietra o dell'intonaco, abbiamo utilizzato casseforme di formica dalla durata massima di quattro getti, finiti i quali andavano nuovamente rivestite.

Tutto ciò è avvenuto in un clima di grande collaborazione, un aspetto questo fondamentale – non è un luogo comune – per la buona riuscita di operazioni come questa caratterizzate da un alto grado di complessità. La struttura è stata pensata per la prefabbricazione, anche perché io ho una certa dimestichezza in questo campo: ho infatti lavorato per una decina d'anni, per una ditta di prefabbricazione leggera e tale esperienza mi ha decisamente aiutato a comprendere i reali problemi dell'assemblaggio delle parti.

L'intuizione che un tipo di struttura con quelle caratteristiche avrebbe raggiunto la sua massima espressione solo con il cemento armato, e direi di più, solo con la prefabbricazione, è senza dubbio frutto di quella collaborazione. Forse si sarebbe addirittura potuto usare, a mio giudizio, la precompressione: quando fu infatti steso il bando di concorso per l'appalto, Riccardo Morandi⁸ fece una proposta che prevedeva appunto la precompressione, proposta che poi non è stato possibile perseguire anche se siamo comunque riusciti a mantenere nella soluzione poi definitiva – motivo questo di grande soddisfazione per noi – le sezioni che avevamo progettato.

Se si pensa che la struttura è calcolata in sintonia con le norme antisismiche, ancora maggiore è la meraviglia di chi entra nella moschea di fronte alla sottigliezza degli elementi strutturali, una dimensione che fa pensare più al legno che non al cemento ma che in realtà è quella corretta nell'adozione del cemento armato.

A me, tra l'altro, affascina moltissimo il tema dell'*entasis*, della rastremazione: in effetti la sezione di questi elementi prefabbricati varia progressivamente verso l'alto, verso l'estremità e questo non era concepibile se non in termini di realizzazione industriale.

La Moschea è un esempio significativo anche per il fatto che insieme alle tecniche moderne sono state utilizzate tecniche arcaiche o, comunque, tecniche arcaiche realizzate con mezzi moderni, come ad esempio l'utilizzo di un rivestimento in mattone simile a quello che ci giunge in eredità dall'antichità classica, usato nel sepolcro di Anna Regilla e poi ripreso nel Rinascimento da Laurana, da Michelangelo, dal Sangallo, da Borromini. Leggendo i capitolati dell'epoca di Borromini si apprende che i mattoni erano ricavati da grandi tegole, praticamente tagliati dagli embrici, in modo da avere una dimensione molto sottile e poi piallati da entrambi i lati con una sorta di carta vetrata, in modo che ne risultasse un solido geometrico con le facce perfettamente parallele. Questo permetteva di realizzare giunti di malta dallo spessore inferiore ad un millimetro.

Oggi, raggiungere questo risultato è molto più semplice: nella Moschea è stata applicata una tecnica particolare che prevedeva l'utilizzo di blocchi laterizi cotti tagliati "a fettine" parallele, in modo da ottenere delle superfici perfettamente lisce e ben aderenti l'una all'altra. Con questa tecnica solamente una delle superfici rimane come da cottura che comunque viene usata verso l'interno: in questo modo del mattone si utilizza proprio la "carne" ottenendo così una messa in opera perfetta. Ciò ha richiesto, tra l'altro, l'addestramento della manodopera che, gradualmente, ha imparato: le prime superfici posate, infatti, in particolare la facciata rivolta verso l'esterno, sono quelle nelle quali il lavoro è svolto in modo più irregolare e trascurato, mentre le parti realizzate per ultime risultano eseguite a regola d'arte.

Per quanto riguarda le decorazioni particolari ci siamo avvalsi di manovalanza islamica che in cantiere affiancava quella locale: la parte costruttiva è stata seguita dall'Impresa Federici di Roma, con maestranze proprie.

Io possedevo già un'esperienza di collaborazione con operai specializzati nella lavorazione del travertino romano, quello proveniente dalle cave del Barco, lo stesso utilizzato per la realizzazione del Colosseo. Quando si è trattato di eseguire le decorazioni sono entrati in scena degli artigiani marocchini capaci di realizzare mosaici di ceramica con una tecnica straordinaria ed estremamente affascinante: partendo da una mattonella dieci per dieci, disegnano con lo spolvero la loro "stellina", che può essere anche di due millimetri di lato, e poi

con un martello riescono a tagliare questo elemento e renderlo sufficientemente scabro nella parte posteriore. Fatto ciò, lo mettono in opera al rovescio: gettano del cemento sui pannelli appoggiati sul pavimento per poi sollevarli e fissarli sulle pareti. È una tecnica che lascia affascinati, perché rivela in tali operazioni un'antica sapienza fortunatamente custodita e trasmessa.

Si pensi che per controllare l'intensità del colpo dato sull'elemento di ceramica per ottenere queste forme minimali, viene utilizzato un amplificatore sonoro che permette di dosare la forza dell'impulso determinandola dal rumore: il risultato è costituito da piccoli gioielli molto più simili a pietre preziose che non elementi costruttivi dell'edilizia.

Questi dettagli hanno impreziosito molto la Moschea conferendole l'inconfondibile atmosfera dell'edificio islamico.

L'atteggiamento culturale, il metodo

L'esperienza compiuta nella Moschea mi ricorda per alcuni aspetti certe operazioni di Louis Kahn in alcune delle sue opere più significative, dove per mantenere un certo livello di semantica architettonica e non perderne il significato, il cantiere richiedeva una manodopera "cosciente" di ciò che stava facendo. Passando da casa Baldi ad oggi, attraverso una serie numerosa di esperienze progettuali e realizzative, mi sembra di poter affermare che la qualità di un architetto sta anche nella sua capacità di adattarsi al mondo produttivo esterno e alle risorse a sua disposizione, cogliendo le giuste valenze della situazione ambientale e di un contesto quindi non solo storico ma anche economico e produttivo.

Ad esempio, nella produzione architettonica di architetti quali Roberto Gabetti e Aimaro Isola il loro continuo cambio di direzione in termini di linguaggio, è determinato soprattutto dalla variabile rappresentata dalle risorse, che per loro costituisce una chiave di lettura parallela a quella tradizionale. La Moschea in questo senso è senz'altro molto significativa; anche i già citati edifici milanesi, proprio per situazioni differenti di ambito produttivo, hanno portato ad un risultato finale molto diverso in quanto diversi non solo dal punto di vista tecnologico ma anche e soprattutto delle risorse.

Io mi sono formato all'architettura – non sembri un paradosso – leggendo gli scritti di Vitruvio e l'*Eupalino* di Valéry, giungendo perciò alla convinzione che l'architetto è il catalizzatore che produce una cosa unica, e dotata di forte unità, da cose che sono in origine separate e tra loro estranee: può essere un'opera d'arte ma in molti casi è solo uno stratagemma.

L'architetto è soprattutto l'artefice che risolve i problemi, nella loro più generale accezione, occupandosi quindi di tutto, persino di architettura militare. Un tempo l'architetto era il tecnico per eccellenza e oggi deve tornare ad esserlo fino alla componente militare.

La parola “strategia” è molto indicata per la figura dell’architetto, che deve con immediatezza prendere possesso di quelle che sono le condizioni al contorno, del carattere economico del contesto, del suo carattere produttivo, per farlo rendere al massimo delle potenzialità: è la questione dei talenti di cui parla il Vangelo.

Quando si progetta, in molti casi, si utilizza stancamente una formula, una prassi che io giudico altamente negativa. Io davanti ad un tema o ad una particolare situazione, cerco solitamente di esaltarne le specificità traendo dagli *input* iniziali il massimo delle risorse.

“Post-moderno” è una parola che ho usato ma che oggi è ormai da riporre¹⁰. La situazione di grande pluralismo e sperimentalismo che ci troviamo di fronte è tutt’altro che disprezzabile: attualmente si producono architetture che hanno una maturità, una complessità e una ricchezza che le architetture realizzate negli ultimi vent’anni senz’altro non possiedono.

Io sento moltissimo, ad esempio, il fascino dell’architettura degli anni Venti, un’architettura di avanguardia, che ha rappresentato un punto altissimo di ricerca, creando però in definitiva un linguaggio destinato ai pochi, e che successivamente, nel volgarizzarsi, è stato banalizzato, ridicolizzato, reso inoperante. Era un’interessante operazione di *élite* di cui, sempre per ragioni di profitto, il sistema produttivo si è impossessato.

Oggi si cerca di ristabilire un “regime fisiologico”, nel quale l’architettura possa nascere dal rapporto tra bisogni, possibilità, e condizioni, grazie al catalizzatore dell’immaginazione architettonica.

Non si può più evitare di fare i conti con il passato, con l’identità dei luoghi: è pura illusione pensare di continuare lungo la strada dell’astrazione come di recente hanno fatto i decostruttivisti perché, in definitiva, ci potrà essere ancora qualche centimetro di margine da scoprire, alla fine del quale però si “sbatterà” sul fondo per poi dover tornare indietro.

D’altra parte progettare è pure una cosciente presa di posizione di un atteggiamento culturale che coinvolge tutti i sensi umani, e che si manifesta, seppur con esiti differenti, nei vari progetti e nelle varie scale della progettazione.

Non vi è dubbio che ogni operazione progettuale possiede una sua micro-storia che non dipende esclusivamente da motivi interni dell’architetto, ma pure da situazioni al contorno dettate da motivi economici, dalla committenza, dagli operatori.

Nel processo progettuale la metodologia e la genesi del progetto stesso possono essere molto variabili: si va dallo schizzo iniziale per passare ad idee globali, per poi tornare al dettaglio o, viceversa come ho già detto, il dettaglio che nasce già con l’architettura.

C’è chi immagina un’architettura sempre costruita *ad hoc* per ogni occasione o chi considera l’architettura e le sue parti come una sorta di catalogo frutto di una sempre più vasta gamma di scelte che il mondo della produzione oggi offre.

Io credo che qualunque sia la direzione intrapresa e qualunque sia l'oggetto dell'incarico, quando c'è spazio per l'architettura il progettista deve impegnarsi a fondo per perseguirla.

Potendo scegliere l'ambito nel quale muoversi, io prediligo temi progettuali e lavori nei quali ci sia la reale possibilità di giungere fino in fondo, cioè alla scala più dettagliata possibile, e poter progettare per l'occasione tutti gli elementi architettonici; ciò non significa che io escluda *a priori* il catalogo. Io stesso, d'altra parte, ho disegnato pezzi per la produzione in serie e la *componentistica* è un settore che mi interessa molto.

Contesto, materiali, musica

Il materiale è un elemento legato da una parte al cantiere dall'altra al luogo. Attraverso la materia io ho sempre sentito un forte interesse per il luogo. Da ragazzo, visitando i paesi del Lazio, mi sono reso conto della diversità di cultura architettonica che può determinare l'uso, a seconda delle diverse zone geografiche, del calcare, piuttosto che del tufo, piuttosto che del peperino, e questo aspetto di inscindibilità del *luogo* dal *materiale* è per me molto importante.

Naturalmente, io ho sempre avuto la tendenza ad interpretare l'architettura *in toto*, in tutti i suoi aspetti, compreso quello tattile, o addirittura quello olfattivo: le architetture, specialmente quando piove, hanno un loro profumo che deriva dalla reazione tra la materia e l'acqua. Mi sono formato attraverso l'osservazione a questa sensibilità che ho cercato di trasferire nella mia architettura, così come ho applicato la mia esperienza di fotografo nel calcolare l'intensità luminosa e il rapporto tra luce incidente e luce riflessa.

Forse anche per questo motivo amo molto i materiali scabri che hanno appunto una presa e una trasmissibilità di carattere *materico*; ma non disdegno nemmeno i materiali preziosi, anche se credo che gli uni senza gli altri diano presto sazietà.

Negli ultimi decenni abbiamo esagerato con il rustico, con il *brut*, in quanto, ad un certo punto, questa brutalità pervasiva ci ha impedito di cogliere il vero senso dei materiali che devono essere invece usati come le note vengono utilizzate da un musicista, in una contrapposizione e in un intreccio continuo.

Cercando di interpretare con questa metafora architettonico-musicale il particolare momento che il dibattito e la cultura architettonica stanno attraversando, si può paragonare il Razionalismo alla dodecafonia, in quanto movimento che persegue il tentativo di creare *ex novo* una categoria musicale, in modo artificiale – sia pure assorbendo in forma limitata qualcosa della tradizione –, includendo quindi nel proprio linguaggio espressivo anche il concetto di dissonanza.

Tutto ciò ha causato una marcata frattura nei confronti del pubblico: un distacco che se nel caso della musica è meno grave, in quello dell'architettura è, al contrario, gravissimo.

A Montecatini, ad esempio, si è trattato di intervenire in un contenitore nel quale inserire una struttura capace di creare uno spazio architettonicamente valido. In tale occasione mi sono reso conto, e oggi ne sono ancor più convinto, che il materiale che più di altri poteva dare un'identità a tale spazio era il legno. Decisi così di adoperarlo utilizzandolo in forma lamellare in modo da liberarlo dalle caratteristiche tradizionali condizionate dalla tecnica dell'incollaggio, riscattandolo quindi dal dogma trilitico che porta il legno ad essere utilizzato come la pietra.

Il legno, con le sue fibre, le sue nervature, i suoi nodi, in natura si inclina, si libera, si articola sinuosamente raffigurando l'espressione stessa della libertà, dello sviluppo e della crescita; ma quando viene tagliato e troncato in solidi geometrici, e cioè utilizzato come la pietra, subisce uno snaturamento.

Con il legno lamellare questo snaturamento si può ovviare: a Montecatini ho utilizzato questa tecnologia piegando e ramificando i pilastri lignei come i tronchi degli alberi.

Nella tradizione architettonica è raro vedere esiti di questo genere: un tronco piegato per costruire un arco gotico in qualche chiesa norvegese o i meravigliosi rami irregolari utilizzati in Giappone solo come elemento decorativo. Io però ho adoperato il legno, in forma di albero, come sostegno, e questo è possibile, appunto, solo attraverso l'utilizzo del legno lamellare.

Non tutti forse hanno capito la filosofia che stava alla base di tale operazione, pensando si trattasse solo di uno sfogo di libertà compositiva. Per me questo episodio architettonico ha rappresentato un'esperienza reale nella tecnologia: la combinazione del vuoto ricavato dalla demolizione e l'idea di utilizzare il legno hanno portato a definire uno spazio per me di molta soddisfazione. Vedo che il salone oggi viene vissuto dalla gente che frequenta le Terme del Tettuccio come un momento caratterizzante: la gente si fa fotografare, si sofferma, respira l'atmosfera dell'ambiente.

L'uso particolare della struttura in legno si inserisce in una sequenza spaziale estremamente caratterizzata – attraverso zone di altissima qualità architettonica, sia pure accademica – supportata anche da una decorazione molto felice, molto ricca, in cui non era certo facile integrare altri elementi; tale operazione è stata possibile proprio in virtù di un aperto rapporto di confidenza con la tecnologia e con le sue capacità espressive.

Devo inoltre ammettere che l'*Holzbau*¹² ha risposto molto bene alle mie esigenze progettuali: potevano dopo tutto rimanere frastornati da un uso così diverso della materia e invece hanno messo a disposizione un loro rappresentante che, venendo direttamente dal l'Alto Adige, lavorava il legno con la competenza di un uomo dei boschi: il risultato del suo lavoro è stato di elevatissima fattura.

Purtroppo – lo dico con rammarico – ho progettato molto con il legno ma l'intervento di Montecatini rimane per ora l'unico ad aver avuto un seguito realizzativo. Tra l'altro in zona ci sono dei precedenti costituiti dai pilastri di Giovanni Michelucci, da lui proposti e rivisitati in più occasioni: prima nel lavoro di Pinocchio a Collodi, poi nella Chiesa dell'Autostrada a Firenze¹³ che rimangono esempi di grandissimo interesse; è veramente geniale la sua interpretazione dell'olivo, ed è un vero peccato che non sia riuscito a realizzare il teatro di Olbia¹⁴.

Questo rapporto legato alla tematica *natura e architettura* è di particolare interesse nella mia ricerca progettuale in quanto da sempre mi affascina questa continua capacità, propria della natura, di “suggerire”.

Il dettaglio

In questi anni si è abbondantemente dibattuto attorno a variabili quali la memoria e la tradizione che sono state e sono tuttora il tema centrale del dibattito architettonico: tecnologia, produzione, cantiere, e tutta la fase che connette la progettazione alla realizzazione, hanno anch'essi una loro storia e una loro tradizione.

Ma un altro aspetto che non può essere ignorato in una lettura dell'architettura posta in questi termini, è il rapporto che essa – e più in generale chi la produce – intrattiene con il *dettaglio*.

Ritengo che il dettaglio, come ho detto anche a proposito della Moschea dove è espresso ad un altissimo livello debba andare, anche in una chiave non specificatamente tecnologica, oltre la semplice decorazione. L'architettura a volte vive grazie ad un assemblaggio di una sorta di “microelementi”: Franco Albini, o lo stesso Mario Ridolfi, hanno fatto del dettaglio, o meglio *dal* dettaglio, le loro architetture.

C'è una parte del dettaglio che nasce insieme all'opera, facendo cioè parte dell'idea stessa ed essendo da essa inscindibile. Ma l'aspetto forse più interessante è quando il dettaglio nasce dal colloquio tra l'architetto e l'opera.

Nel cantiere moderno, purtroppo il dialogo è notevolmente diminuito anche se questo rapporto di costante presenza con l'oggetto, un tempo soprattutto *fisico*, può essere oggi trasferito in uno spazio *mentale*, ugualmente di revisione del progetto.

È importante tenere presente che l'opera, ad un certo punto, si distacca dal suo autore acquistando una propria oggettività e perfino una propria soggettività: l'architetto da questo momento può e deve essere soprattutto un grande *ascoltatore*, un interprete, e il dettaglio rappresenta il modo migliore per interpretare.

L'esperienza del cantiere, qui tradizionalmente inteso, nel quale l'architetto può intervenire anche in momenti successivi e progressivi, provando, variando, verificando, è un'esperienza che nasce da un rapporto di dialogo e comprensione

tra l'*architetto* e la sua *opera* – che non è necessariamente di “amore” bensì può essere pure di “odio” –. Il fare architettura diviene così operazione meravigliosa: l'opportunità di poter operare attraverso un tipo di dettaglio che possiamo definire “correttivo” o in certi casi “espressivo”, al massimo cioè delle virtualità logiche dell'opera, è forse uno degli aspetti più straordinari che l'architettura possiede.

La mia architettura nasce spesso da un dettaglio: per esempio l'idea dello spigolo “aggettivato” – uno dei miei chiodi fissi –, un po' alla maniera di Hoffmann, è una matrice di dettaglio che risolve, per certi versi, qualunque problema.

In questo senso un progetto potrebbe essere basato sull'individuazione di questo giunto di tre diversi piani, che io tendo a interpretare come elemento sintattico autosufficiente.

In molti episodi – ricordo a tal proposito il progetto per un ospedale ad Agrigento¹⁵ – il processo di realizzazione è un momento fondamentale: in questo senso, maggiore è la complessità volumetrica, maggiori sono i problemi da risolvere per cui si acuisce l'interesse dell'architetto verso le diverse forme di dettaglio, spesso rappresentato, nel mio caso, da questo giunto onnicomprensivo. Una volta, ricordo, c'era il giunto di Wachsmann; adesso lo stesso Renzo Piano, per fare un esempio, lavora molto in questo senso.

È in quest'ottica che va interpretata la ristrutturazione di Palazzo Corrodi a Piazzale Flaminio¹⁶ che ho da poco completato: un edificio di grande interesse che io, essendo durato al tempo solo l'involucro – erano scomparsi tutti gli elementi caratterizzanti lo spazio interno – ho cercato di far rivivere internamente grazie a delle specificità che, pur filtrate da una mia storia personale, proprio da questo involucro hanno tratto origine.

Ho avuto così la rara occasione di poter disegnare molti dettagli, scendendo a una scala di progettazione molto approfondita, giungendo persino al disegno delle stoffe: si sarebbe arrivati pure al progetto delle maniglie se in architettura come spesso succede, non esistessero limiti economici.

Se da una parte la mancanza di un vincolo economico mi metterebbe molto in difficoltà, non vi è dubbio che dall'altra la sua presenza frena il grado di approfondimento della progettazione.

Il partire da un vincolo, il partire da un dettaglio, sono operazioni essenzialmente *mentali* della progettazione; il dettaglio deciso *a posteriori*, o in corso d'opera o addirittura ad opera ultimata, deriva invece dalla pratica dell'*ascolto* un momento in cui il dettaglio stesso deve farsi carico della verifica e della validità delle intuizioni: la messa in luce di questa logica interna dell'*opera che si racconta*, che strumentalizza l'architetto e lo costringe talvolta a funambolismi, costituisce lo sforzo ultimo della nostra professione, il suo atto finale.

Roma, 3 marzo 1993 – Studio Portoghesi

Note

1. Paolo Portoghesi è nato a Roma nel 1931, e qui si è laureato nel 1957. L'esordio nel costruito avviene con la realizzazione dell'interno del palazzo per uffici dell'Enpas di Pistoia e la sede dell'Enpas di Lucca (nel 1958-59), frutto della lezione ridolfiana. Agli inizi della carriera, dalla fine degli anni Cinquanta fino ai primi anni Settanta l'attività di Portoghesi riguarda soprattutto case unifamiliari: casa Baldi (1959-61), casa Papanice a Roma (1969-70), casa Bevilacqua a Gaeta (1964-72), casa Andreis a Scandriglia, vicino a Roma (1965-67), per giungere solo più avanti alla realizzazione di opere maggiormente complesse.

2. L'attività di Paolo Portoghesi si è sempre divisa tra ambito didattico, indagine storica e progettazione architettonica, secondo un orientamento verso la reintegrazione della memoria collettiva nella tradizione dell'architettura moderna.

Dal 1967 al 1977 Portoghesi ha insegnato nella Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, di cui è stato Preside dal 1968 al 1976. Attualmente è Professore Ordinario di Storia dell'Architettura presso l'Università La Sapienza di Roma. Dal 1983 al 1993 è stato Presidente della Biennale di Venezia. Come storico e critico ha approfondito la storia urbana di Roma, alcuni nodi essenziali della storia dell'architettura come il Barocco, il Rinascimento e alcuni personaggi ed episodi all'origine del moderno, trovando in questi studi, fecondi spunti per le sue architetture. Ha inoltre preso attivamente parte alla polemica sul rinnovamento dell'architettura, facendosi portavoce del movimento Post-Modern in Italia. È stato ed è direttore di riviste di architettura: ha lavorato, oltre che come architetto, come designer; sulla sua attività e sulla sua posizione teorica sono stati pubblicati numerosissimi saggi. Portoghesi rappresenta, in una accezione borrominiana, una figura che bene interpreta la sintesi tra ricerca progettuale e ricerca-dibattito teorico, tra l'approfondimento delle questioni storiche e la pratica del costruire. Negli anni Sessanta e Settanta è stato molto vicino a figure d'avanguardia del mondo artistico e architettonico – significativo l'incontro con Bruno Zevi –, pur non facendo direttamente parte di gruppi, bensì caratterizzandosi per un diffidente prendere le distanze rispetto alle teorie proclamate.

3. Casa Baldi, realizzata nel 1961 sulla via Flaminia a Roma, è una delle prime realizzazioni di Paolo Portoghesi: una costruzione di ridotte dimensioni realizzata per un amico regista su un pianoro di tufo lungo il Tevere che si confronta con una antichissima preesistenza romana. L'edificio è diventato emblematico nella produzione portoghesiana per aver avviato la sperimentazione sulla parete curva – in cui emerge la passione per la spazialità borrominiana –, nesso linguistico primario del progetto in cui la riflessione sull'uso del cemento armato a vista affianca superfici in mattoni e pietra locale.

4. Negli anni della formazione universitaria e della prima attività Portoghesi dimostra un particolare interesse nei confronti del neorealismo, interpretato nella sua accezione di espressione artistica basata soprattutto sulle necessità reali della società. Le case di Mario Ridolfi in viale Etiopia (1951-54) costituirono per Portoghesi l'esempio più significativo e interessante della produzione di quegli anni.

5. Le case IACP a Sesto San Giovanni (Milano) sono una coppia di manufatti tra loro vicini, entrambi realizzati per il medesimo committente ma in tempi diversi. Nella prima esperienza, datata 1981, fu chiesta al progettista solo una consulenza nelle fasi finali del processo realizzativo: tale incarico più che una progettazione architettonica vera e propria, riguardava la caratterizzazione dell'involucro dell'edificio, con tutti i limiti derivanti da un compito che già prevedeva la pianta e l'adozione degli standard da IACP. Mentre il primo edificio è stato realizzato con la tecnica della prefabbricazione, il secondo (1984-85), per espressa volontà del progettista, è stato eseguito con una tecnica tradizionale. Questo manufatto, a pianta centrale, contempla dal punto di vista tipologico i collegamenti verticali posti esattamente nel centro geometrico dell'edificio, al fine di servire i quattro alloggi che compongono il piano tipo. La casa, sei piani oltre al piano terreno e alle mansarde, è di color rosso mattone, scandita dalle pilastrate verticali a vista, dai timpani che a quote differenti sovrastano la parte alta dell'edificio e dalle logge che individuano l'asse centrale delle facciate.

6. Il Centro Culturale Islamico e l'annessa Moschea di Roma costituiscono una delle iniziative edilizie più consistenti sviluppate in Italia dal 1975, anno in cui il Centro Islamico Culturale d'Italia bandì un concorso di architettura internazionale per la costruzione di una *moschea* e di un *centro culturale* da realizzarsi su un'area di 30.000 metri quadrati, ai piedi del Monte Antenne, donata dal Comune. I 40 progetti partecipanti al concorso firmati da progettisti sia europei che di paesi islamici sono stati esaminati da una commissione di esperti di architettura e cultura islamica giungendo a selezionare due progetti, quello del gruppo Portoghesi-Gigliotti e quello dell'architetto iracheno Sami Mousawi, che verrà in un secondo tempo associato al gruppo italiano in un rapporto di collaborazione per la stesura del progetto definitivo. L'intero complesso comprende la moschea principale, capace di ospitare 2000 fedeli, e il Centro Culturale, con una piccola sala di preghiera per uso giornaliero, una biblioteca dotata di una vasta collezione di libri di cultura islamica dell'Occidente, un auditorium per 400 persone, spazi espositivi, sale di rappresentanza, sale di riunione, uffici, ampi parcheggi e giardini.

L'impianto riprende una tipologia della fase arcaica e classica dell'architettura islamica: il corpo centrale – riservato alla preghiera degli uomini – è un prisma a pianta quadrata, sormontato da una grande cupola centrale e sedici cupole laterali direttamente connesso ad una corte porticata. L'organizzazione planimetrica prende spunto da forme geometriche elementari, il cerchio e il quadrato, elementi base nella progettazione del tempio, che congiuntamente alla forte simmetria. Conferiscono all'impianto un'accezione di monumento nei confronti della città. Lo spazio, sia interno che esterno, è modellato e articolato da una serie di pilastri polistili che, all'estremità superiore, si diramano per dare origine alle nervature degli archi intrecciati che sostengono le cupole. La luce svolge un ruolo prioritario: una cornice a nastro, decorata con i versetti del corano, la enfatizza in modo da creare un effetto di sospensione dell'intera struttura.

7. Il progetto di Portoghesi fu selezionato grazie a due prerogative: l'aver ottenuto, soprattutto nella sala di preghiera, un'atmosfera tipicamente islamica, e l'aver proposto avanzate tecnologie costruttive; prerogative che vennero mantenute e sviluppate in fase di progettazione esecutiva e durante la realizzazione. Nella storia di questo cantiere hanno convissuto una sofisticata ricerca di carattere ingegneristico sulle tecnologie di prefabbricazione e una minuziosa indagine sulle tecniche artigianali. Strategicamente collocato a fianco del cantiere principale è stato aperto un ulteriore cantiere, specifico per la produzione degli elementi della struttura portante, in parte prefabbricati e in parte gettati in opera attraverso l'utilizzo di casseri studiati per ottenere, con il cemento, un effetto si mi le a quello della pietra. Sia i pilastri che gli archi sono realizzati con speciali misture di cemento bianco e sabbia di marmo di Carrara, facendo dell'elemento strutturale un elemento caratterizzante lo spazio architettonico anche a livello decorativo.

8. I progetti dell'Ing. Riccardo Morandi (Roma, 1902-1989) costituiscono inventive sperimentazione soprattutto nel campo del cemento armato precompresso: famosi i suoi ponti realizzati in tutto il mondo.

9. Il progetto della Moschea fu approvato nel 1983 e appaltato nell'anno successivo all'impresa romana dell'Ingegnere Fortunato Federici: il cantiere ha lavorato undici anni, dal 1984 al 1995, costituendo la più grande e più importante "fabbrica" a Roma degli ultimi decenni. Il complesso è stato inaugurato nel giugno del 1995, alla presenza di autorità italiane e islamiche.

10. La critica attribuisce a Paolo Portoghesi la responsabilità dell'introduzione in ambito italiano del "Postmoderno" – definizione di paternità angloamericana – avvenuta con l'allestimento della mostra *Strada Novissima* nella sezione di Architettura della Biennale del 1980 sul tema *La presenza del Passato*. È tuttavia importante sottolineare, per evitare quella genericità di giudizio che lo ha eletto insieme ad alcuni rappresentanti dell'architettura italiana degli anni Ottanta portavoce di questa presunta corrente, che Portoghesi ha sempre parlato di una "condizione postmoderna" riferendosi ad un fenomeno culturale complessivo più che a formule linguistiche riconoscibili e codificate o a obiettivi ideologicamente definiti.

11. Il progetto di Paolo Portoghesi per il Padiglione Termale di Montecatini (Pistoia) risale al 1987 e riguarda la creazione di una struttura di un salone per il ricevimento e l'attesa all'interno

del preesistente edificio delle Terme del Tettuccio, uno stabilimento termale distribuito su due piani. Il progetto di Portoghesi si inserisce nel corpo più grande, sfruttando l'altezza resa disponibile in seguito alla demolizione dei solai caratterizzando l'unico ambiente con una foresta di pilastri lignei che sostiene un percorso "a ballatoio" perimetrale e una copertura in vetro colorato.

12. La ditta Holzbau, insediata nella zona industriale di Bressanone è specializzata nella progettazione, produzione, e messa in opera di travi e strutture lamellari. Nata nel 1974 dalla collaborazione di alcuni imprenditori locali con una ditta tedesca, è stata la prima in Italia a sperimentare e a sviluppare le tecniche di lavorazione del legno ottenendo prestazioni meccaniche superiori a quelle del legno massiccio e qualità formali di elevato livello e flessibilità.

13. Nel progetto per il complesso di ristorante, albergo, bar e taverna "Osteria del Gambero Rosso" situato nel parco di Pinocchio a Collodi (Pistoia), e realizzato da Giovanni Michelucci negli anni 1958-63, compare la soluzione strutturale del pilastro ramificato a raggiera che successivamente sarà oggetto di costante ricerca per Michelucci comparando in molte sue opere tra cui anche la Chiesa dedicata a San Giovanni Battista a Campi Bisenzio (Firenze), più nota come Chiesa dell'Autostrada (1960-64).

14. Nel 1989 Michelucci fu incaricato dalla Municipalità di Olbia della progettazione di un complesso comprendente un teatro coperto, un teatro all'aperto, un laboratorio teatrale e un'area di servizio attrezzata ad attività artigianali. Michelucci elaborò solo un progetto di massima, preceduto da una lunga serie di ipotesi i cui schizzi sono ciò che meglio documenta l'idea progettuale dell'architetto dopo la sua morte, avvenuta alla fine del 1990.

15. Progetto di concorso appalto per il nuovo ospedale di Agrigento (1986).

16. L'intervento compiuto da Portoghesi a Palazzo Corrodi a Roma riguarda la trasformazione interna di un edificio novecentesco in spazi destinati ad uffici di rappresentanza. L'operazione è densa di riferimenti, sia negli elementi chiave dell'edificio (come la monumentale scala elicoidale di ispirazione borrominiana) che nei dettagli e nelle finiture (come i pavimenti e i controsoffitti dalle geometrie classiche e barocche).

Aldo Rossi

L'Architettura dell'idea

L'architettura sulla base di un'idea

Io credo di aver iniziato non certo pianificando la mia vita professionale: ho tuttavia fatto delle scelte nel senso che pensavo fosse meglio studiare un fondamento, una teoria, sulla base della quale potere poi *iniziare* l'architettura.

Quando ho completato i miei studi lo stato dell'architettura, quella che oggi viene definita l'architettura degli anni Sessanta, era a livelli veramente bassi.

Già negli anni Cinquanta, quando ho frequentato, in modo molto discontinuo, il Politecnico di Milano¹, quello che più mi aveva colpito era l'insufficienza e l'impreparazione dei docenti che allora vi insegnavano. Alla Facoltà di Architettura ho attraversato momenti di grande crisi e i miei rapporti con molti docenti di allora sono stati quasi "traumatici": fanno eccezione solo alcuni casi come il professor Luigi Dodi, ricordo, lo stesso professor Portaluppi, seppure sempre attaccato e criticato, e naturalmente Ernesto Rogers che ho conosciuto in fase di chiusura del mio corso di laurea².

Nell'arco della mia carriera ho quindi attraversato diverse tappe e per questo credo di essere l'architetto che nel tempo ha avuto più denominazioni: da "politico" a "letterato", da "pittore" a "architetto", adesso addirittura "professionista"; io sono sempre stato incurante di queste aggettivazioni, che dopo tutto altro non sono che aspetti differenti di un'unità, cercando, piuttosto, di seguire con coerenza una linea. Anche questa mia ultima fase, quella professionale, caratterizzata da una produzione molto intensa, è da leggersi all'interno di un processo finalizzato di continuità tra studio teorico e costruzione; il tempo e la fortuna hanno poi concorso, come il principio di una valanga, ad alimentare l'intensificarsi di progetti e realizzazioni nel corso degli ultimi anni³.

Comunque non esiste mai, almeno volontariamente, una percepibile rottura fra i due tipi di attività: i confini tra le discipline sono molto labili e ancora oggi, se mi innamoro di un progetto, mi piace fare un bel disegno, scrivere un saggio, indipendentemente dalla fase "professionale" che sto attraversando.

La cosa più importante nel lavoro di un architetto è dare un'idea: un'idea che dimostri una certa superiorità rispetto allo schizzo buttato giù di getto, o

all'appunto preso casualmente. L'architettura nasce da un'immagine, un'immagine precisa che è calata nel profondo di noi stessi e si traduce, appunto, nel disegno, nella costruzione. Il momento più importante è proprio l'*idea dell'architettura*. Solo quando si ha in testa questa idea si può iniziare a disegnarla e, di conseguenza, a perfezionarla. A chi a volte mi chiede se sono contrario ai computer e all'elaborazione informatica del progetto rispondo che il progresso avanza ed è giusto che avanzi sempre di più, ma la mente umana ha ancora una precedenza – e spero che sia sempre così –, un peso molto importante nella verifica, nella riproduzione, nella messa a punto. Senza un'idea di fondo non si può avanzare nell'architettura; penso altresì che questo discorso, ancora una volta, sia valido non solo per l'architettura: nemmeno nei migliori progetti aeronautici si va avanti senza un riferimento iniziale.

La mia architettura nasce sempre e comunque da una sua visione generale. Questa prima immagine è quella che compare da subito nei miei primi schizzi; difficilmente poi modifico sostanzialmente questa idea iniziale: da essa si sviluppa tutta la progettazione. Ciò non esclude che successivamente subentrino i particolari che comunque provengono da una suggestione ulteriore che riesce ad infiltrarsi nel progetto generale. Questo è avvenuto soprattutto nei miei ultimi grandi progetti, come ad esempio quelli redatti per Berlino⁴, alla base dei quali vi è l'idea di come ricostruire Berlino, anche se poi ovviamente il fatto di trovarsi in una determinata parte della città provoca l'insinuarsi, spesso positivo, di varie memorie e frammenti.

Gli antichi narravano che Minerva nacque dalla testa di Giove già completamente armata: l'idea iniziale dei miei progetti contempla già la risoluzione di molti problemi non solo di ordine funzionale e distributivo, ma anche di natura tecnologica e costruttiva. Quindi anche se io non parto certo dai particolari, l'idea generale già li contiene. Per questo, infatti, ho solitamente un ottimo rapporto con le figure delegate ad occuparsi degli aspetti specialistici del progetto quali gli ingegneri strutturisti e gli impiantisti.

Ad esempio, nel progetto per il Museo di Maastricht, in Olanda⁵, avevo sviluppato per Alexander van Grevenstein, direttore e committente molto partecipe, una serie di disegni sulla base dei quali il mio studio ha elaborato le tavole di progetto; quando queste sono passate alla società olandese incaricata dell'ingegnerizzazione del progetto, i tecnici si sono lamentati del fatto che non avevano lavoro da svolgere in quanto le nostre tavole contenevano già tutte le informazioni necessarie alla costruzione.

Naturalmente, in un'opera come il Museo di Maastricht è necessario intervenire anche nelle fasi più avanzate della realizzazione con una serie di continue verifiche che sono passaggi assolutamente necessari. Con il passare degli anni sono anche diventato più attento, ma questo per un fatto autobiografico, per riporti e citazioni.

Tuttavia è ancora oggi un mio vanto il fatto di non aver mai voluto verificare l'opera direttamente in cantiere: i primi disegni per il Gruppo Finanziario Tessile⁶ che ho mostrato a Marco Rivetti, l'amministratore delegato che raffigurava la committenza, rappresentano esattamente il GFT che oggi esiste a Torino, non è cambiato un mattone.

Anche il progetto per la torre a Città del Messico⁷, pur avendo attraversato certe difficoltà per la crisi attuale del Messico, è stato tradotto graficamente da una società olandese esattamente come è nato sulla carta, in pietra lavica nera locale, quella usata in Messico dai Gesuiti, con una disposizione delle finestre identica a quella degli schizzi appesi qui in studio.

Architettura e disegno

Sono assolutamente certo del legame tra l'architettura e la sua espressione, e non solo quella grafica, direttamente legata all'architettura, ma anche quella letteraria e addirittura quella cinematografica o fotografica, che sono forme di espressione legate all'uso di tutti i mezzi che la tecnica mette oggi a disposizione. Così è sempre stato del resto per gli architetti dell'antichità. Io non credo che una buona qualità grafica o letteraria sia a discapito della qualità e della conoscenza dei mezzi costruttivi. Certo, bisogna anche tenere in considerazione che cosa significa oggi parlare di mezzi costruttivi e valutare la profonda rivoluzione che avviene, continuamente, in questo campo. Nel corso degli anni infatti le esperienze si modificano.

Io credo che ancora oggi per un architetto sia molto importante saper disegnare: questo aspetto non è stato fondamentale solamente durante l'epoca d'oro del Rinascimento, un periodo in cui gli architetti erano generalmente anche grandi pittori o viceversa. Il disegno è e sempre sarà una forma di conoscenza del reale molto importante, insostituibile. Ricordo i miei primi contatti al Politecnico di Milano con il Disegno dal vero: sebbene disastrosi, mi sforzavo tuttavia di capire le potenzialità dei mezzi, il significato dei segni, il valore del disegno. Questo discorso non è solo un fattore esclusivo, bensì si basa su un rapporto di natura statistica: molti grandi architetti sono stati anche grandi disegnatori, o addirittura grandi pittori.

Basti pensare a Muthesius, Asplund, Berlage che addirittura dipinse fino ad una certa età, o ancora Adolf Loos, nell'indole pittore e scrittore forse ancor più che architetto. È evidente come l'importanza di tale componente sia rimasta, fino al Movimento Moderno, molto forte. Ad esempio, un architetto come Mies van der Rohe che ha aperto la strada alla tecnologia dettando nuove condizioni dell'architettura ha fatto disegni – si pensi a quelli per l'Alexanderplatz⁸ – che per la loro bellezza e ricchezza di significato, possono essere considerati fra le più importanti opere d'arte. La formazione, indubbiamente, è in questo campo

di grande rilevanza. Ciò comunque non esclude la validità di altre educazioni: l'Alberti ad esempio aveva avuto una rigorosa educazione letteraria e può essere riconosciuto come uno dei maggiori architetti italiani o addirittura del mondo.

Non credo, e questo è uno dei problemi riscontrabili nelle facoltà di architettura, che esista una linea diretta tra educazione *Beaux-Arts* e formazione di architettura, anche se l'insegnamento delle Accademie e appunto delle scuole di pittura *Beaux-Arts* ha indubbiamente influito molto sulla nostra disciplina.

Il disegno è il metodo immediato di espressione di quanto pensato; probabilmente lo stesso discorso vale per la musica e la letteratura, anche se l'architettura richiede poi un tempo più lungo e un insieme di maestranze e collaborazioni per la sua messa in opera più complesso rispetto al lavoro svolto, ad esempio, da un poeta.

La validità del disegno come espressione di un'idea che già esiste nella mente dell'architetto è forte anche per quegli architetti che in forma provocatoria proclamano di essere soddisfatti di non saper disegnare o comunque di non disegnare bene: lo stesso Rogers, nei suoi schizzi – alcuni secondo me molto belli – trasmetteva un qualcosa della sua intelligenza e del suo spirito poetico che andava ben oltre una valutazione del gesto grafico.

Il principio razionale dell'architettura

Molti studenti di tutte le nazionalità, dal Giappone alla Malesia, agli Stati Uniti, spesso mi interrogano su cosa significhi progettare in tutto il mondo, in contesti e situazioni differenti.

Ritengo molto importante, anche ai fini della disciplina, il concetto di *transmissibilità* in architettura, la necessità cioè di creare, costruendo, dei principi di base facilmente percepibili e riproducibili. È poi sulla base di questi fondamenti che la personalità individuale di ogni architetto si sviluppa.

Quando si stabilisce un principio razionale dell'architettura, questo è trasmissibile anche se nel corso della sua trasmissione avviene inevitabilmente un cambiamento: ad esempio l'architettura palladiana è basata su elementi e principi elementari facilmente codificabili ma già Palladio stesso nelle Ville Venete non è il Palladio di Venezia; così le ville settecentesche veneziane non sono più il Palladio precedente, e così tutta la Russia, l'Inghilterra, la Francia, la Louisiana, dove sono state sviluppate valide forme dell'architettura palladiana, non sono più il Palladio. Tuttavia nel suo caso è stato stabilito un principio di architettura che si è dimostrato molto valido e ha prodotto molto.

Questa non vuole essere una difesa dagli attacchi a volte sferrati contro i cosiddetti "rossiani"⁹ perché io sono convinto del fatto che un architetto può sviluppare personalità e linguaggio individuali proprio dopo aver appreso il principio di base dell'architettura.

La grande architettura gesuitica, ad esempio, ha influenzato molti architetti. Io credo molto nell'importanza degli esempi per la diffusione dell'architettura: una volta che un principio razionale dell'architettura è stato stabilito, questo sopravvive per lungo tempo attraverso le sue potenzialità di sviluppo.

Un altro esempio è l'architettura *Beaux-Arts* di Parigi che trasportata negli Stati Uniti ha creato Broadway, e, trasformandosi e modellandosi ad esse, le grandi città americane: perché non si può certo dire che a Broadway si è a Parigi anche se l'influenza è chiaramente quella parigina.

Raccontare l'architettura “dal di dentro”

Credo sia molto importante – concetto che del resto ricorre in Baudelaire, nella grande critica e nei poeti francesi – che l'artista sia colui in grado di raccontare se stesso. A supporto di questo aspetto esistono testi bellissimi: tra questi cito proprio il più anomalo, quello del Pontormo, che nella sua autobiografia quasi non parlando di pittura riesce a delineare uno spaccato della pittura fiorentina di grande valore. Lo stesso Vasari, che era una figura ancor più del mestiere, uno storico, ha dimostrato questa capacità di parlare “dal di dentro”.

Esiste naturalmente anche una critica più “letteraria”, che tra l'altro ha contribuito molto all'architettura, come Ruskin, lo stesso Proust, o come l'invenzione dell'architettura romantica, aspetti che riflettono su un mestiere delle idee che non appartengono al mestiere stesso. Purtroppo oggi se non ci sono più i Baudelaire non ci sono più nemmeno i Ruskin. Noi abbiamo avuto in Italia un grandissimo esempio, quello di Tafuri, che ha rappresentato se non proprio dal di dentro ma con una elevatissima interpretazione letteraria e umana l'architettura di quest'ultima generazione, di cui ha vissuto tutte le vicende.

Rogers, ad esempio, è la persona che ha rotto la chiusura provinciale del mondo milanese del Politecnico di quegli anni e con “Casabella-Continuità” ha aperto una finestra sul mondo molto importante. Rogers, ricordo, citava esempi lontani come per noi adesso è facile fare: citava New York come fosse Milano o Parma, Tokyo piuttosto che Pechino. Allora si era veramente in presenza di una chiusura insormontabile non tanto per questioni pratiche di trasporti o per questioni sociali, ma proprio per una chiusura di natura culturale. Rogers è stato il primo ad aprire e ad importare in modo veramente nuovo la cultura dell'architettura moderna in Italia. Anche se prima ci sono state altre figure, penso che lui sia quello che più di altre l'ha vissuta in primo piano: ha insegnato in Europa, America, in Argentina. Aveva una formazione ricchissima: triestino, ebreo, inglese.

Oggi stiamo purtroppo attraversando un momento di grave decadimento, un fenomeno questo che va oltre la critica architettonica. Prima, le riviste come “Casabella”, o anche le riviste contrarie a “Casabella”, erano riviste culturali,

che si battevano in difesa delle proprie idee. Oggi io, che le ricevo tutte, non ne apro purtroppo neanche una perché il loro unico scopo è quello di riempire i tavoli quasi esclusivamente di pubblicità. A volte mi chiedono di pubblicare un progetto: magari lo pubblicano benissimo però non è più riscontrabile alcun punto di vista e trovo che questo aspetto sia molto negativo, soprattutto per i giovani e per gli studenti universitari. Gli aspetti propedeutici e i riflessi didattici che questo tipo di pubblicistica implica sono assolutamente negativi. Io ai miei studenti consiglio sempre solamente una ventina di libri più che l'abbonamento a una rivista.

Questa decadenza mi sembra tra l'altro generalizzata anche agli altri ambiti internazionali perché ormai vengono sfruttati gli argomenti scandalistici da certi tipi di testate: un'analisi vera dell'architettura non viene sviluppata da nessuno. Ultimamente ho visto un intero numero di "Der Spiegel" su Berlino che assomigliava in toto più alle pagine scandalistiche dei nostri giornali, che non alla rivista che conosco e ammiro.

L'architettura tra competenze e specializzazioni

Quando mi sono iscritto al Politecnico, nel 1949, il biennio di architettura era praticamente uguale a quello di ingegneria – avevamo professori come Massotti, Finzi, Chiolini¹⁰ – e per me la grande scoperta dell'architettura è avvenuta proprio in questo periodo di insegnamento di carattere ingegneristico che, tra l'altro, mi appassionava molto.

Da allora ho sempre avuto e ho tuttora un interesse nei confronti della costruzione di tipo ingegneresco, ancor più che di tipo architettonico. Ma la mia educazione milanese spazia tra Rogers e Gardella. In quegli anni, va ricordato, anche Franco Albini faceva scuola. Pur avendo un ricordo di Franco Albini come di una persona correttissima non ho mai avuto grande affinità né passione per il suo modo di fare architettura. Addirittura mi sento di dissentire su alcune cose: soprattutto quando i progetti raggiungono certe scale e certe dimensioni il metodo albiniano penso perda validità.

Oggi si va sempre maggiormente verso una impostazione del progetto caratterizzata da un elevato grado di specializzazione.

Quando ad esempio si realizza un aeroporto e si dipende da una compagnia americana che fornisce i ponti, da una compagnia tedesca che si occupa degli assemblaggi, e così via, l'architetto diviene una figura paragonabile a quella di un regista che deve essere preparato su tutto: la natura della commedia, le regole della recitazione, l'uso delle luci. Senza il tecnico delle luci, senza l'attore, senza l'esperto però, anche il regista non può fare niente. Io credo che oggi l'architettura richieda sempre di più dei registi all'altezza di dominarla perché è impossibile gestire un intero aeroporto o i due blocchi che sto costruendo a

Berlino¹¹ e che sono un pezzo di città. I progetti di questo tipo costituiscono delle grandi esperienze per un architetto: in situazioni come queste, lo stabilire se è più importante chi si occupa delle condutture elettriche o l'architetto non è facile, in quanto sono entrambi assolutamente indispensabili.

Quando ho progettato l'aeroporto di Linate¹², che non è nemmeno tra i più grandi d'Europa, non avrei potuto lavorare senza essere affiancato da un *team* di specialisti. L'architetto non può permettersi, in situazioni come queste, di avere il controllo su tutto, anche perché sarebbe assurdo ignorare l'alta qualità della attuale tecnologia. E oggi è necessario fare un corretto uso della tecnologia.

Le competenze all'interno del mio studio, nel caso di progetti di elevata complessità e di grandi dimensioni, sono molto forti: ad esempio, per seguire i progetti in Olanda c'è un architetto olandese che intrattiene un continuo rapporto con i progetti in corso di realizzazione, anche se poi anch'io, in questo contesto, ho dei legami e delle conoscenze dirette che seguo e coltivo. In altri casi, come ad esempio Berlino, è richiesto per consuetudine un altro tipo e un'altra qualità di lavoro per cui abbiamo dovuto produrre dei pacchi di disegni di particolari. Quindi, se per certi aspetti – come il fatto di non seguire il cantiere – sono accusato di tradizionalismo per altri, al contrario, sono giudicato tra i più avanzati.

Un atteggiamento come quello da me adottato è, nei paesi più sviluppati, molto più diffuso e sperimentato. L'America ad esempio tende sempre di più a questo tipo di figure in grado di coordinare il lavoro: un architetto come Philip Johnson – un maestro per me – riesce a controllare progetti di grande complessità e proporzioni.

Il vecchio sogno degli architetti tecnologici degli anni Sessanta che giungevano, studiandoli, sino ai minimi dettagli per me non ha significato: io mi sono sempre rifiutato – e per questo ho anche avuto dei problemi con l'Ordine degli Architetti a cui appartengo – di fare un disegno di un serramento quando ci sono fabbriche e progettisti specializzati per disegnare e produrre serramenti e lo fanno, tra l'altro, benissimo. Per me è assurdo che oggi, per avere un'approvazione, sia necessario fare disegni di questo tipo.

Credo che, come ho sempre sostenuto, non esista un rapporto che va “dal cucchiaino alla città”. La mia fortuna come designer è dovuta a fatti sporadici e personali: sono amico e vicino di casa di Alessi¹³ che ad un certo momento mi ha chiesto di disegnare una caffettiera e da lì, scoprendo anche suggestioni autobiografiche dove la forma della caffettiera richiama il mondo delle cupole, sono nati questi disegni che una volta entrati nel processo produttivo hanno avuto uno sviluppo più ampio. Mentre nego da un punto di vista ideologico la frase “dal cucchiaino alla città”, che è una pura degradazione ideologica, penso invece che il processo artigianale per un architetto sia una cosa importante, più legata al suo mestiere.

Più forte è la specializzazione, più forte deve essere l'idea generale, perché a certi livelli se uno si ferma a guardare la maniglia della finestra è perduto. Provocatoriamente dico che non vado in cantiere finché il progetto non è finito, ma questo per me significa che credo nel primato del progetto rispetto al cantiere. Il cantiere è una macchina che va progressivamente migliorando, seguendo un processo produttivo sempre più preciso, che deve comunque essere sempre ancella del progetto. Devo confessare che io non ho mai visto sul posto il progetto di Vassivière¹⁴, come d'altronde altre cose: però sono stato a Vassivière per qualche giorno, cinque mesi prima di progettare. È molto più importante entrare, capire, vivere il luogo prima del cantiere, che non frequentare il cantiere stesso, che viene seguito da persone specializzate quando il lavoro è ormai molto precisato.

L'importante è non farsi condizionare da questo mondo ma conoscerlo per poterlo controllare fino al punto in cui è possibile controllarlo.

Milano, 28 giugno 1995 – Studio Rossi

Note

1. Gli studi di Aldo Rossi, nato a Milano nel 1931, e la poetica delle sue architetture, affondano le proprie radici nella storia e nella tradizione soprattutto lombarda. Rossi ha studiato a Como, a Lecco e alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Ancora studente sembra interessato, più che alla specifica attività universitaria, ad una ricerca svolta esternamente al Politecnico: nel 1955 è infatti chiamato da Ernesto Nathan Rogers a collaborare a “Casabella-Continuità” nella cui redazione lavora fino alla chiusura della rivista, nel 1964; negli stessi anni lavora da Ignazio Gardella e, successivamente, anche da Marco Zanuso.

È questo l'ambito che disegna il suo ordito culturale, assai più che il Politecnico di Milano, dove si laurea nel 1959 con un progetto per un centro culturale e un teatro a Milano, sotto la supervisione del Prof. Piero Portaluppi.

2. Alla Facoltà di Architettura del Politecnico milanese, fin dal periodo anteguerra, l'indirizzo culturale della progettazione architettonica era dettato dal Prof. Piero Portaluppi (Milano, 1888-1967), preside della Facoltà stessa dal 1939 al 1945 e dal 1948 al 1963, e titolare dei corsi di Composizione Architettonica I e II. Parallelo alla disciplina della progettazione era l'insegnamento di Urbanistica, sotto la guida del Dott. Ing. Luigi Dodi, urbanista milanese, titolare della cattedra di Urbanistica I (IV anno) dal 1939 al 1955 – succeduto al Prof. Enrico Griffini – e, successivamente, di Urbanistica II (V anno). Ernesto Nathan Rogers iniziò la carriera didattica all'interno della Facoltà di Architettura del Politecnico in qualità di Professore Incaricato di Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti – dal 1952 al 1962 – nonché, più tardi, di Elementi di Composizione, di cui diverrà Professore Ordinario solo nel 1964.

Dimostrazione palese del sofferto rapporto di Aldo Rossi con l'istituzione politecnica è la “rivolta” a cui egli prese parte, nel 1954, in gruppo con alcuni compagni di studi e futuri professionisti milanesi tra i quali Guido Canella.

3. Fin dai primi anni Sessanta Rossi mostra una vena progettuale molto feconda. La sua attività è caratterizzata da una intensa produzione di progetti finalizzata alla messa a punto di una teoria dell'architettura tesa all'autonomia e alla trasmissibilità disciplinare, sulla base della quale egli ha fatto confluire l'attività di teorico, di progettista e di docente universitario.

Fino all'inizio degli anni Ottanta, gran parte dei suoi progetti sono rimasti sulla carta, per poi sfociare, nell'ultimo decennio, in una fitta sequenza di realizzazioni. Dopo la pubblicazione de *L'architettura della città*, nel 1966, Rossi avvia collaborazioni con numerosi personaggi appartenenti all'ambito italiano, soprattutto milanese.

Significative le poche realizzazioni degli anni Settanta: l'unità residenziale nel quartiere Monte Amiata al Gallarate di Milano, in cui Rossi conclude a partire dal 1969 il complesso progettato da Carlo Aymonino (1967-72), il nuovo cimitero di Modena, con Gianni Braghieri, con cui vinse nel 1971 il relativo concorso, il Municipio di Muggiò e la scuola elementare di Fagnano Olona, entrambi del 1972, la scuola di Broni, del 1979. La fase di intensa produzione di Aldo Rossi sembra prendere il via con il progetto vincitore del concorso per la ricostruzione del teatro Carlo Felice di Genova (1983), progetto redatto in collaborazione con Ignazio Gardella e Fabio Reinhart.

Osservando un regesto delle opere di Aldo Rossi emerge con forza come a partire dal 1985 aumentino progetti e costruzioni e come si allarghi notevolmente l'orizzonte contestuale dei suoi interventi che, dall'Europa, si estende sino al Medio Oriente, per approdare oltreoceano: dagli Stati Uniti al Sud America, al Giappone.

Da quell'anno le architetture realizzate si susseguono intensamente, coinvolgendo molteplici temi tipologici: il centro commerciale “CentroTorri” a Parma (1985-88), il palazzo per uffici “Casa Aurora” per il GfF di Torino, terminato nel 1987, l'edificio residenziale a La Villette a Parigi (1986-1992), l'unità residenziale di Vialba nella periferia di Milano (1985-91), l'albergo “Il Palazzo” a Fukuoka, in Giappone (1987), il Centro d'arte contemporanea a Clermont-Ferrand, Vassivière (1988), un complesso di case unifamiliari in Pennsylvania (1988), la ristrutturazione

e l'ampliamento dell'Hotel Duca di Milano (1988), l'Istituto Universitario "Cesare Cattaneo" a Castellanza (1990).

4. La prima metà degli anni Ottanta è stata molto ricca di significato nell'attività di Aldo Rossi, in particolare per i progetti e le realizzazioni destinate a Berlino: il legame con la città tedesca, elemento di fortissima influenza e stimolo sulla personalità e sulla formazione di Rossi, trova la sua prima espressione nelle realizzazioni effettuate per l'IBA: il progetto "Südliche Friedrichstadt", del 1981 e un edificio residenziale al Tiergarten, del 1984. Gli interventi già contengono, entrambi, gran parte delle caratteristiche dei progetti berlinesi di Rossi, nati da una attenta lettura dell'architettura tedesca da Schinkel a Mies, a Behrens, alle Siedlungen razionaliste e propongono il tipo della casa di mattoni, contrassegnata dalla scansione regolare delle finestre e caratterizzata da elementi primari come la colonna d'angolo e il corpo a torre. Il legame con Berlino trova nuovi spunti in occasione del progetto per il Deutsches Historisches Museum (1988), del concorso per la Postdammerplatz (1990), del progetto per un edificio in Friedrichstrasse (1991).

5. La nuova sede per il Bonnefantenmuseum di Maastricht, progettata nel 1990 (con Umberto Barbieri, Giovanni Da Pozzo e Marc Kocher), è stata inaugurata nel 1994. Il progetto costituisce l'occasione per Aldo Rossi di approfondire l'indagine già più volte avviata sul tema museale, a lui molto caro. Tradizione olandese, forme classiche, suggestioni personali, frammenti di memorie marinare si fondono in un progetto dalla semplice funzionalità e dalle forme elementari. Un *foyer* dalla forma cilindrica sormontato da una cupola, una lunga scala, i volumi geometrici a parallelepipedo scanditi dal ritmo di finestre e contrafforti, e resi ancora più ordinati dai materiali: il mattone, di diversi formati del rivestimento, la pietra tagliata regolare del basamento, gli elementi metallici, geometrici e modulari.

6. L'edificio per uffici realizzato da Aldo Rossi per il Gruppo Finanziario Tessile nasce da un lungo *iter* per l'abbattimento e la ricostruzione della "Casa Aurora" (dal 1971 al 1987), la precedente sede del gruppo, situata in una zona della cintura dei borghi di Torino caratterizzata da uno sviluppo industriale tardo ottocentesco.

Posto all'angolo tra una via secondaria e una principale, il palazzo per uffici progettato da Aldo Rossi (1984-87, con G. Braghieri, G. Ciocca, F. Marchesotti, M. Scheurer, L. Uva) si configura come due corpi tra loro perpendicolari, porticati al piano terra, annunciati da due torri che ne costituiscono le estremità, confluenti in una terza torre, elemento di congiunzione, posto diagonalmente rispetto ad entrambi i corpi. L'elemento d'angolo contrappone all'involucro regolarmente forato e scandito delle due ali, una muratura cieca tagliata da un unico portale sorretto da due colonne di ordine gigante.

7. Si tratta del "Proyecto Alameda", uno degli ultimi progetti firmati da Aldo Rossi – è datato 1994 – e riguarda la realizzazione, ancora da avviare, di una imponente torre per uffici a Città del Messico. Dati i problemi di natura sismica che il contesto messicano presenta, il progetto è stato "verificato" da una società olandese specializzata in calcoli strutturali.

8. I disegni citati si riferiscono al progetto presentato da Ludwig Mies van der Rohe al Concorso per l'Alexanderplatz di Berlino nel 1928.

9. A proposito di questo atteggiamento positivo nei confronti di chi ha ripreso e fatto proprio un linguaggio "alla Rossi" riportiamo – unica citazione tra i numerosi scritti di Aldo Rossi – alcune frasi che ci sembrano alquanto significative: «Esistono, in architettura come nelle altre tecniche, dei risultati che vengono tramandati e che appartengono all'architettura; esiste una copia di ciò che è più personale, ma questo, se è fatto dai migliori è una prova di affetto ed è un'autentica testimonianza. In ogni caso, a dispetto dei critici, io giudico positivamente e con amore ogni imitazione di ciò che possono chiamare la mia architettura e credo di non aver più nulla da dire su questo argomento. Non ho più nulla da dire perché esso è, per così dire, incontrollabile: il fenomeno della trasmissione del pensiero, di quella che chiamiamo esperienza, dello stesso mondo delle forme, non è legato a un programma o a una moda e forse nemmeno a una scuola» (A. Rossi, *Autobiografia scientifica*. Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 105).

10. Negli anni in cui Rossi iniziò a frequentare il Politecnico tra i docenti della Facoltà di

Ingegneria Giuseppina Masotti teneva dal 1933 il corso di Geometria Descrittiva, Bruno Finzi era dal 1946 Ordinario di Meccanica Razionale, Paolo Chiolini era docente di Composizione Architettonica dal 1949, affiancando Giovanni Muzio all'interno dell'indirizzo di Architettura e Composizione Architettonica della Facoltà di Ingegneria.

11. I progetti più recenti per Berlino riguardano un edificio per uffici in Lansberger Allee e un blocco residenziale e per uffici in Schützenstrasse entrambi del 1992. Di questi due cantieri il primo ad essere avviato (giugno 1995) è stato quello in Schützenstrasse, un intervento che prevede parallelamente la ricostruzione e ristrutturazione di alcuni edifici storici e la realizzazione di costruzioni completamente all'interno di un unico isolato.

12. Nel progetto per l'ampliamento dell'aeroporto internazionale di Milano Linate (con M. Brandolisio, G. Da Pozzo, M. Kocher e Uniplan, disegnato nel 1991 e ancora in via di completamento) Rossi affronta il tema della "porta della città" restituendo a questa tipologia in continuo mutamento ed evoluzione radici antiche, usualmente poco considerate. Le superfici vetrate scandite geometricamente dal colonnato di pilastri in mattoni sono interrotte solo dalle torri degli ingressi e dai ponti metallici per il trasporto dei bagagli.

13. Alla metà degli anni Ottanta Rossi inizia un'attività di progettazione per la ditta Alessi, un tipo di committenza colta che favorisce un rapporto ricco di stimoli, non solo nel settore del *design industriale*, con i progettisti con cui collabora. Rossi infatti, oltre ad una serie di oggetti per la cucina e per l'arredamento, ha prodotto per la famiglia Alessi anche una serie di progetti architettonici come una torre nel giardino della villa sul lago d'Orta (1986, mai realizzato) e la ristrutturazione della villa a Suna di Verbania (1989).

14. Si tratta del Centro d'arte contemporanea a Clermont-Ferrand (Vassivière, Francia, 1988, con S. Fera e X. Fabre), un edificio realizzato su una piccola isola al centro di un lago artificiale, in una zona naturalisticamente molto ricca. Di qui il richiamo alla tipologia del grande faro, archetipo caro a Rossi e che ricorre con frequenza nei suoi schizzi, nelle sue architetture, nei suoi allestimenti, nei suoi oggetti. Dalla grande torre conica in pietra e mattoni che contiene il repertorio di statue del Centro si protende, verso il lago, il corpo allungato del museo che contiene spazi per l'esposizione, per lo studio e di servizio.

Guido Canella

L'Architettura del dissenso

La contestualizzazione del tema: la specificità dell'ambito italiano nel dopoguerra

Appartengo a una generazione che si è formata nell'architettura nell'ultimo dopoguerra. Infatti mi sono iscritto alla Facoltà di Architettura di Milano nel 1950, vale a dire in anni caratterizzati dalla diffusione più volgarizzata dell'*International Style*. Così che non può stupire che proprio per noi sia venuta urgente la necessità di un ripensamento condotto attraverso un confronto tra ciò che aveva perseguito e significato il Movimento Moderno negli anni Venti e Trenta e ciò che ormai perseguiva e significava nel dopoguerra¹.

Alla Facoltà di Architettura di Milano continuava ad essere preside Piero Portaluppi e ad insegnare un gruppo di docenti che nell'anteguerra aveva resistito al radicalismo razionalista, propugnando un modernismo ibrido tra déco e novecentista. Unica eccezione tra loro era Ambrogio Annoni², più colto e lungimirante, che insegnando Caratteri stilistici dell'architettura si era già reso conto come la discriminante tra moderno e non-moderno non consistesse in una questione di pura apparenza, bensì nel modo di intendere, sentire e vivere il percorso progettuale. Purtroppo non ho avuto Annoni come docente; in compenso però ho avuto Ernesto Rogers, che gli succedette nell'insegnamento³. Se a scuola le lezioni di Rogers riuscivano a farci rivivere direttamente le esperienze poetiche dei maestri del Movimento Moderno, fu sui libri, e instaurando confronti di struttura nel clima culturale di anteguerra e che acquisimmo la consapevolezza di come il Razionalismo architettonico fosse ideologicamente legato ad una visione tayloristica e fordiana dello sviluppo della città, dacché una delle sue componenti ideologiche fondamentali – mi riferisco soprattutto a Gropius e all'esperienza del Bauhaus – muoveva da una poetica dell'architettura che riteneva ormai il processo industriale egemone non solo nella produzione di beni di consumo ma anche, in prospettiva, nel riprodursi della città.

Da questa interpretazione della storia del Movimento Moderno ha preso origine quel nostro riferirsi, magari solo come compagni di strada, a certe istanze della cultura marxista, diffuse in Italia dal Partito Comunista, riflettendo

su quanto avveniva nei paesi a regime socialista: l'ottimizzazione del processo edilizio misurata non sul profitto ma sugli effettivi bisogni, la prefabbricazione pesante, l'espressione dell'architettura come rappresentazione di valori mirati alla pari libertà e dignità dei cittadini, estranei quindi alla nozione di efficienza del mondo capitalista, dove l'emblematica tecnica copriva in realtà lo sfruttamento e la speculazione.

Proprio in quegli anni ci si trovava di fronte all'evento della ricostruzione, con una serie di problemi e di contraddizioni connessa, per quel che riguarda il settore edilizio, al permanere di una condizione artigianale del cantiere e delle tecniche di costruzione: il decollo del settore edilizio in Italia era diventato soprattutto un'occasione di occupazione, alla quale il Piano Fanfani cercava di fornire una risposta anche in termini di consenso elettorale.

Dunque, da questi presupposti sul merito estetico, ma ancor prima strutturale (per cui lo sviluppo della tecnica risultava stimolato soprattutto dal profitto), insorse in noi la persuasione della necessità di una revisione critica del Movimento Moderno, assunta come istanza ideologica mossa dalla volontà di un nuovo impegno conoscitivo nella recente storia della città europea.

Fu allora che si cominciarono ad intraprendere i primi viaggi di riscontro: nel mio caso, in Olanda, per cercare di approfondire le differenze, per esempio, tra le realizzazioni degli architetti della Scuola di Amsterdam e i quartieri di Oud a Rotterdam; o in Germania, per confrontare quanto fossero organicamente connesse alla città le realizzazioni di Fritz Schumacher ad Amburgo rispetto ai quartieri di Bruno Taut a Berlino.

Da allora, da quell'impegno di approfondimento contestuale, si determinò nel nostro pronunciarsi e operare, se non proprio la sottovalutazione della ragione tecnica, senz'altro il prevalere dell'aspetto *tipologico-figurativo* su quello strettamente *costruttivo*, in quanto la questione della costruzione rimaneva per noi primariamente soggetta ad obblighi strutturali, insediativi, rappresentativi e figurativi nell'idea di città.

Peraltro, va messo in evidenza che in Italia, su questo atteggiamento di interpretazione contestuale dei fenomeni dell'architettura, si verificò il convergere di alcuni maestri formati nel Razionalismo. Si ricordino, per tutti, il saggio sull'urbanistica delle città europee di Giuseppe Samonà⁴ e la polemica tra Ernesto Nathan Rogers e Reyner Banham a proposito della "ritirata italiana" dal Movimento Moderno⁵.

Non che in altri paesi non vi fossero situazioni caratterizzate da altrettante contraddizioni: nella Germania di quegli anni si verificava una sorta di "colonizzazione" americana della ricostruzione, dettata forse dall'intento di cancellare il recente passato nell'*International Style*; in Inghilterra, pur essa uscita stremata dalla guerra, il governo laburista, attraverso il London County Council, spostava il problema della ricostruzione ad una scala più ampia, prevalentemente

urbanistica, riprendendo il tema della Grande Londra e delle New Towns, già affrontato dai Razionalisti del Piano Mars e dal Piano Abercrombie del 1943⁶.

Mentre in Italia il riscatto strutturale e culturale avvenne in modo affatto singolare per molteplici ragioni: per l'estremo, atavico dualismo nord-sud; per la particolare armatura insediativa (non è forse il paese delle *cento città?*); persino attraverso il nostro connaturato trasformismo. Fattori anche questi che contribuirono ad elevarci al rango di uno tra i paesi, se non vincitori, almeno tra i “meno-perdenti” (basti pensare per tutti al cinema del Neorealismo, per come riuscì a sollevare e porre cause e problemi del nostro sottosviluppo all'attenzione e alla provvidenza internazionale).

Francesco Tentori per primo, in una Conferenza internazionale dei giovani architetti di sinistra tenutasi a Roma nel 1954, avanzò la tesi assai puntuale sul sussistere di una via particolare, tutta italiana, nel Movimento Moderno del dopoguerra.

Il *Modulor* di Le Corbusier segue di un solo paio d'anni il *Manuale dell'architetto*, pubblicato nel 1946 e messo a punto da Mario Ridolfi e da alcuni suoi giovani colleghi ancora durante la guerra⁷. Ma tra i due testi corre un distacco “filosofico” assai più rilevante, forse persino opposto, nel modo di intendere e affrontare i problemi aperti dalla ricostruzione nel dopoguerra. Certo per una situazione oggettiva, ma anche per una sorta di sapienza realista o “neorealista”, in Italia, più che altrove, diventò possibile “allentare” un rapporto deterministico tra *economia della costruzione e progettazione*, nel senso che volta a volta i problemi si riproponevano secondo modalità diverse, necessitando di una interpretazione più flessibile dei fenomeni. In altre parole, i moduli di riproduzione e diffusione del manufatto edilizio risultavano assai poco condizionati da una struttura produttiva nazionale, per nulla coordinata nel settore delle abitazioni.

Solitamente le imprese – la maggior parte delle quali si avvaleva di una tipologia e di una tecnica ancora autarchiche – impiegavano quadri, per un verso, di eccezionale qualità (per esempio, i carpentieri), per il resto occupavano manodopera proveniente dalle campagne; poiché, ancor prima della Fiat, fu l'industria edilizia a chiamare forza lavoro dal Mezzogiorno.

Altro fattore che caratterizzava quel periodo, rendendolo inconfondibile con l'attuale situazione, riguarda le finalità e le modalità di trasmissione del sapere professionale per come venivano perseguite nelle scuole di architettura.

Nel 1950, al primo anno della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, se non ricordo male, eravamo iscritti circa centoventi studenti. Ai primi anni c'era un corso biennale di Elementi costruttivi: il primo tenuto per incarico da Libero Guarneri, il secondo tenuto da Enrico Griffini⁸ dove entrambi affrontavano l'argomento in modo meticoloso, analitico e catalogico, comunque completamente distaccato dall'insegnamento di altri corsi e da una visione di sintesi del cantiere.

Già questo primo contatto con l'aspetto pratico può ben restituire quale fosse l'avvicinamento al progetto che la scuola allora intendeva imprimere, attraverso saperi tutti strumentali e separati. Infatti, parallelamente a quello di Elementi costruttivi, si svolgevano i corsi di Rilievo dei monumenti e di Disegno dal vero, per cui si arrivava alla sintesi del progetto non prima del terzo anno, con un corso di Elementi di composizione di cui ufficialmente era titolare il preside Piero Portaluppi, ma che in realtà era affidato al suo assistente Giordano Forti⁹.

Nelle Facoltà di architettura di quegli anni il settore compositivo, dove avveniva l'applicazione al progetto, era caratterizzato da tematiche e motivazioni effimere, arbitrarie, prive di qualsiasi logica; e ciò non soltanto dal punto di vista degli esiti linguistici, quanto dallo stesso modo di pervenirvi. In particolare, la pratica *dell'ex-tempore* – intesa come utile ginnastica, nel cui merito didattico non vale entrare – provocava quel genere di approccio alla progettazione che finiva per influire su tutte le successive esperienze dell'area compositiva.

Parallelamente al “moderno” dei corsi di Composizione e di Arredamento, dove insegnava Gio Ponti¹⁰ – moderno incoraggiato sotto specie convenzionale con qualche concessione al bizzarro –, si svolgeva l'arcigno corso di Caratteri distributivi degli edifici, tenuto da Antonio Cassi Ramelli, dove il particolarismo tipologico veniva infuso mnemonicamente, come fosse uno stato funzionale fissato una volta per tutte.

144 Insomma, tardivamente e anacronisticamente, si viveva la fase di transizione dal tradizionalismo al modernismo, dove il “moderno” agiva come un complesso esterno, non ancora assimilato, rispetto al gradualismo aritmetico praticato nella formazione politecnica, una volta venuta meno quella coerenza tecnica e stilistica che almeno aveva reso logica e unitaria la formazione accademica nel secolo scorso, dal classicismo di Durand al neomedievalismo di Camillo Boito. Per cui ritengo ci voglia un bel coraggio nel mitizzare, come spesso ancor oggi si usa fare, la preparazione professionale impartita al Politecnico in quegli anni, dove l'unico vantaggio è da trovarsi nel numero ridotto degli studenti.

A mio parere, nelle Facoltà di architettura italiane non si è mai insegnato la “costruzione”, da assumersi nel significato realmente operativo, positivo e relativo del termine, di mentalità, di “filosofia” obbligante nella progettazione, che si estende fino alla dimensione del territorio come ingegneria della città, evitando l'equivoco di un “in sé” della tecnologia. Qualcosa del genere può forse essersi verificato alla Facoltà di ingegneria del Politecnico di Milano dove, esiliato, insegnava Giovanni Muzio, grande personalità di architetto-costruttore¹¹. Qualcosa del genere avrebbe potuto forse verificarsi a Roma, qualora vi avesse insegnato Mario Ridolfi, che invece non vi fu mai ammesso. Ma, almeno che io sappia, mai nelle scuole di architettura.

Paradossalmente, si potrebbe supporre che la carenza tecnologica di quegli anni abbia influito attivamente, come reazione, nella ricerca di una nuova

poetica, obbligando a cercare altrove il rigore scientifico: meglio un rapporto diretto con le scienze che un rapporto malamente frainteso con la tecnologia. Frequentando il Liceo classico riportavo una mediocre riuscita nelle materie scientifiche, che non mi stimolavano all'impegno; altrettanto nei primi anni di Politecnico, finché, giunto al terzo anno, fu l'insegnamento di Meccanica razionale a dischiudermi il fascino del mondo tecnico-scientifico; tanto che sostenni i successivi esami di Scienza delle costruzioni e di Tecnica delle costruzioni con risultati brillanti.

Quanto ho detto sta a sottolineare come nell'itinerario di formazione, da una parte, sia innegabile l'utilità, addirittura l'indispensabilità, delle *cognizioni tecniche*; dall'altra, però, come esse, ridotte a derivati nozionistici, possano risultare controproducenti e lesive dell'essenza e del ruolo nel progetto di architettura.

L'architettura, oggi, in Italia

Venendo da una famiglia da generazioni di ingegneri e architetti, non intendevo prolungarne la tradizione¹²; poi, per mia fortuna, mi sono deciso a non sottrarmi alla vocazione: infatti, non c'è maggior fortuna di quella di avere per passione il proprio mestiere. Eppure per l'architettura gli attuali sono tempi di disagio, dovuto principalmente al constatare come si sia affermata una sempre più estesa subcultura da *mass-media* contraria alla potenzialità di arricchimento del suo valore funzionale e del suo significato nei centri storici e nelle periferie. Così l'architettura è diventata capro espiatorio per il dilagare dell'ignoranza sugli autentici fattori dell'ambiente, dacché amministratori e urbanisti, dopo decenni di misfatti, sono riusciti a mimetizzarsi nel verde, negli *standard* e nei vuoti (fino a quando?) delle cosiddette "aree dismesse". Ma il volto sfigurato delle nostre città non è forse il risultato delle loro prospezioni, dei loro regolamenti edilizi, dei loro piani regolatori? Eppure sotto processo va l'architettura, e soprattutto quella di qualità. E questo non può che addolorare.

L'architettura italiana, per un periodo forse non ancora concluso, ha tentato di riqualificare se stessa nell'ambiente storico che la circonda, seppure scontrandosi con il basso livello d'informazione di un'opinione pubblica che ha fatto di tutto per sottrarle legittimità di cittadinanza.

A differenza di quanto generalmente è avvenuto in altre nazioni – si pensi alla Germania, all'Olanda e perfino a un altro paese latino come la Spagna –, in Italia l'architettura moderna non è mai riuscita a decollare come *costruttrice di città*. E questo non per colpa degli architetti (lo può attestare una serie importante di opere), ma per colpa di chi vi ha detenuto potere e responsabilità nell'imprimere alla città sembianze di proprio interesse e gusto, pretendendo di gestirla, espanderla e perfino conservarla attraverso incarichi

frammentari e fiduciari, e così sottraendone il disegno a chi ne avrebbe avuto effettiva competenza.

Bisogna riconoscere che altrove non si è raggiunto tale sfacelo. Forse il processo di costruzione dell'organismo urbano è avvenuto attraverso opere di architettura singolarmente di livello qualitativo inferiore al nostro, però caratterizzato da una organicità purtroppo da noi non riscontrabile. E dire che la funzione pubblica di interesse collettivo ha svolto per tradizione un ruolo decisivo nel paesaggio della città italiana.

Il rapporto con la costruzione: la tecnologia

Per chi sia solito procedere da uno stimolo di prefigurazione, *il passaggio dall'idea alla realizzazione* è senza dubbio una concatenazione non semplice da motivare; e non priva di insidie, quando non sia ancora sorretta dall'esperienza, allorché l'intuizione tipologico-figurativa si deve combinare con la ragione tecnologica che non sempre si domina con sapienza all'altezza di ciò che si pretende.

Nella nostra iniziazione alla tecnica, come ho già detto, c'è stato molto autodidattismo; al punto che, con autoironia, dovremmo vantarci del "privilegio" di essere tra i pochi architetti ad aver restaurato una propria opera: il Municipio di Segrate¹³, dove il calcestruzzo lasciato a vista si era vistosamente corrosivo. Quelli erano anni nei quali – seguendo appassionatamente il magistero razionalista – il *beton brut* veniva ritenuto un materiale eterno come la pietra, con tutte le conseguenze che tale malinteso ha finito spesso per trasmettere all'architettura. E dire che nella nostra attività abbiamo quasi sempre potuto avvalerci per la direzione dei lavori di ingegneri più anziani e ben più esperti di noi. Ma, autocriticamente, devo riconoscere che ci sono pure stati errori che ci competono direttamente: sempre a Segrate ricordo, ad esempio, la grande vetrata in *U-glass* rivolta a sud, con inconvenienti immaginabili sul clima degli uffici retrostanti.

Non ho mai avuto occasione di interessarmi alla formazione tecnica seguita in altri paesi. Una volta però, dopo una conferenza all'Architectural Association di Londra, mi furono illustrati i lavori degli allievi e ho potuto constatare come, tutto sommato, la preparazione in questo campo risultasse peggiore della nostra, in quanto sacrificata a favore di un approccio percettivo-espressivo che rischia di esaltarsi in virtuosismo grafico.

Nel seguire la preparazione delle tesi di laurea, affido le verifiche strutturali del progetto ai colleghi strutturalisti coi quali ho consuetudine. Però, se per paradosso dovessi io stesso sostenere un esame nel merito, penso che potrei anche essere bocciato. Infatti, al passare degli anni, l'architetto che non si dedichi particolarmente al calcolo strutturale procede ormai per intuito. Tuttavia nel progettare mi consolo constatando che il mio configurare e dimensionare strutture e impianti, ancorché intuitivo, incorre in margini di approssimazione

tollerabili. E credo che tale “virtù” mi venga dall’esperienza più che dall’eredità di una mentalità ingegneristica.

Tra disegno e architettura: il metodo

A me piace disegnare a mano libera; credo però che tra la fase di prefigurazione e quella di realizzazione esista una differenza simile a quella che passa in un film tra il lavoro dello sceneggiatore e quello del regista.

Nel mio caso, perciò, l’itinerario dell’architettura non avviene con procedere *deduttivo*, bensì oserei definirlo *sperimentale*: provando e riprovando. Il progetto nasce in studio, sul tavolo da disegno: trova verifiche nelle varie fasi e scale degli elaborati grafici e dei modelli: ma l’opera architettonica, per la sua configurazione finale, trova la propria messa a punto solo a contatto con la realtà del cantiere.

Oltre a quella di progettare è altrettanto grande la soddisfazione di constatare come la costruzione emerga sotto i tuoi occhi anche attraverso le decisioni reresi necessarie in corso d’opera. Infatti l’architettura si compie a cantiere aperto. In tutte le occasioni nelle quali mi è riuscito di portare a realizzazione un progetto, proprio in questa fase ho provato emozioni e tensioni straordinarie.

La stessa verifica al vero dei materiali o la precisazione di dettagli e particolari costruttivi nella fase di realizzazione assume, proprio dal punto di vista del racconto, una forte incidenza sul ritmo, analoga appunto a quella assunta dalle decisioni prese dal regista direttamente sul *set*.

L’architettura non la si può chiudere dentro le due dimensioni del disegno. Perfino la trasposizione pari di certe immagini allusive della pittura, di certe figure sospese nel tempo della metafisica, una volta tradotte in architettura si trasmutano in qualcosa d’altro.

L’architettura è sempre opera di vissuto e di vivibile. Non riesco a pensare ad un’architettura senza immaginare, al contempo, quello che vi succede dentro e attorno. Ecco il motivo per cui, quando purtroppo accade (ed è il più delle volte), soffro molto della mancata realizzazione di un progetto.

Non ho mai voluto assumere la responsabilità della direzione dei lavori, in quanto in cantiere preferisco esercitare un contraddittorio critico con chi ne ha il ruolo. E dire che il progettista, anche quando abbia per incarico la cosiddetta *consulenza artistica*, in cantiere rimane soltanto un “tollerato”.

Pertanto, ogni volta che si presenta l’esigenza di una modifica in corso d’opera, mi prende il dubbio che il fine ultimo sia la lievitazione dei costi; e molte volte, forse per mancanza di specifica competenza, non riesco a dare risposta a questo dubbio. Eppure nel progettista scatta comunque un meccanismo, definibile di “sopravvivenza dell’opera”, che lo spinge a cercare ulteriori soluzioni creative, le più coerenti possibili dal punto di vista architettonico.

Anche perché, se si volesse trovare una logica *all'iter* procedurale a cui soggiace un'opera pubblica, ci si avventurerebbe in un campo dal quale il progettista è spesso lasciato in disparte. Si tratta di una fenomenica, forse non soltanto edilizia, di complesso burocratismo non sempre disinteressato, divenuta ormai tragicamente patologica.

In questo senso *l'iter* della nuova sede dell'Istituto Superiore "Bodoni" di Parma¹⁴, commissionato dalla Provincia, può risultare significativo: un progetto accuratamente pensato e disegnato, per il delicato rapporto con l'ambiente storico circostante, viene affidato per la realizzazione all'impresa che su quello stesso progetto ha vinto la gara d'appalto: ma, quasi dall'inizio dei lavori, cominciano le richieste di varianti in corso d'opera fondate su motivazioni spesso incomprensibili ai progettisti, eppure accolte dalla direzione lavori (nel caso, un funzionario della Provincia); di conseguenza i lavori durano anni perché gli stanziamenti si sono prosciugati. Invano i progettisti motivano il loro dissenso all'Amministrazione committente sulle varianti concordate tra direzione dei lavori e impresa.

Così spesso i progettisti si trovano di fronte a decisioni prese senza poter intervenire. Eppure, nei casi in cui un margine anche minimo di intervento sussista, subentra quell'istinto di sopravvivenza dell'opera, di cui parlavo, che fa appello alla creatività del progettare perché nel farsi non vada perduto un residuo grado di organicità.

Non credo in un processo, per così dire, spontaneo, autorealizzativo della costruzione; vale a dire in una ragione tecnologica capace di tradursi direttamente in architettura. Tanto nella progettazione quanto nella realizzazione, ad un processo logico-costruttivo, che tende alla semplificazione, si combina un processo logico-rappresentativo, che tende fatalmente alla complicazione. Proprio nella particolare combinazione di queste due logiche, l'una tendenzialmente oggettiva, l'altra tendenzialmente soggettiva, si distingue ogni approccio al progetto, ogni singolare costruzione poetica.

Anche volendo schematizzare in due fasi l'applicazione al progetto – la prima planimetrica, bidimensionale, di adattamento al sito e di studio del congegno distributivo, la seconda tridimensionale, di articolazione nello spazio –, si tratterebbe pur sempre di due fasi che si incrociano e interagiscono contemporaneamente in modo dialettico dentro un unico mondo immaginativo.

Da sempre penso che *l'architettura collettiva* debba contrapporsi *all'architettura domestica*; che essa non debba prodursi come il prolungamento di una intima confortevolezza, bensì indurre quasi pedagogicamente al "trauma" della riflessione sull'essenza stessa del comportamento in pubblico. Una scuola, un teatro, un municipio, in genere un edificio destinato alla collettività non deve limitarsi a svolgere un servizio nel migliore dei modi, ma deve anche stimolare un desiderio di conoscenza, inducendo a pensare chi se ne serve.

Fortunatamente mi è capitato che alcuni amministratori dell'Hinterland milanese seguissero, condividendolo, questo convincimento, per cui l'edificio pubblico da realizzarvi non dovesse riprodurre in sedicesimo, semplificato e convenzionalmente segnaletico, un modello del centro, bensì apparire autonomamente nuovo e offrire al proprio interno il paesaggio di un microcosmo capace, proprio in quanto destinato alla collettività, di interferire nell'omologazione residenziale della periferia. Dall'irrinunciabile unitarietà dell'edificio pubblico si dischiudono così due paesaggi, due trame narrative dell'architettura: una esterna e una interna.

Può anche darsi che in questa concezione agiscano fattori autobiografici, poiché sono arrivato a Milano all'età di sei anni, provenendo da un'infanzia molto protetta e da un paesaggio affatto diverso, così che la Stazione Centrale e il vicino Complesso dei Salesiani di Sant'Agostino¹⁵ mi hanno senza dubbio traumatizzato; non però in senso negativo, ma come grandiosi castelli all'interno dei quali diventava possibile trovare e conoscere per condensazione tutto quello che pulsava fuori dalle mura di casa, cioè la complessità metropolitana.

Gli elementi del progettare

L'uso che ogni architetto fa degli strumenti progettuali è sempre connesso e in sintonia al ruolo e alla specifica virtualità che egli attribuisce all'architettura. Un po' come accade allo scrittore, che in genere è ispirato da un'idea generale (per esempio, nel caso di Manzoni, la peste nella Milano del Seicento); da lì il racconto muove affidando ai personaggi ruoli e atteggiamenti per esprimere in tutte le sfumature di dettaglio la profondità e l'autenticità della costruzione narrativa.

Nel descrivere il mio percorso progettuale verso l'architettura, ho insistito nel porre in evidenza l'incidenza di *tempi e generazioni*.

Una forte influenza ha svolto l'ambiente familiare in cui mi sono formato, per avervi precocemente trovato interesse alla letteratura, alla pittura, alla musica; interesse che ha temperato la paterna tradizione ingegneristica nel cercare da subito la costruzione della trama progettuale, la gerarchia funzionale, il suo ritmo, la caratterizzazione delle figure protagoniste e di quelle deuteragoniste, i toni da valorizzare e quelli da sottomettere.

A differenza delle generazioni che ci hanno preceduto, condizionate prima dal fascismo e poi dalla guerra (con l'eccezione di Ernesto Rogers, che aveva letto e viaggiato molto), nel percorso di acculturazione la nostra ha potuto profittare di studi regolari, pur nella generale crisi di certezze conseguente al disastro della guerra. Per tutti gli anni precedenti la tecnica aveva esercitato sulla generazione dei nostri maestri il fascino e la fiducia in un progresso irreversibile, che forse soltanto la bomba atomica finì per incrinare; mentre per noi fu un

trauma vissuto politicamente, che influì nel farci interessare, per analogia, alle tecniche di rappresentazione impiegate in letteratura, pittura, cinema.

Per quanto riguarda la facoltà di ridurre il progetto alle proprietà di semplificazione e riproducibilità della geometria elementare, nonché ai suoi significati simbolici, mi limito a considerare come nello straordinario singolare della destinazione pubblica sia possibile inseguire tutto ciò che non è possibile trovare nell'ordinario ripetitivo della destinazione domestica dell'abitazione.

Tuttavia, c'è modo e modo di applicare questo intento di trasgressione. Da certe passate e recenti voghe gestuali e formaliste si distacca, per esempio, la ricerca di Konstantin Mel'nikov¹⁶ (non a caso, tra i miei architetti prediletti, che anni addietro non mi riuscì di far venire in Italia per pretestuosi impedimenti burocratici), la cui figurazione "macchinista" è il risultato di un'ingegneria tipologica che supera il meccanicismo funzionalista, articolandolo nell'esploso simbolico *dell'inaspettato* e conferendogli, quindi, quella maestosa "magia" che l'architettura pubblica ha sprigionato in passato (dall'Acropoli, alle grandi Cattedrali, al Campidoglio) e che, a mio parere, dovrebbe sempre sprigionare.

Pertanto il mio rapporto con la tecnica d'impiego dei materiali avviene senza miti e senza pregiudizi, senza alcunché di precostituito e tanto meno di deduttivo. Nel primo edificio realizzato, l'abitazione per due famiglie a Lentate sul Seveso¹⁷, un Comune situato tra Milano e Como, il rivestimento è in mattoni faccia a vista con l'inserimento di balconi prefabbricati in cemento. Nel successivo passaggio, tanto di scala che di immagine, all'edificio pubblico di Segrate, il tamponamento è ottenuto con elementi cilindrici, appositamente disegnati, prefabbricati in cemento e lasciati in vista a comporre la tessitura di facciata. Per la verità. Inizialmente il progetto prevedeva pareti lisce ma, una volta realizzato il modello, subentrò la necessità, proprio dal punto di vista figurativo, di conferire alle pareti il vibrante effetto del pannello. Nel caso del Centro Civico di Pieve Emanuele¹⁸, i rivestimenti realizzati in mattoni a vista, per aderire alla superficie cilindrica delle torri dei disimpegni verticali, si combinano all'acciaio e al vetro dei tamponamenti orizzontali rivolti a nord e all'ordine gigante dei grandi prefabbricati in cemento che contengono la palestra.

Così, in ogni percorso progettuale, sulla base dell'esperienza e con i limiti della mia competenza tecnologica, volta a volta cerco di rendere congruente la scelta di materiali e dettagli all'ideazione figurativa che fa da guida. Infatti, considero il disegno di un dettaglio non la soluzione di un problema a sé stante, ma un accidente (non un incidente) da superare come un passaggio obbligato, indispensabile al corso dell'idea architettonica.

In proposito la famosa sentenza dove Mies van der Rohe mitizza il ruolo del dettaglio, da troppi equivocata alla lettera, mi sembra sia da assumere piuttosto come una provocazione retorica, quasi a schermare l'autentico valore di immutabile completezza raggiunto dalla sua architettura. Mentre perfino la

svalutazione del dettaglio, fino alla sua scabrosa semplificazione, può talvolta risultare funzionale e appropriata ai fini della figurazione.

Alcuni visitatori, e perfino qualche collega, restano stupiti dall'approssimazione di certe finiture in una casa che ho costruito sul Lago Maggiore¹⁹. Ma una casa resta pur sempre una casa, per cui, non essendo un cultore delle guarnizioni e, in genere, di un morbido *comfort* domestico, mi compiaccio che, almeno quanto a finiture, non appaia come la casa di un architetto-arredatore.

A questo punto, dato che sono stati citati, mettiamo a confronto i procedimenti quasi opposti di due protagonisti fra i maggiori dell'architettura moderna italiana: Franco Albini e Mario Ridolfi, l'espressionismo ridolfiano e il purismo albiniano.

L'architettura di Ridolfi²⁰ dal momento del concepimento sembra crescere già precisata, abitata e umanizzata da una sapiente manualità, a differenza di quella di Albini, esito di una laboriosa sperimentazione via via affinata fino all'astrazione. Potremmo trovare un altro estremo esemplare nella poetica di Carlo Scarpa che, a mio parere, riscatta la decorazione, dando corpo in architettura a una sorta di "utopia dell'inabitabilità" (mentre ritengo patetico lo "scarpeggiare" di chi presume di ridurne la magia in termini di decorata utilità). Invece il concetto di puristica rarefazione attribuibile all'opera di Albini non sta a significare che essa rinunci a rendersi abitabile bensì che, votandosi alla trasparenza del congegno tecnico-funzionale, acquista un'autonomia che sconta in astratto la presenza dell'uomo e della città, proponendosi come organismo recitante alla pari nell'ambiente, senza farsi coinvolgere della loro fisicità e della loro storia.

In genere ritengo che il segreto della qualità architettonica non si scioglia seguendo le venature del legno, eppure, come pur accade nei fatti d'arte, nel disegno tanto di Albini quanto di Scarpa, il configurarsi del dettaglio, anche di un appoggio o di un semplice incastro, può di per sé raggiungere quel grado di esaltazione, di trasfigurazione extracorporea, che sancisce autorevolmente l'eccezione alla regola. Mi è stato detto che la famosa "libreria in tensostruttura", che ho potuto ammirare nella casa di Albini, un certo giorno, venuto meno l'equilibrio di forze che la sosteneva, è crollata su se stessa. Ebbene, ai miei occhi, paradossalmente, la resa terrena di quel crollo esalta ancor più l'evanescenza strutturale del più sublime pezzo di mobilia disegnato da Albini.

Ma un caso su tutti mi pare significativo: quello della Torre Velasca dei BBPR, dove la "qualità milanese" appare perseguita e raggiunta fin dall'idea base che ne ha guidato il progetto: il *fusto* degli uffici sormontato dal *dado* delle abitazioni. Tanto che risulterebbe difficile scegliere nella serie di successive versioni: da quelle trasparenti in acciaio e vetro a quella murata con bordature affiancate ai serramenti, come è stata poi realizzata. L'alternarsi delle soluzioni, così radicale da superare ogni presupposto tecnologico (in cui le "preesistenze

ambientali” di Rogers devono pur aver svolto ruolo determinante), assume nella Velasca valore esemplare proprio perché vi scorre come costante l’idea di incorporare in altezza, ideologicamente e allegoricamente, il *genius loci* della città.

Per concludere: se è vero che nel melodramma wagneriano parola e musica costruiscono un indistricabile impasto drammaturgico, è anche vero che nel melodramma verdiano è la musica, ancorché composta sul libretto, a sostenere e trascinare la trama drammatica. Del resto, non era forse Ruskin ad avanzare l’ipotesi di adattare alla musica operistica nuovi testi poetici?

Altrettanto potrebbe dirsi per la grande architettura pubblica, che non può svilupparsi aderendo ad un preconconcetto intendimento tecnologico, ma deve essere comunque sostenuta e trascinata da un solenne intento figurativo che abbia per fine la compagine della città.

Milano, 4 marzo 1993 – Studio Canella

Note

1. L'esordio pubblico di Canella, formatosi in ambito milanese negli anni in cui Rogers rivestiva un ruolo estremamente importante, risale alla seconda metà degli anni Cinquanta: due suoi scritti – la relazione letta a nome di un gruppo di studenti/architetti al *Dibattito sulla tradizione in architettura* organizzato dal MSA di Milano nel 1955 e il saggio pubblicato su “Casabella-Continuità” nel 1957 dedicato a *l'epopea borghese della Scuola di Amsterdam* – rivelano da subito un atteggiamento al tempo stesso critico e intransigente nei confronti dell'eredità e dei lasciti del movimento moderno.

2. Ambrogio Annoni (1882-1954) insegnò al Politecnico dal 1914 al 1951. Piero Portaluppi, discepolo di Annoni divenne Preside della Facoltà di Architettura milanese nel 1939, succedendo a Gaetano Moretti, il primo a rivestire questo incarico nel 1934.

3. Sulla formazione di Guido Canella ebbe grande influenza la figura di Ernesto N. Rogers verso il quale l'allievo ha più di una volta dichiarato una profonda “devozione”. Dopo averlo incontrato già prima di iscriversi al Politecnico, Canella instaurò il legame professionale con Rogers in ambito universitario: frequentando il suo corso di Caratteri stilistici dei monumenti – all'interno del quale svolse una tesina dal titolo *Caratteri dell'architettura romantica milanese da Carlo Amati alla Torre Velasca* in cui scriveva come l'architettura eclettica abbia saputo interpretare le trasformazioni problematiche della società lombarda nel periodo della prima industrializzazione, dal punto di vista dell'invenzione tipo logica e della rappresentazione celebrativa – e divenendo, dopo la laurea, suo assistente; ancora prima della laurea, nel 1957 aveva inoltre avviato la prolungata collaborazione con “Casabella-Continuità”, del cui organico entrò a far parte ufficialmente nel 1962.

4. G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Bari 1959.

5. La polemica è datata 1957: in risposta all'articolo di Reyner Banham *Neoliberty. The retreat from Modern Architecture*, pubblicato nel 1959 sul n. 747 di “The Architectural Review”, Rogers insorse, quello stesso anno con l'editoriale *L'evoluzione dell'architettura, risposta al custode dei frigidaires*, in “Casabella-Continuità” n. 228. Il dibattito ebbe vasta eco e anche un seguito nei vari interventi su riviste del settore firmati da noti critici italiani, tra cui Bruno Zevi e Paolo Portoghesi.

6. Il gruppo di architetti britannici M.A.R.S. (Modern Architectural Research Group) fu fondato a Londra nel 1933 per definire il piano per la ricostruzione della città. Patrick Abercrombie (1879-1975) è l'urbanista britannico autore del piano per la ricostruzione, dopo la Seconda Guerra, dell'area metropolitana di Londra e dei piani regolatori di numerose città britanniche.

7. Le Corbusier completò gli studi per il *Modulor* – avviati nel 1942 – nel 1948 per poi pubblicarli nel volume *Il Modulor* datato 1950.

Il progetto editoriale del *Manuale dell'architetto*, maturato sull'intenzione di diffondere in Italia una pubblicazione di aggiornamento sulle innovazioni in ambito tecnico e scientifico, nacque su ispirazione al modello statunitense. Padre “culturale” di tale operazione fu Mario Ridolfi, che già aveva approfondito il tema dell'unificazione e della normalizzazione edilizia, e che elaborò la prima versione del *Manuale* – destinata ad essere periodicamente aggiornata – sotto il patrocinio del C.N.R. e con la collaborazione di giovani professionisti e di alcuni tecnici già affermati tra cui Pier Luigi Nervi e Luigi Piccinato.

8. Enrico Griffini (Venezia 1887-Milano 1952) rappresenta una figura fondamentale all'interno del processo di fondazione della didattica tecnologica all'interno della Facoltà di Architettura del Politecnico milanese. Dopo la pubblicazione di un testo profondamente “moderno” sull'approccio al progetto e sulla questione delle innovazioni nel settore edilizio – *Costruzione razionale della casa*, Hoepli, Milano 1932, testo che diverrà un elemento base per la formazione di molte generazioni di architetti –, nel 1939 ottenne la cattedra del corso biennale di Elementi costruttivi, che mantenne fino alla morte. Per molti anni Griffini fu affiancato, in veste di assistente nell'attività didattica, da Libero Guarneri (Cremona 1916-Sanremo 1962) che dal 1952 ne proseguì l'impostazione didattica come professore incaricato di Elementi costruttivi II. Il corso biennale di Elementi costruttivi impostato da Griffini affrontava in una prima fase lo

studio dei sistemi tecnologici e dei materiali e in una seconda l'applicazione di tale studio alla progettazione dell'alloggio e della sua aggregazione in tipologie residenziali. Su questi argomenti e più in generale sul processo di costituzione disciplinare della tecnologia dell'architettura, di cui Canella in questo intervento sfiora episodi e personaggi importanti, si veda F. Schiaffonati, *Cultura e insegnamento della tecnologia edilizia*, in AA. VV., *Il Politecnico di Milano nella storia italiana (1914-1963)*, Quaderni della "Rivista milanese di economia", n. 17, 1989, vol. II, pp. 657-658, e L. Crespi, F. Schiaffonati, *L'invenzione della tecnologia*, Alinea, Firenze 1990.

9. Giordano Forti (Milano 1910-1978) iniziò la carriera accademica come assistente di Elementi costruttivi nel 1936, poi di Composizione dal 1945, corso di cui divenne professore incaricato nel 1954. Con Gio Ponti e Piero Portaluppi ha progettato la Nuova Sede della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (1953-63).

10. L'attività didattica di Gio Ponti (Milano 1891-1979) si svolse interamente all'interno del corso di Architettura degli interni, arredamento e decorazione I e II nel lungo arco di tempo che va dal 1936 al 1962.

11. Giovanni Muzio (Milano 1893-1982), accademico alla Facoltà di Architettura dalla metà degli anni Trenta, nel 1951 fu nominato Ordinario di Architettura edilizia presso la Facoltà di Ingegneria dove insegnò fino al termine della sua carriera accademica, nel 1968.

12. Guido Canella è nato nel 1931 a Bucarest da famiglia italiana – il padre, ingegnere idraulico, era di origini veneziane – da generazioni rappresentata da figure professionali quali ingegneri, architetti, pittori. Fin dall'infanzia milanese, Canella conosce Michele Achilli con il quale, assieme a Daniele Brigidini, incontrato al Politecnico, collabora per molti anni. Il sodalizio professionale tra i tre ha inizio ancora prima della laurea – nel 1959 – ed è destinato a durare nel tempo.

13. Dopo gli anni della formazione giovanile, il municipio di Segrate (Milano 1963-66) e il centro di servizi per il villaggio INCIS a Pieve Emanuele (Milano 1968-82) rappresentano le prime opere di rilievo della produzione canelliana.

Il nuovo municipio di Segrate (con M. Achilli, D. Brigidini e L. Lazzari; ingg. G. Cozzaglio e B. Giovanardi), un edificio plastico e complesso, ubicato tra il vecchio nucleo di Segrate e la nuova zona di espansione, vuole proporsi al contesto urbano come occasione di aggregazione, raccogliendo le funzioni amministrative degli uffici per integrarle con servizi pubblici, culturali e di relazione, sanitari e civici.

L'organismo si presenta come un'articolazione di piani e volumi sviluppata attorno ad un nucleo centrale di servizi tecnici: in un corpo cilindrico trova posto la biblioteca, con sottostante deposito libri e soprastante spazio per esposizioni, aperta sulla campagna circostante; in un corpo trapezoidale, si trova il salone sportelli con sotto l'archivio e sopra l'aula consiliare; in un corpo a ventaglio, gli uffici finanziari con sottostanti uffici assistenziali, serviti dall'esterno, e soprastanti uffici di rappresentanza (sindaco, assessori, giunta e segreterie): in un corpo rettangolare, affacciato a est, i servizi al pubblico con sotto i depositi, la centrale termica, il garage e sopra l'ufficio tecnico. L'ingresso avviene attraverso delle rampe che girano attorno all'edificio, avvolgendolo.

La struttura portante verticale e orizzontale è in cemento armato a vista, con solai in laterizio e cemento armato gettati in opera e tamponamenti in prefabbricati semi cilindrici di cemento naturale. Le pareti continue sono caratterizzate da composizioni variabili degli elementi prefabbricati. Gli uffici tecnici e di rotazione hanno la facciata in elementi di vetro *u-glass* con vetrate apribili disposte dietro le colonne.

14. Il Centro scolastico secondario superiore "G.B. Bodoni" (con P. Bonaretti, coll. I. Okpanum; ing. F. De Miranda) si inserisce in una frammentaria zona al limite tra la periferia e il nucleo urbano più antico di Parma. In questo progetto la Provincia ha rivestito il duplice ruolo di committente e direttore dei lavori attraverso il suo ufficio tecnico: inizialmente la richiesta di studio, commissionata nel 1985 a Guido Canella, non si limitava solamente alla scuola, ma a un più vasto comparto comprendente alcune aree – mai realizzate – destinate ad attrezzature per il tempo libero, integrative all'attività didattica.

Tipologicamente Canella ha definito l'organismo scolastico secondo uno schema aperto, a

“navata”, in modo che l’istituto destinato all’istruzione divenga un tramite di collegamento con la comunità e il contesto. Il grande edificio scolastico, caratterizzato da un impianto fortemente unitario e simmetrico, si articola in un corpo centrale, di dimensioni monumentali destinato a contenere gli spazi per le attività sportive e ricreative, fiancheggiato da due ali ribassate, destinate alle aule e ai servizi scolastici. Attualmente l’edificio è stato realizzato solo in parte, dopo una lunga sosta dei lavori dovuta alla mancanza di fondi.

15. Gli edifici citati sono la Stazione Centrale di Milano (1912-1931) progettata da Ulisse Stacchini e la Chiesa e Casa dei Salesiani in Via Tonale (Cecilio Artesani, 1894-1920).

16. Konstantin Stepanovic Mel’nikov (Mosca 1890-1974) è uno dei maggiori protagonisti dell’architettura sovietica degli anni Venti e del costruttivismo.

17. All’inizio dell’attività professionale dopo alcune sperimentazioni compiute sulla piccola scala degli allestimenti e dei mobili, e oltre alla partecipazione ad una serie di importanti concorsi, Canella ebbe occasione di applicare il proprio percorso concettuale nella realizzazione delle case a Sesto Calende (Varese) e nella casa unifamiliare di Lentate sul Seveso (Milano 1961-63, con M. Achilli e D. Brigidini).

Quest’ultimo edificio si presenta come l’aggregazione di una serie di torri rivestite in mattone faccia a vista, planimetricamente articolate secondo uno schema tipologico – un corpo trasversale con porticato a piano terra e due ali emergenti – che esplicitamente rivisita quello della villa.

18. Dal 1968 al 1982 Guido Canella fu incaricato di progettare un’ampia serie di servizi per un quartiere di 8.000 abitanti di dipendenti statali, tra cui la scuola elementare, la scuola materna, un centro commerciale, il complesso parrocchiale, un edificio multiuso.

Tutti gli interventi presentano un obiettivo primario che è quello di riqualificare una situazione insediativa particolarmente compromessa; l’intervento complessivo parte con la realizzazione della piazza per il villaggio INCIS, avviando la ricerca tipologica di integrazione e consolidamento funzionale sviluppata successivamente.

Il Centro civico con municipio, scuola media e campo sportivo a Pieve Emanuele (Milano 1971-78, con M. Achilli e D. Brigidini, coll. G. Fiorese; ing. G. Binelli) è costituito dall’aggregazione del corpo degli uffici comunali alle due ali della scuola secondaria inferiore: il risultato è un complesso di volumi articolati disposti ad altezze differenti attorno ad un nucleo destinato alle funzioni indotte (culturali, ricreative, sportive). La possibilità di alternanza, all’interno dei vari spazi, delle attività scolastiche e giovanili, di quelle culturali, spettacolari e competitive degli adulti, garantiscono un uso a tempo pieno delle strutture e quindi notevoli economie dal punto di vista gestionale.

L’insieme architettonico, amministrativo e scolastico è mirato a creare molteplici occasioni per il tempo libero grazie al rapporto di compenetrazione interna tra i diversi corpi e il legame esterno con la campagna circostante – attraverso una rampa pedonabile e ciclabile che, dal piano di campagna, sale ai livelli successivi fino alla piazza sopraelevata di forma trapezoidale. Matrice dell’intero progetto è il mastodontico corpo-architrave vetrato, appoggiato su due torri circolari in mattoni a vista: il corpo orizzontale contiene la biblioteca civica e sovrasta gli uffici, mentre le torri contengono i collegamenti verticali fino agli accessi alla biblioteca. Oltre alla biblioteca, i servizi culturali e ricreativi contenuti in questa parte del complesso sono presenti un auditorium per 500 spettatori e una palestra inserita in un impianto polisportivo per 600 spettatori, che serve anche la scuola.

19. Si tratta di una casa destinata a un nucleo familiare di sei persone realizzata presso Meina (Novara) all’inizio degli anni Settanta (1973-76; ing. A. Valenti). L’edificio a due livelli, di impianto semicircolare e simmetrico rispetto alla scala centrale, si affaccia verso il lago con un fronte rettangolare scavato al piano terra da due esedre che danno luogo ad un percorso perimetrale coperto.

20. Mario Ridolfi (1904-1984), architetto e urbanista romano, rappresenta un fondamentale punto di riferimento nell’interpretazione del Movimento Moderno e nell’architettura del neorealismo in ambito romano, soprattutto in alcune realizzazioni di edilizia residenziale.

Vittoriano Viganò

L'Architettura dell'esperienza

L'esperienza in architettura

Io credo che l'architettura sia un'esperienza che si compie in nome di una intenzione. In questo senso non è dato "stare nell'architettura" ma solo tendere all'architettura (*Verso un'architettura* è il titolo scelto da Le Corbusier per il migliore dei suoi libri).

La questione non è di poco conto, in quanto non v'è spazio per premesse certe e immutabili, ma al contrario si danno solo ipotesi da nutrire e invecchiare lungo il processo e nel suo sbocco, quest'ultimo non meno sperimentale del processo stesso.

Il concetto di esperienza si riflette sia nel momento in cui si indaga sulla fondazione dei bisogni e sui conseguenti metodi per soddisfarli attraverso gli strumenti del progetto, e, ugualmente, nel momento della attuazione.

Esiste un evidente fenomeno di solidarietà tra teoria e pratica. Dentro il termine *esperienza*, perciò, si possono ridurre ad unità questi due mondi: l'uno soccorre nell'altro in una specie di interazione pendolare. Due mondi, entrambi senza fine. Non esiste un aspetto teorico che si conchiuda in una teoria, e non esiste un aspetto pratico che si concluda in un'opera finita: preferisco pensare a una teoria che diviene, e a un'architettura che è tanto più finita quanto più è aperta a interagire e quindi a provocare processi all'infinito e nel tempo: non solo esclusivamente nello spazio: dentro se stessa e fuori da sé.

Fare e Raccontare

Nell'epoca della grande informazione perde curiosamente presenza la voce "fare" e prende sempre più spazio la voce "informare": acquista cioè sempre più forza il trasferito rispetto alla rilevanza del fare, in quanto *fatto comunicante*. Si può essere presenti parlando o *comunicando* ancor prima che *facendo*, al contrario di quanto è accaduto per la città storica la quale era informativa nel momento stesso in cui nasceva l'arengo, nasceva la casa, nasceva il palazzo, la fonte, la statua del Cellini piuttosto che di Michelangelo.

Nell'attuale stato dell'arte assistiamo a un notevole fenomeno di sdoppiamento generalizzato. È quasi come se si andassero a determinare due grandi verità: quella di chi *fa*, bene o male, e quella di chi *parla*, bene o male.

Chi tende a fare è come travolto dal mondo dell'immaginario verbale per cui sente sempre più viva l'esigenza di semplificazione, per conoscere anche secondo pratica. Questo in quanto l'informazione, il commento, la critica è sempre complessa e sempre più intricata: può darsi che chi *fa* abbia interesse a godere di tale disponibilità ma, contemporaneamente, abbia anche interesse ad accantonarla, per evitare di rimanerne obnubilato. Mi pare fosse Picasso ad affermare: «Per far le cose bisogna essere anche un po' stupidi».

Chi si trova a gestire la grande dimensione della parola e della sua istantanea diffusione possiede la realtà ma corre il rischio di inebriarsi, ubriacarsi di questa nuova disciplina: una ebbrezza che può divenire molesta. Una "molestia" che in questo caso si manifesta con l'eccesso di parola, un eccesso che non sempre corrisponde a quel concetto di *laboratorio*, oggi tanto di moda, anche nelle facoltà di architettura italiane. Una parola, questa, alla quale si vuol fare corrispondere il bisogno, anche tangibile e materico, del possedere una disciplina – l'architettura – che senza la matita, senza lo strumento, senza il rapporto diretto, a fatica diventa un'entità vivente: e l'architettura è, e deve essere, un'entità vivente.

V'è anche il timore che, alla distanza, un eccesso di informazione rischi di essere più una macchina verso potentati o verso tendenze, con la conseguente istituzione di aree conchiusse, che non sempre pura e libera generosa contribuzione di cultura generalizzata e provocante.

L'architettura deve essere *teorica* perché possiede un suo riconoscibile e riconosciuto substrato teorico: l'architettura deve essere *operativa* perché ha tutto un suo substrato operativo; l'architettura deve sperimentarsi nella sua pienezza evitando di diventare puro strumento informativo, se non vuole cedere ad altri – chiunque sia – la supponenza, impossibile, della propria essenza: la globalità.

Architetto e Formazione

Una scuola di massa e soprattutto cinque anni sono poca cosa per una disciplina così complessa come l'architettura, e umanistica e scientifico-tecnologica. Questo è il motivo per cui non credo si possa chiedere tutto alla Scuola.

Nel mio impegno di docente¹ mi sono adoperato affinché dentro alla scuola lo studente abbia un "impatto a livello" con l'architettura: far sì che l'approccio all'architettura comporti l'azzerare qualsivoglia prefigurazione, disvelare e capire che cos'è un problema, che cos'è una cultura critica, che cos'è un processo, porre in essere uno stato di necessità e sufficienza in senso metodologico, far sì che la prova espressiva si legittimi proprio in quell'immaginario che con quell'approccio ci si è posti in condizione di indurre.

Ogni giovane trascina con sé il forte stupore dello scoprirsi dentro una prova, in questo caso quella dell'architettura, prescelta e verso la quale egli trasferisce tutta la sua innocenza, la sua immensa curiosità, l'intelligenza, le sue inibizioni e le sue vittorie su di esse, la distruzione di tutti i modelli falsi sino ad allora indiscussi, la sua stessa identificazione così come delineatasi nel processo fra metodologia ed espressione, fra ragione e realtà possibile.

È un impatto che a tutti i costi deve avvenire, deve compiersi dentro la scuola: a qualsiasi scala, in qualsiasi modo, utilizzando gli strumenti ritenuti per l'occasione più congeniali: se uno vuole arrivare ad un determinato obiettivo attraverso le tecniche, che ci arrivi attraverso le tecniche purché giunga, come detto, ad avere un "impatto a livello", cioè dal profondo e genuinamente con l'architettura.

La scuola non può certo fornirti tutto. La Scuola di Architettura deve costituire la sede nella quale toccare il senso e il plafone dell'architettura e conoscendoli per quanto possibile: gli approfondimenti verranno pian piano, col tempo, attraverso un quotidiano e continuo processo di ricominciamenti. Ritengo non si possa dire «[...] diventiamo dottori in architettura, e poi impareremo, col tempo, a essere architetti»; è assai più rassicurante che l'architettura venga toccata già in quell'ambito – quello nella scuola e con se stessi – per imparare poi, questo sì, in una fase successiva a *professare*.

È da giovane che la capacità di apprendimento è massima e in generale è massima la capacità virtuale di espressione. L'apprendimento non avviene, poi, attraverso la figura del professore, bensì attraverso l'opera di insegnamento dell'intero sistema: sono i compagni che ti insegnano, è la contesa, è il colloquio collettivo, è il clima nel quale si opera. La scuola, al contrario di quanto si pensa, non costituisce la prima tappa del vero apprendimento: bensì rimane l'unica, ultima vera occasione, socializzata e contestuale, di fondazione della propria identificazione verso il pensare alto in architettura. Se ci si immerge nella professione senza aver prima conosciuto l'architettura nel suo vero fondo, disinteressato e scientifico e poetico, il volo verso l'esterno e il futuro parte molto basso e il giovane rischia di venire rapidamente divorato dalla banalità del contesto.

159

Rogers e Albini

Due maestri, due mondi. Ernesto N. Rogers ha impersonato una figura di grande complessità, culturalmente più politico che sperimentale, ed espressivamente più critico che materico.

Certamente un esempio didattico, un maestro di maieutica, ma anche intangibile ed esclusivo come può esserlo un grande intellettuale. Per questo motivo preferisco lasciarlo alla sua letteratura vasta e complessiva.

Franco Albini è sicuramente quello che, dei due, ha maggiormente influito sul mio progetto, particolarmente in relazione a due o tre punti che ritengo essenziali del fare architettura.

Albini è stato un architetto del dissenso; anch'io credo di essere un architetto del dissenso. Albini è stato un grande cultore del rigore; io credo di essere un architetto di indole moralista.

Albini ha fatto delle opere così significative, spinte fino agli estremi dettagli – i suoi arredi, i suoi musei, le sue residenze, i suoi particolari –, così raffinate, così cariche di valore tecnico e contemporaneamente così cariche di poetica, che nessuno come lui poteva essere colto come maestro integerrimo, contemporaneamente classico e propositivo. Chi lo ha studiato, chi lo ha interpretato, ha portato a casa molte cose: io non so quanto di suo sono riuscito a trasferire nella mia logica progettuale, ma certo l'ho molto immaginato, indagato, amato.

Una figura, quella di Albini, che sento come sulla punta delle dita. Se dovessi trovare – analizzando il panorama delle mie opere – punti o episodi architettonici nei quali la figura di Albini affiora più che in altri, riterrei necessario fare prima una distinzione di ambito operativo: per quanto riguarda gli *esterni* non credo di individuare riconoscibili punti di contatto nelle nostre produzioni, in quanto Albini possedeva una capacità di recupero storico e di finezza architettonica che io non ho saputo cercare.

160 Per quel che riguarda gli *interni*, invece, credo che siano riscontrabili alcune somiglianze: non tanto di natura linguistico-formale – ciascuno possiede la propria – bensì nel comune piacere di lievitare lo spazio interno, punto su punto, dettaglio su dettaglio, materiale su materiale, per arrivare a un tutto composto e forse poeticamente plausibile.

Episodi quali il Negozio Arteluce² – ricordo che gli piaceva molto – credo inconsciamente recuperino esperienze sue, sebbene di tutt'altra natura e di tutt'altro genere: tra tutte, penso che quelle museologiche siano state di grande insegnamento per me. Ho realizzato nel 1968 una “casa nel centro storico di Milano”³ dove ho potuto mettere a punto certe finezze che, a mio giudizio, partono dall'esperienza albiniana, pur essendo da me ovviamente rivissute: questo anche perché, devo ammetterlo, non sono mai stato capace di copiare. Tra tutti i vari riferimenti adottati, infatti, cito sempre volentieri Franco Albini in quanto, più di altri, didattico e assumibile per autenticità.

Una generazione di mezzo

Appartengo ad una generazione di architetti recentemente definita da Guido Canella “di mezzo”⁴. Quando Canella parla di “generazione di mezzo” secondo me lo fa con non celata malizia, individuando i due momenti topici dell'architettura del nostro secolo, o del Movimento che l'ha attraversata, in quello basico

o dei maestri e in quello della riflessione teorica di cui ritiene interprete la sua generazione, definendo “di mezzo” quelli che, per stagione, non hanno la sua età e non hanno per intenderci l’età di Terragni, Pollini, Gardella, e così via. Un’arguzia, questa, tipicamente canelliana; un bellissimo ritratto, che manifesta tutta la sua sottigliezza e, in parte, anche tutta la sua amichevole ma attenta perfidia.

Io non so, alla distanza, chi sarà *prima*, *dopo*, o *di mezzo*: quanto lui e i suoi coetanei saranno *di mezzo* rispetto alle prossime generazioni, sarà lui stesso a constatarlo. Già adesso so che quando accade qualcosa per cui “si vede battuto” da un concorrente più giovane, fa risalire le cause ad una presunta questione generazionale. Che anche la sua generazione sia già diventata “di mezzo”?

Noi – penso per esempio a Giancarlo De Carlo, ad Achille Castiglioni, a Vico Magistretti, a Paolo Chessa, a Marco Zanuso⁵ e ad altri, restando nella nostra area lombarda, e ad una generazione – credo abbiamo raccolto abbastanza bene il testimone che gli eventi, la storia, la stagione, ci passavano. Credo cioè che il nostro compito, il nostro ruolo, che potrebbe essere anche *di mezzo* – in tutte le staffette esiste la frazione – l’abbiamo svolto con una certa autenticità, passando così in maniera adeguata il testimone a chi ci ha poi succeduto. Un testimone che comunque abbiamo cercato di esaltare arricchendo campi di indagine che forse chi ci precedeva non aveva indagato e sperimentato genuinamente e globalmente.

La nostra generazione ha comunque avuto e ha, io credo, una propria identità, una propria riconoscibile evoluzione: una evoluzione di cui siamo stati attori con un’attenzione innovativa, di metodo e di natura applicativa, tecnica, espressiva che non so se possa considerarsi altrettanto permanente e verificata nella generazione che segue. Credo che alcuni di noi lascino un segno culturalmente plausibile attraverso la tangibilità. Se è vero che sono accaduti grandi eventi, se è vero che al *moderno* è subentrato il *post-moderno*, che al *purismo* è subentrato l’*eclettismo*, all’*avanguardia* l’*accademia*, ciò non toglie che sul piano dei valori e della necessità culturale il quadro – per chi sta nel mezzo – non sia aperto e gratificante, specie quando molti miti ricadono e i valori di una stagione chiara e solida – quale è quella attraversata da “quelli di mezzo” – vanno delineandosi come referenti non ingannevoli.

Non è azzardato affermare che la generazione di cui faccio parte – per riprendere il discorso fra *teoria* e *pratica* fatto in precedenza – è forse quella che più di altre ha maggiormente miscelato i due fattori sia nell’ambito della scuola che nella professione e nell’interazione.

Chi legittima questa definizione pungente del *di mezzo*, legittima il fatto che sicuramente la grande cultura del Movimento Moderno italiano e quella della generazione che l’ha immediatamente seguito – che può essere considerata la mia –, tranne pochi grandi interpreti che sono stati in parte Giuseppe Pagano e in parte Edoardo Persico, i quali hanno approfondito il campo teoretico, è

stata tutta di natura principalmente espressiva. Giuseppe Terragni è un campione di espressività che tutto il mondo ci invidia e ammira.

Non c'è dubbio che tutto il Movimento Moderno italiano ha avuto una funzione di esperienza delle grandi teorie del Movimento Moderno nate in Europa, nate anche fuori casa: le abbiamo assunte con la capacità e l'attitudine che ci è propria, le abbiamo capite e le abbiamo restituite "finite", lasciando a pochi il ruolo di teorizzare. C'è stata anche una critica – vedi Bruno Zevi, vedi Giulio Carlo Argan – che si è mossa in parallelo, per altro in sintonia: non abbiamo avuto una critica "contro". C'è stata una sintonizzazione, una teorizzazione che potremmo definire sistematica, ma non certo alternativa. La crisi emerge quando si muovono i primi segni di un approfondimento teorico che esplode in comportamenti alternativi anche dal punto di vista espressivo. Segnali percepibili in Paolo Portoghesi quando muove il Postmoderno e se ne fa cantore tagliente, o in Aldo Rossi quando teorizza una autonomia e una didatticità dell'architettura che ha stampi pre-moderni, riducendo il quadro complesso e virtuale al gioco a rischio dei materiali formali.

Non c'è dubbio che quest'ultima generazione ha vissuto più da vicino di quanto non abbiamo fatto noi la *curiosità teorica*. Questo probabilmente in quanto i grandi processi erano in movimento e si andavano, quindi, anche consumando: affermare che noi abbiamo anche consumato ulteriormente il patrimonio messo in piedi dai colleghi che ci precedevano, corrisponde all'affermare un dato obiettivo. Così come obiettivo è affermare che non fosse facile proseguire tale opera di erosione di una materia che stavamo arricchendo collettivamente, "vangando" abbondantemente. Risultava forse allora più facile e produttivo attaccarsi a delle messe in dubbio di carattere più generale e a delle ri-fondazioni di carattere, anch'esse, più generali.

Che la proposta accademica rossiana o la proposta post-moderna portoghese siano sangue arterioso, o sangue necessario, o sangue prospettico, è materia all'esame delle cose. Io, come altri, ho mantenuto fede ad una impostazione critica ed espressiva fortemente legata alle *mie* radici, radici che ho ritenuto non utile recidere. Io ho preferito, quantomeno, restare in strada, e quando ho potuto, reiterare meglio nelle cose gli intenti della mia ricerca.

Nervi e Terragni

Nervi e Terragni: due grandi genitori. Di Nervi mi ha affascinato il *modo* del suo calcestruzzo armato, la plasticità espressa attraverso questo materiale, la poetica delle sue forme: sono voci che hanno costituito un punto fermo nel mio mai concluso processo di formazione. Mi sta dinnanzi tutta l'eleganza e la spazialità dello Stadio di Firenze, dei capannoni di Orbetello, delle sue fantastiche volte, dei suoi contrafforti nei Palazzi dello Sport di Roma⁶.

Ho cercato di capire e di carpire l'enorme potenziale architettonico che c'era dentro a queste sue grandi idee costruttive, oltre al grande mestiere tecnico della realizzazione: le sue opere costituivano e costituiranno sempre grandi modelli di intelligenza costruttiva, rapportandosi a pieno titolo alla grande tradizione della costruzione dell'architettura. La Cupola del Brunelleschi a Firenze, il Pantheon a Roma sono grandi esperienze costruttive e ugualmente necessarie e poetiche proprio nella loro essenzialità tipologica e strutturale. Le opere di Nervi vanno per me affiancate a tali episodi. Ma voglio fare una precisazione: mi sembra di poter dire che Luigi Nervi tanto più ha saputo "fare l'ingegnere", tanto più per un suo destino magico, cioè, ha fatto struttura e spazio strutturale, tanto più si è fatto portatore di grandissime idee inedite e ha attinto all'architettura. Non credo abbia raggiunto gli stessi livelli quando ha voluto "fare l'architetto": trovava notevoli difficoltà nello svolgere tale compito o, addirittura, gli capitava di sbagliare la scelta dei colleghi quando doveva collaborare con altri.

Mi sono sempre domandato con rammarico perché non mi sia mai capitato di fare un lavoro con Luigi Nervi. Sono sicuro, infatti, che avrei potuto essere un interlocutore del suo contributo conscio e fervido nell'esaltarlo. Sentivo di poter interpretare coerentemente i suoi intendimenti e dare perciò risposta ai quesiti che la sua idea avrebbe potuto porre a tutte le scale. Provavo la precisa sensazione di poter essere il suo braccio destro, ben sapendo che Nervi capiva a fondo la spazialità della struttura, la sua forza germinativa, e che poteva essere meraviglioso dividerne il senso e gli stimoli. Io debbo enormemente a lui la comprensione di questa perfezione specifica – ripeto non architettonica – del grande manufatto costruito.

Giuseppe Terragni, invece, mi ha fatto vedere e capire, direi, quando io andavo cercando testimonianze e riferimenti nell'architettura, un suo "giusto" realizzato appieno, dall'insieme al dettaglio, perfettamente coniugati.

Un'architettura, la sua, piena di idee, nel processo dalla funzione alla costruzione e alla forma; un'architettura trasgressiva, ma mai abbandonata, sempre rapportata alla misura, alla logica, al corretto uso del materiale, anche alla semplicità colta e creativa quando voleva operare in elementarietà e in economia con strumenti tutti spaziali. L'edificio dell'asilo Sant'Elia⁷ è un'opera d'arte che, con il "niente", raggiunge livelli assoluti: è un'opera d'arte al pari di un affresco di Paolo Uccello o di un fondo oro. Ritengo che la sua morte prematura sia stata una perdita non valutabile per un'architettura che tendeva in quel momento verso grandi scelte e svolte significative. Penso infatti che se avesse potuto continuare il suo percorso progettuale Terragni non avrebbe che sviluppato e ingigantito le grandi linee del Movimento Moderno che lui stesso aveva già percorso e configurato. In ogni caso sarebbe stato fondamentale vederlo presente negli anni recenti del dubbio, del turbamento, dell'eclettismo retrò.

Architettura disciplina eteronoma

A differenza di altre arti, sostanzialmente astratte anziché materialmente utilitarie, l'architettura risulta del tutto condizionata dagli eventi e dal contesto di cui è parte: un fenomeno questo che costituisce al tempo stesso una sua propria inibizione ma anche la sua dinamica specificità. La sua "inibizione", se la natura del condizionamento è di basso livello, se la domanda o la commessa non sono di per sé "stampelle forti"; la sua "dinamica specificità", se il condizionamento si chiama problematicità fra realtà contestuale e cultura del progetto. Un condizionamento che è al tempo stesso dolore e speranza.

Ritengo in questo senso che l'architettura sia una disciplina non *autonoma* bensì *eteronoma*. L'architettura non può astrarsi per ritrovare in se stessa, nella propria forma e nella propria storia i suoi termini di sussistenza. Dalla propria storia l'architettura può certo ritrovare tutte le garanzie di misura, valore, di intelligenza metodologica: non può però a mio giudizio sottrarsi alla necessità della rifondazione continua del problema, della riscoperta di una metodologia pertinente, punto dopo punto. Non può sottrarsi credo alla gioia di "sporcarsi" nel contingente, nel vero, nel soffrire nelle difficoltà, in quanto con tutta probabilità è in questo modo che l'architettura riesce a cogliere e a vivere autenticamente le verità che vanno potenzialmente delineandosi a prefigurare un *nuovo* per il nostro habitat.

164

Progettare onorando la filosofia della tecnica

La tecnologia è voce fondamentale del *fare architettura*. In quanto tale, gode nel contempo di tutti i valori che ogni voce sempre può possedere e di tutti i limiti a cui ognuna delle sue voci può essere soggetta; al tempo stesso, però, gode di tutti i privilegi, di tutti gli apporti di cui può essere fatta oggetto in un quadro complessivo.

Le tecniche, siano esse inerenti alle voci della funzionalità, dei processi produttivi, della costruzione, del linguaggio, rientrano in quel concetto di *rapporto relativo* o di *reciproca necessità* per il quale tutto si tiene, fra intenzionalità e interazione circolare dei suoi termini.

Se l'architettura è, come è, arte applicata, la tecnologia ne è voce costitutiva, fino ad un ruolo di natura semantica.

Personalmente trovo che ogni qualvolta la tecnologia è suscitatrice di potenziali applicativi nuovi, di metodologie nuove, di una nuova configurazione, essa sia di interesse estremo. E provo piacere nell'onorarla. Sia chiaro che quando l'architetto onora la tecnologia non fa l'ingegnere, bensì *onora la filosofia della tecnica*, svolgendo quel ruolo ben più complesso, del suo recupero alla cultura e dunque all'essenza globale dell'architettura.

Sui materiali e altri elementi

I materiali sono condizione inalienabile al costruire. E ognuno è portatore di prerogative tutte sue proprie, tutte da scoprire, tutte da recuperare alle tecniche e alla forma, dal primo giorno.

Ne ho usati molti, operando in edilizia, nell'arredo, sull'oggetto. Penso di non aver tradito mai, per lo meno nelle intenzioni, i caratteri e il senso che sono recuperabili all'opera, caso per caso, in ragione della identità materica. Riconosco di avere anche apportato qualche contributo di metodo ogni qual volta, di fronte ad un materiale nuovo e in qualche modo ancora senza destino, gli ho riservato una condizione applicativa inedita. Alla maniera esplosiva o un po' eroica degli anni Cinquanta.

Ho sperimentato negli anni Cinquanta nella casa La Scala sul Garda e nell'Istituto Marchiondi a Milano⁸ il cemento armato. Mi spingeva a fondo tutta la suggestione storica di questo impasto di inerti, leganti e traenti, così inedito dal suo avvento in Francia alle esperienze di Perret e Le Corbusier, dalle grandi strutture di Maillart, di Nervi, di Morandi, di Zorzi⁹, poi fino agli stessi elementi della prefabbricazione. Un materiale di grande portata; ma c'era la curiosità di adeguare ai temi dell'edilizia civile tutto il suo potenziale tecnico ma non meno plastico e figurale.

Poi negli anni Settanta-Ottanta ho tentato il ferro, cercando di coglierne la "misura" e quella "energia" e quella "forma" che gli sono proprie. Ricordo il Mollificio Bresciano e la Facoltà di Architettura di Milano¹⁰: credo sia mutato il materiale ma non i caratteri dello spazio.

Ma ho frequentato anche il mattone, il legno, il vetro e ancora altri materiali. Nel '60 ad esempio una ditta della Brianza ha lanciato un feltro intrigante ma in cerca di destino: gli ho regalato – usandolo insolitamente in verticale, in orizzontale e nei dettagli – l'immagine del cinema Cavour¹¹: ed è stato un successo per ambedue.

Quando è apparso il nylon, ho immaginato – nei primi anni Cinquanta alla Triennale di Milano¹² – una grande voliera sospesa. Fu una cosa insolita ma accattivante: si può dire che quella rete bianca e perenne incontrò se stessa e che ancora vive per quel particolare impianto tipologico, figurativo, ambientale che un disegno sperimentale le aveva assicurato.

È indubbio che ogni materiale induce verso un suo metodo e una forma sua propria. Ritengo però che sia pur vero che la struttura formale di cui ognuno di noi è portatore costituisce, per così dire, un suo punto d'attesa e di verifica. Voglio dire che non credo vi sia sdoppiamento al variare del mezzo. V'è sdoppiamento di specificità ma non di forma. Voglio dire che ogni esperienza che indaghi il componente materico è un arricchimento linguistico, ma non meno una esaltazione della coerenza metodologica. Valga per tutti l'insegnamento di Mies.

Architettura e dettaglio

Tutti sappiamo, con Mies, che Dio è nel dettaglio. In altre parole, credo, significa che anche in una particella d'architettura v'è probabilmente la stessa densità del tutto. Il problema è di decidere dove e come – caso su caso – hanno inizio e fine il dettaglio o il tutto. Scarpa non ha rinunciato a un solo dettaglio materiale: ma i suoi dettagli erano sempre prodotti dal tutto o protesi al tutto. Le Corbusier i dettagli li ha lasciati intendere piuttosto che coltivarli: li ha per così dire sgrossati. Un pezzo “limato” di Albini, d'altra parte, vale un ambiente o un linguaggio.

L'architettura può donarsi offrendosi sotto forma di mille dettagli armonici oppure – con altra e antitetica efficacia – contrarsi a tema essenziale e dominante, lasciando a chi abita la capacità di indurre tutte le sottomisure d'uso, spaziali, creative, sperimentali.

Io credo di possedere una piccola attitudine: quella di sapermi fermare. Ho piena coscienza che facendo architettura, o spazi semplicemente abitabili, noi condizioniamo violentemente l'interlocutore e la sua esistenza. Si può essere dei prevaricatori, così come possiamo essere grandi suscitatori di compiacimento conoscitivo. È l'essenza del progetto e di chi, come noi, deve progettare per gli altri. È un rapporto di rischio ma anche una responsabilità cui non possiamo sottrarci. Probabilmente non si può fare architettura senza essere se stessi e parimenti didattici. È proprio del Movimento Moderno, non lo è affatto del Postmoderno. Del resto sento di essere portatore di una certa esperienza sul significato e sui possibili modi o luoghi dell'abitare, per cui non posso rendermi puro servitore di un interlocutore che, quasi sempre, ha meno titolo per esprimersi sull'argomento.

Solo nel caso che il committente – mi si accetti il paradosso – fosse ad esempio Franco Albini, sarei disposto a un tipo di sottomissione. La verità è che lui si guarderebbe bene dal sottomettermi, ben sapendo che così facendo mi renderebbe inutile. Quando riesco a ghermire e a formalizzare alcuni capisaldi di questo mio approccio, vorrei anche sapere fermarmi; sono conscio che occorre lasciare aperto ancora un campo che definirei plastico, relativo al tempo dell'adeguamento fruitivo, a variazioni sempre possibili, al tempo della crescita progettuale che un'architettura solida e responsabile ma aperta può indurre. L'esperienza del progetto è una esperienza di crescita, per tutti.

Il dettaglio può essere la parte ma anche il tutto. Esistono situazioni in cui alcune scelte di dettaglio sono essenziali, altre in cui esiste un margine, una tolleranza dove, fissati i pilastri, può diventare irrilevante il particolare. L'architettura è metodologicamente ricca di vuoti da colmare – lo spazio può essere un vuoto colmato – comunque mai anonimi, bensì provocanti.

Milano, 14 dicembre 1994 – Studio Viganò

Note

1. Dopo la laurea nel 1944 presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, in parallelo alla indagine progettuale, Vittoriano Viganò avvia la propria ricerca anche in campo didattico, operando prima come assistente e poi come libero docente, sempre presso il Politecnico milanese. Nel 1979 ottiene la cattedra del corso di Architettura degli Interni e Arredamento; contemporaneamente amplia il suo panorama di insegnamento in qualità anche di Professore Ordinario della cattedra di Composizione Architettonica.

Al Politecnico di Milano afferisce al Dipartimento di Progettazione dell'Architettura – all'interno del quale ha partecipato a numerose iniziative di ricerca tra cui il progetto per l'impianto ambientale del polo universitario di Bovisa, 1989-90 – e dal 1988 è decano della Facoltà.

2. Formatosi sotto la duplice influenza di tradizione lombarda e avanguardia internazionale, Viganò esordisce con una serie di sperimentazioni su temi "minori" quali arredamenti, gallerie, allestimenti. Dopo alcuni interventi presso gallerie d'arte realizzati nell'arco degli anni Cinquanta, il *Negoziato Arte* luce in Via Spiga 23 a Milano (1961-62) costituisce una tappa fondamentale della ricerca spaziale di Viganò nell'ambito dell'architettura di interni. Il negozio è progettato in funzione al rapporto tra interno ed esterno di cui l'elemento vetrina diviene l'interprete principale: rifiutando l'allineamento sulla strada, il diaframma vetrato è arretrato, sotto un portico e scomposto secondo un andamento geometrico modulare che preannuncia la complessità spaziale dell'interno. Lo spazio espositivo è organizzato su cinque livelli tra interrati e rialzati, secondo un gioco di quinte murarie e inquadrature prospettiche che si articolano attorno al filo conduttore costituito dalla scala ellissoidale.

3. La Casa a Milano nel centro storico del 1968-71 rappresenta, nel panorama della produzione di Vittoriano Viganò, un episodio significativo in merito alla ricerca e definizione del suo rapportarsi al contesto, tema già indagato in altri interventi incentrati sul tema dello spazio domestico. Il progetto riguarda la ridefinizione spaziale del piano terra di un edificio milanese di impianto neoclassico, la cui natura originaria risultava tuttavia cancellata da interventi successivi. Il progetto di Viganò riorganizza gli spazi ma, soprattutto, i rapporti tra i medesimi secondo un principio ordinatore che si fonda sull'asse di connessione tra strada, portico, cortile e giardino. Spazi interni – ingresso, soggiorno e zona pranzo – e ambiente esterno sono fusi in un unico movimento spaziale che si sovrappone, in modo non traumatico, all'andamento irregolare dell'edificio grazie ad uno studiato gioco di superfici verticali e orizzontali, trasparenze e dislivelli, reso ancora più articolato dal contrasto cromatico tra l'intonaco bianco e il feltro scurissimo che si alternano nel rivestimento delle superfici e di alcuni oggetti d'arredo.

4. Il termine "generazione di mezzo" è stato introdotto da Guido Canella nel suo saggio *Il nero e il rosso* contenuto nel catalogo della mostra "A come architettura", organizzata in onore di Vittoriano Viganò e tenutasi presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano nel maggio 1991.

5. Giancarlo De Carlo è nato a Genova nel 1919; Marco Zanuso, Achille Castiglioni e Vico Magistretti, tutti milanesi, sono nati rispettivamente nel 1916, nel 1918 e nel 1920; Paolo Ches-sa, anche lui milanese, è coetaneo e compagno di studi di Viganò.

6. Pier Luigi Nervi (1891-1979): Stadio Comunale di Firenze, 1930-32; Aviorimessa di Orbetello, 1939-41; Palazzetto dello Sport di Roma, 1956-57.

7. Giuseppe Terragni (1904-1943): Asilo Sant'Elia a Como, 1936-37.

8. Nella seconda metà degli anni Cinquanta Viganò realizza due opere che avranno forte risonanza anche fuori dall'ambito nazionale: la nuova sede dell'O.P. Istituti Riuniti Marchiondi Spagliardi e Protezione dei fanciulli e la casa "La Scala".

L'Istituto Marchiondi a Milano-Baggio (1953-57) rappresenta una soglia fondamentale del percorso creativo dell'architetto milanese: l'edificio, tutt'ora una delle sue opere più note, fu da Reyner Banham catalogato, congiuntamente alla chiesa della Madonna dei Poveri di Figini e Pollini sempre a Baggio, sotto la definizione di "brutalismo" internazionale – o più correttamente

“new brutalism” – per il vigore espressivo e l’esibizione del cemento nella sua forma più povera, etichetta che sarà dai protagonisti medesimi a lungo contestata e smentita, ma difficilmente cancellata. Fin dagli esordi la ricerca di Viganò è orientata verso modulazioni dello spazio interno e delle partiture esterne regolate dallo scheletro strutturale, esibito e ingigantito nel suo ruolo predominante. Le trabeazioni, i pilastri, i volumi dell’Istituto Marchiondi, totalmente in cemento armato grezzo a vista, rappresentano un’interpretazione personale del Movimento Moderno e, più specificatamente, delle lezioni di Mies e Le Corbusier.

La casa per l’artista André Bloc a Portese sul lago di Garda (1956-58) è costruita su un terreno scosceso che declina verso il lago alla cui riva è collegata da una lunghissima scala. Il grande soggiorno, grazie a due solette in cemento armato sospese sulle pilastature in ferro, acquista carattere di sospensione e fluidità rispetto allo spazio circostante in un atteggiamento progettuale che fa dell’ambiente naturale un elemento fortemente attivo nella definizione dello spazio domestico.

9. Robert Maillart (ingegnere svizzero, 1872-1940), Pier Luigi Nervi (ingegnere italiano, 1891-1979) e Riccardo Morandi (ingegnere strutturista e professore universitario italiano, 1902-1989) rappresentano alcune tra le più significative figure nel campo della sperimentazione sulle potenzialità tecnico-espressive del cemento armato in relazione al raggiungimento della massima sintesi tra indagine formale e valore strutturale di questa tecnica costruttiva. L’ing. Silvano Zorzi fu collaboratore in diverse realizzazioni dal significativo contenuto strutturale firmate dai BBPR e da Luigi Moretti alla fine degli anni Sessanta.

10. Nell’arco di tutta la carriera la ricerca progettuale di Viganò spazia nell’indagine sulle diverse tecniche costruttive, sperimentando sia la forte accentuazione plastica del cemento armato, sia la carica espressiva dell’acciaio. Il Mollificio Bresciano a San Felice del Benaco (Brescia 1968-81) e il Piano di Ampliamento e ristrutturazione della sede della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (1974-85) rappresentano due episodi salienti all’interno dell’indagine progettuale sulle potenzialità espressive della struttura metallica. Il Mollificio è caratterizzato principalmente dalle griglie modulari tridimensionali e multiple che scandiscono i volumi dell’edificio industriale anche in rapporto alle caratteristiche naturali dell’ambiente circostante.

L’ampliamento della Facoltà di Architettura è caratterizzato da una fitta rete di pilastri metallici neri che contrastano con le superfici vetrate dei tamponamenti in una articolazione complessa di livelli, collegamenti, spazi aperti, condutture e impianti a vista.

11. Il progetto per il Cinema Cavour in Piazza Cavour a Milano è del 1963.

12. Dal dopoguerra fino agli anni Settanta Vittoriano Viganò ha collaborato in varie vesti e con diversi compiti alle Triennali milanesi. In occasione della X Triennale di Milano del 1954 Viganò ha progettato e realizzato una “Voliera in tensostruttura” all’interno del Parco Sempione, una provocatoria struttura metallica dalla forma conica in cavi d’acciaio e rete di nylon.

Vico Magistretti

L'Architettura della realtà

Un atteggiamento: architettura, metodo, “realtà”

Non è semplice parlare e descrivere un metodo quando lo si vive dall'interno: stessa cosa dicasi per quello che, nei confronti dell'architettura e ancor più specificatamente del progetto d'architettura, abbiamo definito l'atteggiamento culturale.

La prima istintiva considerazione che mi sovviene fare in rapporto a tali aspetti è sul parallelo *musica-architettura*, e in particolare sui significativi condizionamenti che quest'ultima arte riceve, al contrario delle altre, nell'impatto con il mondo che definiamo per semplificare il concetto, “materiale”, “reale”.

Io credo, ne sono convinto, che tutto sia condizionato: la musica stessa, infatti, riceve condizionamenti dalla letteratura, per esempio, o dalla storia. Ma una delle caratteristiche peculiari dell'architettura nonché uno dei suoi principali alimenti è il concetto di realtà: l'architettura e conseguenzialmente tutto quello che è l'architetto e la sua affascinante attività, ha sempre e comunque una realtà con la quale confrontarsi.

Tutto quello che ho cercato di compiere in questi anni facendo l'architetto è stato sempre caratterizzato dal non perseguire mai una “concessione”, o un compromesso con la *realtà*, bensì ho sempre teso a cogliere la *realtà* come elemento integrante, paesaggistico, compositivo dell'architettura.

Se io concepisco un'architettura in montagna, ad esempio, io so che devo tener conto di certe condizioni climatiche, di determinate situazioni ambientali; se io realizzo in Giappone – come in effetti mi è capitato – costruisco in maniera senz'altro diversa che a Torino.

Questo condizionamento è il *condizionamento della realtà*. E la realtà costituisce l'alimento primario dell'architettura.

La casa di Arenzano, che ho realizzato nel 1956¹, ad esempio, è stata fortemente condizionata da un vincolo, trasformatosi poi in un criterio progettuale, rappresentato dall'esistenza di un terreno molto piccolo: ecco, allora, che ricavai un vero e proprio giardino sul tetto.

Può sembrare un'assurdità o quasi un paradosso, però, in definitiva, quelli

che potevano considerarsi vincoli o condizionamenti, nella casa di Arenzano sono stati invece una presa di coscienza e una attenta lettura e interpretazione della realtà che mi circondava: l'ardesia, le persiane.

Io ho partecipato all'ultimo congresso del CIAM, ad Otterloo nel 1959 quando il CIAM è stato poi sciolto. Ricordo benissimo che in tale occasione mi fu rimproverato dagli altri colleghi partecipanti al congresso – pur individuando in me un bravo architetto – di essere colpevole di usare elementi e strumenti vecchi, quali appunto le persiane.

Lo stesso Ernesto Rogers – che è stato un mio maestro – aveva scritto, proprio sulla casa di Arenzano, un bellissimo articolo su “Casabella”².

Indipendentemente da questo – senza citare il caso per me felice di Parma che costituisce un tipico esempio di condizionamento non tanto ambientale, quanto di una specifica realtà produttiva della quale non si poteva e non si doveva non tener conto³ – dalla realtà io cerco di trarre partito e di basare tutte le mie scelte per fare architettura: che poi ci riesca sempre o solo in alcuni episodi è un altro tipo di discorso, che purtroppo non sempre è controllabile.

Quando nell'opera parmigiana realizzai ad esempio la centrale tonda degli impianti, lo scopo primario era quello di proporre un elemento che fosse baricentrico: proposta presa in seguito a un lungo incontro con tutti i responsabili della Banca e con i tecnici/collaboratori della Austin – la società di ingegneria che si è occupata dell'ingegnerizzazione dell'edificio – per capire se il criterio proposto poteva avere una sua validità, non tanto sul piano estetico, che in quel momento mi interessava meno, quanto sul piano funzionale.

Una verifica incrociata, perciò, di un corretto adeguamento di una realtà che va sempre tenuta presente in ogni istante e in ogni fase della progettazione: la verifica pluridirezionale della realtà, che è una fase imprescindibile del fare architettura. Il colloquio è sempre stato importante, sia in architettura che nel design⁴.

Bisogna costantemente adeguarsi alla realtà: è assolutamente inutile fare un “pezzettino” in più, che si regge solo per virtù d'incanto, obbligando le ditte o le imprese a compiere acrobazie nel tentativo di assemblare un pezzo di legno, o reggere un elemento aggettante: è semplicemente e inutilmente sciocco negare il grande contributo che sempre, a mio avviso, la realtà fornisce a chi progetta e a chi realizza.

La forza di gravità – aspetto questo non marginale – è un altro elemento fondamentale della realtà: quando perciò si fa e si concepisce una cosa non si può prescindere dalle caratteristiche, anche fisiche, del reale.

Ci sono ingegneri che, con la loro abilità, riescono a tenere in piedi un grattacielo reggendolo con due fili; in compenso, però, per ottenere tale risultato bisognerebbe realizzare una fondazione che arriva da qui a Bressanone! Oggi quasi tutto è possibile ma, proprio per questo, bisogna evitare posizioni infantili e ingiustificabili e perciò stare attenti e difendersi da questa linea operativa.

Il mio approccio procedurale e progettuale, è quello di confrontarmi sempre e comunque con un condizionamento mai negativo perché il confronto con la realtà è, in ogni caso, un condizionamento positivo.

Vincoli quali un regolamento edilizio o una particolare normativa non sono mai una valida scusa per giustificare un esito qualitativamente discutibile in particolare modo da parte di figure che operano attivamente nell'architettura: questo non è fare architettura, bensì è compromettersi, da incapaci, con la realtà. È proprio il trarre partito dalla realtà, invece, che crea l'unicità dell'atto architettonico.

Ad esempio nel 1965 ho realizzato un edificio in via del Conservatorio a Milano⁵: la forma e il disegno volumetrico di quest'opera sono il risultato di un Piano Particolareggiato – altro strumento creato dalla stupidità umana – le cui norme, regole e limiti hanno fatto in modo che si dovesse dedurre l'impianto da questi vincoli che ne hanno predeterminato la griglia progettuale. Ne è risultata un'architettura che secondo me non è male se si considera che è stata concepita più di trent'anni fa e possiede, ancora oggi, un suo significato all'interno del tessuto della città.

Anch'io avrei potuto giustificare le mie scelte architettoniche come obbligate dal Piano Particolareggiato: ho invece interpretato il Piano come un punto di partenza per cercare di trarre partito dai suoi dettami.

In qualsiasi modo e forma ci si debba confrontare con la realtà, nel campo dell'architettura come in quello del design – che sia cioè lo studio della struttura di un edificio o della struttura di una sedia – non ci si dovrebbe mai trovare nelle condizioni di giustificare il difetto di un determinato particolare attraverso motivazioni di natura funzionale o strutturale: sarebbe la dichiarazione di un fallimento, di un approccio progettuale errato.

173

Vico Magistretti: la produzione

Ho parlato della "realtà", un concetto e un metro di confronto per me indispensabili. Ovviamente la realtà, intesa come contesto, luogo, micro-ambiente, non va esclusivamente vista come entità carica di significati metaforici oppure legati alle preesistenze ambientali: la realtà è pure la sommatoria di preesistenze e di valori materiali, socio-economici e produttivi che non sempre sono sufficientemente considerati.

Io ho avuto la fortuna di essere uno degli esponenti dell'architettura moderna protagonista – peraltro senza saperlo – e in seguito privilegiato testimone, di quell'evento molto particolare che va sotto il nome di *italian design*, che è fondamentalmente stato l'incontro spaziotemporale tra chi *creava*, chi *disegnava* e chi *produceva*.

Questo incontro non si è configurato attraverso l'iniziativa di un "creativo" che, come spesso avviene, si rivolge all'industria per proporre la produzione di

una scala, di una sedia o di un bicchiere; è stato piuttosto il contrario, o comunque si è trattato di uno sforzo comune secondo un principio di collaborazione in cui la realtà è sempre stata testimoniata in maniera particolare proprio dagli stessi produttori.

Questo continuo colloquio, questo scambio di idee che ancora adesso ho nel lavoro con il mondo della produzione industriale, non è mai stato e non è ancor oggi un colloquio conflittuale, bensì positivo e propositivo; anche perché io non ho molta stima per chi disegna solo per i musei.

Ritengo che si deve disegnare per la gente: con questo non voglio intendere solo per la “produzione”, ma io sono figlio del Bauhaus, e il Bauhaus aveva una sua propria logica e teoria – anche se non conseguita con pieno successo – che era quella di disegnare, progettare e produrre per il grande numero, visto che alle nostre spalle esiste una lunga e radicata tradizione di civiltà industriale.

Trasferendo il discorso alla società e ai canoni attuali di vita, non si deve oggi continuare a pensare solo al *grande numero* anche se io non posseggo la capacità di disegnare un oggetto singolo: ho sempre e comunque bisogno dell’ausilio della produzione e delle sue logiche.

Per me è assolutamente inutile disegnare una sedia come quella di Duchamp, con un chiodo in mezzo al sedile; anche se esistono sicuramente musei disposti a comprarle e, perché no, magari pure una persona, questo fondamentalmente significa auto-escludersi dal mercato. Operazione questa che puoi permetterti una sola volta, perché immediatamente dopo l’industria ti volta giustamente le spalle.

Questo discorso non vuole alimentare un compromesso che, spinto agli estremi, porti alla riproposizione di una sedia “finto barocco”.

Io progetto e sempre progetterò comportandomi come in passato, con un occhio molto attento a pre-intuire e a raffigurarmi quelli che sono e saranno i desideri della gente, i loro effettivi bisogni.

Credo che anche questo tipo di “atteggiamento” possa chiamarsi *adeguamento alla realtà*, adeguamento inteso in senso positivo.

Non ho rimpianti per nessuno degli oggetti da me disegnati, compresi quelli brutti e quelli che si sono poi dimostrati degli errori: non sono mai giunto ad affermare “però, se mi avessero lasciato fare come dicevo io ...”. Mai.

Ho magari rinunciato, anche se è avvenuto in rarissimi episodi della mia vita. Ricordo, ad esempio, che anni fa dovevo progettare un albergo per un gruppo americano nel centro di Milano: dopo un breve periodo di lavoro con loro, ho capito che eravamo parte di due culture diverse. Non mi interessava quello che loro volevano fare e, tantomeno, mi interessava farlo a Milano: mi hanno più volte supplicato di restare e di continuare a lavorare per loro, con l’ovvio conseguente risultato che da tale rapporto è uscito un ibrido culturale che, probabilmente, sarebbe stato meglio non concepire.

Nella mia vita professionale c'è stato solo questo episodio di vera e propria incomprensione, dal quale ho appreso che il risultato ultimo di un'architettura è il frutto di una combinata fusione di intenti tra tutti gli attori del processo edilizio: interessi economici, produttivi e, soprattutto, culturali.

Non è perciò una questione di *purezza* o di non voler giungere a compromessi: ma piuttosto di incapacità a svolgere determinati lavori quando le strade sono completamente divergenti.

In altri episodi della mia attività e del rapporto tenuto con il comparto produttivo in genere, non esiste un solo mio oggetto nato da un compromesso: al massimo, ripeto, ho fatto oggetti brutti, ma mai squallidamente "trattati".

Tra l'altro nel settore del design, a mio giudizio, si è già raggiunto un ottimo risultato arrivando ad avere una quantità di oggetti che non si riproporrebbe allo stesso modo vicina al cinque, dieci per cento dell'intera produzione personale.

Un altro significativo parametro di un buon risultato e un'importante conferma dell'adeguamento alla realtà del proprio operare è il vedere, come nel mio caso, oggetti che, disegnati da più di trent'anni, sono tuttora presenti in catalogo. Penso di avere l'ottanta per cento dei miei oggetti ancora oggi in catalogo; credo che sia un numero consistente anche perché tra questi, solo pochi meriterebbero di essere ripensati.

Anche nel design, oserei dire soprattutto nel design, lo scopo ultimo non deve essere quello di produrre capolavori, ma semplicemente quello di lavorare. D'altra parte quello in cui si lavora è sempre uno stato di "necessità": si produce perché si ha bisogno di un certo oggetto, e non perché una mattina ci si sveglia pensando astrattamente di disegnare una sedia. Questo tipo di tematica, per me, non ha fondamento.

Lavorare nella produzione significa anche sbagliare, in quanto è solo attraverso l'esperienza che si può ottenere validi risultati; l'esperienza è anche errore.

175

Vico Magistretti: gli elementi del progettare

Se progettare significa vivere la realtà, tutti gli elementi che concorrono a tale processo rappresentano indispensabili mezzi per rincorrere l'architettura.

La tecnologia è per me uno strumento, esattamente uguale a un martello: per questo io non mi emoziono mai per la tecnologia e soprattutto non ritengo che la tecnologia fornisca da sola la garanzia di fare un oggetto contemporaneo. L'oggetto contemporaneo nasce da un uso corretto e opportuno degli strumenti che abbiamo a disposizione, il primo fra tutti il cervello. A me della tecnologia non importa niente, o quasi. La vera tecnologia è il cervello.

La geometria è una variabile molto importante, ho per lei grande simpatia. La geometria è un poco come la *consecutio temporum* in latino: è qualche cosa che fa stare nella realtà, che dà il senso della realtà, che fornisce uno strumento

per misurare la realtà. Mi è capitato molto di usarla. In questo periodo, ad esempio, sto progettando un oggetto per Cassina che è quasi esclusivamente basato sulla geometria. L'attrazione e l'utilizzo che ne faccio è prima di tutto concettuale. Certi movimenti nello spazio sono sempre regolati dalla geometria, facendone una vera e propria chiave di lettura della realtà: nel progettare, perciò, faccio molto affidamento sulle sue capacità regolatrici e sui suoi principi.

“Dio è nel dettaglio”: è verissimo quello che diceva Mies, ma è anche vero che un'architettura, o un oggetto, non può essere mai risolto con il dettaglio. Solo a seguito dell'elaborazione concettuale, è operazione naturale, anzi quasi automatica curare anche la scala progettuale del dettaglio. È la coerenza progettuale, mai un problema decorativo, che porta ad affrontare in modo corretto il dettaglio. Per questo motivo il mio processo ideativo-progettuale non va mai dal particolare al generale: io parto sempre e comunque da disegni alla grande scala per approfondire progressivamente i singoli problemi.

Inoltre io amo molto i materiali, la loro scelta, il loro ragionato utilizzo, ma anche in questo caso non ho un approccio feticistico nei loro confronti. Posso realizzare indifferentemente architetture in alluminio, in legno, o in mattoni: il mio operato penso non abbia mai dimostrato preconcetti o preferenze nella scelta dei materiali. Qualsiasi materiale può essere usato, purché si conoscano in profondità le sue caratteristiche semantiche e fisico-meccaniche. A questo proposito non mi interessano i materiali elaborati: un esempio, nel caso di un oggetto d'arredo, al posto di un prezioso damasco uso infinitamente più volentieri la tela di sacco. Una scelta legata molto al valore concettuale che non al semplice valore formale.

Il progetto di architettura, come il design, deve essere un *conceptual design*, deve cioè esprimere dei concetti. Dal punto di vista stilistico-formale ci sarà chi è bravo e chi lo è meno; chi incontra più e chi incontra meno i gusti della gente; è comunque la concettualità e il suo profondo significato, l'aspetto che maggiormente mi appassiona, sia nei progetti miei che nei progetti altrui.

Vico Magistretti: il progetto di architettura, la sua gestione

Oggi, progettare, o comunque il progetto di architettura nel suo tradizionale significato, a causa della sempre maggiore complessità che una serie infinita di variabili al suo interno comporta, richiede da parte dell'architetto una capacità di adeguamento al sistema dell'elaborazione nonché dell'erogazione, sistema in continua evoluzione e mutamento.

Il processo creativo deve tenere conto di molte cose, non potendo limitarsi ad alcune per scartarne altre. Per questo motivo i miei disegni e i miei schizzi sono piccoli, soprattutto se riguardano dei grandi interventi, al fine di poterli controllare globalmente. È un meccanismo mentale che mi porta anche a

numerare le sequenze di schizzi per capire la genesi del progetto stesso e poterlo meglio interpretare.

Mi piace concentrarmi e faticare sulla concettualità del progetto, sui suoi profondi contenuti. Io ho scelto di fare l'architetto non di essere un capo d'industria: per questo dal punto di vista della struttura, ho uno studio piccolissimo. Non condivido gli studi di trenta o quaranta persone, salvo alcuni casi particolari come ad esempio quello di Renzo Piano, col quale ho un buonissimo rapporto, che dal padre impresario ha ereditato la vocazione a lavorare come un imprenditore. Altri studi, invece, molto numerosi e che presupporrebbero un approccio molto innovativo al progetto, forniscono un prodotto ugualmente inadeguato ai tempi e una prestazione comunque insufficiente rispetto a quella che può fornire in maniera molto sofisticata e completa una società che ha come obiettivo di fondo l'erogazione di specifici servizi.

Ho già sperimentato in più occasioni la collaborazione con una compagna di ingegneria: la Austin, una società con la quale ho instaurato un ottimo rapporto di lavoro⁶. Io fornisco a loro il criterio concettuale delle idee mentre loro sviluppano il progetto in tutte le sue parti. In molti casi – come nel caso del Centro Servizi “Cavagnari” di Parma – propongo anche i dettagli del progetto entrando, cioè, nel merito di questioni che una società di servizi per sua natura non affronta completamente soprattutto quando le scelte sono particolarmente delicate e possono influire in modo determinante sull'architettura. Io intervengo in modo determinante nella fase iniziale, quella di concepimento del progetto, per poi lasciare a loro lo sviluppo del tema e magari rientrare in gioco per interessarmi, ad esempio, dei dettagli o di aspetti impiantistici.

Fare l'architetto significa anche conoscere la scienza delle costruzioni, sapere che un pilastro non può essere grande 20x12 ma deve essere circa 40x50 o comunque avere coscienza delle proporzioni e del rapporto tra andamento degli sforzi e dimensioni di una struttura senza per questo doverla calcolare.

Il “Cavagnari”: esempio di un atteggiamento

L'intero progetto per il Centro “Cavagnari” di Parma, realizzato per la Cassa di Risparmio⁷, fonda i propri presupposti sulla sistemazione impiantistica, nel caso specifico l'elemento più importante e più complesso, qualcosa come tremila o quattromila metri quadrati di impianti: è da questo imprescindibile dato che l'iter progettuale ha preso il via e si è evoluto. La divisione di compiti tra l'architetto e la società di ingegneria in un progetto come questo, dall'alta componente impiantistico-tecnologica, implica la stretta collaborazione degli operatori in causa.

Un *iter* progettuale che metodologicamente ho ormai consolidato e che continuo costantemente a verificare attraverso la pratica: si addice ai tempi attuali e alle caratteristiche delle richieste. Una volta “confezionato” il progetto e

operate tutte scelte, ho constatato che l'idea di base che avevo nella mia immaginazione era stata mantenuta e anzi rafforzata, anche rispetto alle operazioni di traduzione grafica. Fenomeno che si è verificato anche durante il momento costruttivo, fondamentale per la traduzione delle idee in architettura.

Il controllo lungo l'iter della realizzazione è avvenuto attraverso alcune mie visite in cantiere che, anche se io non prendo mai decisioni in loco, sono utilissime verifiche per vedere se i disegni sono stati interpretati correttamente. Nel caso di Parma, i disegni sono stati tradotti con coscienza, essendo la Austin una esecutrice di elevata professionalità.

Lo scenario in cui il progetto si è mosso e ha preso forma vedeva come miei interlocutori dalla parte "materiale" l'Austin, l'impresa, mentre dall'altra una realtà economico-produttiva importante, costituita dalla Cassa di Risparmio, il committente: la sinergia tra l'architetto e tali figure è non solo importante ma imprescindibile. Operare in condizioni contestuali risultanti dalla sommatoria di valenze geografiche, climatiche, culturali e sociali differenti, attraverso l'attiva e propositiva collaborazione delle parti in gioco – impresa, committenza e progettista – significa agire congiuntamente anche sulle scelte tipologico-formali, tecnologico-costruttive, e dei materiali.

C'è una frase significativa di un grande trattatista del passato che afferma: «Il padre dell'opera è l'architetto, la madre il committente». Io ho trovato un ottimo committente. I miei interlocutori della Cassa di Risparmio di Parma – come d'altra parte quelli della Cassa di Risparmio di Bologna, per la quale ho svolto un lavoro simile – sono stati estremamente collaborativi, dimostrando un apprezzabile livello culturale. Lo dimostra il restauro della sede centrale dello stesso Istituto nel centro storico di Parma.

A seguito di un colloquio tenutosi con loro e di una collaborazione innescata in una fase assolutamente embrionale del progetto, sono emersi aspetti e temi molto utili, dai quali si è sviluppata la creazione di un progetto la cui validità è anche frutto di tale sintonia.

Le scelte formali ed "estetiche" vengono di conseguenza: ho usato i materiali che uso sempre, i più semplici di tutti. Ero a Parma e quindi mi è sembrato giusto usare i mattoni; ho usato il rame, che è un materiale che amo moltissimo, in quanto adoro i materiali che si modificano. È giusto che i materiali debbano invecchiare, debbano mostrare la loro storia; un materiale immutabile, sempre nuovo, anche se esistesse, mi lascerebbe del tutto indifferente.

La materia, se usata correttamente, dura bene, ragion per cui è giusto che invecchi. Io non restaurerei mai le facciate degli edifici di Venezia: sono momenti che passano e che non si ripeteranno mai che bisogna essere fortunati a cogliere.

Forma e materia, forma e tecnologia: nel Cavagnari sono il frutto di scelte intrecciate, interne al progetto ed esterne ad esso, per cui difficilmente distinguibili. I fattori esterni, d'altronde, non sono mai tali, sono piuttosto fattori

strettamente legati ad una interpretazione della realtà, la più obiettiva possibile: questa mi interessa più dei valori stilistici presi come variabile a sé stante o come elemento di valutazione indipendente dall'insieme.

Gli elementi del progettare sono un tutt'uno e non possono essere tenuti distinti l'uno dall'altro. Nell'atto creativo, in particolar modo quello compiuto dall'architetto, bisogna tenere presente che si agisce con un procedimento sintetico giungendo ad un'analisi estremamente raffinata del progetto. Indagare e capire quindi fattori come quello dimensionale, il suo funzionamento, e i rapporti che lo regolano, sono operazioni indispensabili per concepire in maniera realistica un'astrazione.

L'astrazione è cioè la sintesi; una sintesi che tiene conto di tutti i fattori di analisi precedenti.

Il processo sintetico non potrà mai prescindere – almeno nel mio caso – dalla considerazione simultanea di forma e funzione.

Nella progettazione di un oggetto, quando ho indagato la funzione che questo oggetto deve “servire” non ho più bisogno di pormi il problema di arricchirlo o trasformarlo forzatamente per modificarne l'aspetto secondo una logica formalista poiché le caratteristiche sono già risultate da motivazioni che sono intervenute durante il processo di genesi del progetto, cioè a monte della definizione dell'idea.

Il Cavagnari è proprio un risultato di tale approccio metodologico e culturale che ha nell'essenzialità e nella semplicità delle scelte, la sua filosofia di base. Gli elementi costruttivi utilizzati per la sua realizzazione, ne sono una conferma.

In Italia non abbiamo per tradizione l'abitudine al riutilizzo di strumenti e componenti “a catalogo”. Io, tuttavia, cerco spesso, anche in casi come quello di Parma, di utilizzare le cose più comuni: per questo motivo mi piace il mattone. Cerco di usare questo materiale secondo modalità che siano perfettamente aderenti a una realtà e a una sua tradizione costruttiva perché è inutile cercare di far fare ai mattoni, come a qualsiasi altro materiale, acrobazie che per loro natura non sanno compiere. Inoltre anche a livello visivo l'utilizzo di un materiale “usuale” come il mattone è sempre un fattore positivo, perché è portatore di un'immagine che invecchia straordinariamente bene e questo è un fatto molto importante perché le architetture devono inevitabilmente invecchiare.

Nella componentistica seguo la stessa logica: quando opero una scelta è come se scegliessi un'automobile: io non disegno mai componenti come il serramento, perché mai mi verrebbe in mente di compiere un'operazione che altri hanno già compiuto per me. Quando ho capito le caratteristiche che certe componenti devono avere – ad esempio, nel caso di un serramento che forma deve avere, quali dimensioni, se a filo o non a filo – so che posso confidare nella produzione e in ciò che questa propone.

Io non sono capace di un approccio progettuale alla Renzo Piano, probabilmente perché riesco difficilmente a condividere certi passaggi di metodo.

È importante che un architetto utilizzi al meglio gli elementi di catalogo, in quanto secondo me è piuttosto discutibile la scelta di creare degli stampi o delle attrezzature meccaniche – che per loro natura sono previste e concepite dalla cultura industriale, e quindi per il grande numero – per una produzione limitata, magari circoscritta ad un solo episodio architettonico.

Fare una fusione dell'elemento di dettaglio ha un suo senso solo se poi questo particolare viene ripetuto per centocinquantamila volte, in modo da ammortizzare lo stampo, e non per quindici volte perché in tal caso risulta un oggetto autonomo, una "scultura", e a me non interessa fare una scultura per quindici volte che non fornisce niente alla mia architettura in più di quanto non abbia già.

Questo discorso è valido secondo me anche in casi di architetture come quelle di Norman Foster, mio amico e a mio giudizio un bravo architetto: se prendiamo la sua banca a Hong Kong⁹ e eliminiamo un po' di tubi, un discreto numero di strutture attaccate sopra, complicatissime e spaventosamente costose, questo edificio rimane ugualmente bello, perché dotato di un valido impianto spaziale.

A Parma, come d'altra parte in tutte le altre situazioni, ho seguito lo stesso universale criterio: l'edificio è frutto del dialogo e della scelta di modi ed elementi semplici. Un atteggiamento, questo, i cui vantaggi non si esauriscono nelle fasi della progettazione e della costruzione: successivamente anche il mantenimento estetico-funzionale dell'architettura è senza dubbio facilitato, dalla semplicità e dalla coerenza di alcune scelte (a tal proposito voglio sottolineare un merito della committenza del Cavagnari: non ho mai visto un mio lavoro tenuto in maniera così straordinariamente perfetta. Il settore della Cassa di Risparmio responsabile della manutenzione, ha dimostrato e sta tuttora dimostrando un atteggiamento, purtroppo, "non italiano").

L'esito positivo del Cavagnari non è indipendente dal contesto in cui è cresciuto: contesto in questo senso non metaforico ma reale, cioè economico-produttivo e soprattutto culturale. Parma è una città in cui si lavora in condizioni ottimali: il contatto con la gente è molto diretto e la loro partecipazione alla vita e ai problemi cittadini attiva e costante. Purtroppo città come Milano sono ormai perdute: fino a quando non risolveranno problemi come quelli dalla viabilità e del traffico automobilistico, è inutile discutere sui mali di questa città.

La qualità architettonica non nasce come un'erba spontanea: non vi è dubbio, però, che nelle città di dimensioni medie ci sia maggiore possibilità che questo accada. A Parma, secondo me, questo è accaduto.

Milano, 5 marzo 1993 – Studio Magistretti

Note

1. Milanese, figlio d'arte – il padre era architetto – Vico Magistretti è nato nel 1920 e fin dagli esordi ha diviso la propria attività tra il settore dell'edilizia e quello del design. Negli anni Cinquanta, impegnato principalmente sul versante della produzione architettonica, si afferma con alcune realizzazioni come il Palazzo per uffici in corso Europa a Milano e la Villa Arosio ad Arenzano (GE). Quest'ultima, realizzata nel 1956-57 per un amico in una zona residenziale e turistica della Pineta di Arenzano, è un volume articolato su diversi piani che segue le variazioni altimetriche del terreno, un lotto molto piccolo. All'interno questa disposizione si riflette in una suddivisione degli spazi su tre livelli principali, secondo gruppi funzionali – cucina-pranzo, soggiorno, camere da letto –; esternamente le coperture piane sviluppate su quote diverse, sono sfruttate come terrazze e giardini pensili accessibili da più punti.

Il tentativo di simbiosi con l'ambiente naturale è l'aspetto che più di altri caratterizza il progetto.

2. Magistretti fa parte della già discussa “generazione di mezzo”, posta fra quella dei “maestri del Moderno”, attivi negli anni Trenta e Quaranta, e quella che, nata a seguito dell'insegnamento di questi Maestri, avviò la propria ricerca oltre il moderno, sviluppando diversi linguaggi meno unitari, più frazionati, ma non per questo meno stimolanti.

Dopo gli studi presso lo Champ Universitaire Italien di Losanna si è laureato nel 1945 a Milano, dove frequentò i corsi di Ernesto N. Rogers, maestro nei confronti del quale ha più di una volta affermato il proprio “grande debito di riconoscenza”. Fu proprio Rogers, nel 1959 a pubblicare la casa Arosio in “Casabella-Continuità” n. 234.

La villa Arosio era stata infatti presentata congiuntamente alla torre Velasca e alla mensa dell'Olivetti a Ivrea, all'ultimo CIAM, tenutosi a Otterlo, in Olanda, nel 1959: l'edificio di Magistretti fu fortemente criticato dai sostenitori dell'*ortodossia* modernista a causa di alcune caratteristiche quali la fusione di impianto moderno con elementi di architettura tradizionale, nonché il tentativo di dialogo con l'ambiente circostante.

Queste le parole di Rogers: «Per me questa casa è la prova di un autentico artista capace di rinnovarsi senza negarsi. Magistretti si evolve cioè dalla sua formazione di funzionalista, che non rifiuta mai, allargandola e approfondendola.

È una prova di coerenza, di sicurezza e anche di modestia, che molti giovani non mostrano di possedere, e che proprio perciò fa di lui una delle personalità più forti tra quelle che hanno largamente operato nel dopoguerra con meritato successo. Qui si riconfermano le sue capacità di compositore che ad ogni tema sa dare significato con uno stile appropriato; non già da eclettico ma con rigore metodologico.

Nel nuovo Centro Residenziale Punta San Martino di Arenzano, che sorge con consapevole indirizzio urbanistico e architettonico, quest'opera è, fra quelle costruite finora, la più aderente alle preesistenze ambientali, senza compiacimenti vernacolari o “modernistici” ma recuperando nella cultura i suoi valori più veri e la sua inedita originalità» (in “Casabella-Continuità” n. 234, 1959).

3. Magistretti si riferisce al progetto per il Centro Servizi della Cassa di Risparmio di Parma di cui parlerà più approfonditamente nell'ultima parte del dialogo.

4. L'attività di Magistretti, come nel caso di molti altri progettisti italiani, è strettamente legata al campo del design, ma nel suo caso il contributo al settore del disegno industriale è stato estremamente determinante e consistente, soprattutto nel campo del *furniture design*. Molti suoi oggetti, premiati ed esposti nelle collezioni di vari musei, sono entrati a far parte della storia del design internazionale. Anche per lui l'avvio dell'attività è stato nel settore degli allestimenti e dell'arredamento. I primi oggetti disegnati da Magistretti erano destinati unicamente a situazioni specifiche, alle sue architetture, senza coinvolgere il campo della produzione industrializzata. Solo dopo il 1960, anno dell'incontro con Cesare Cassina, Magistretti inizia a lavorare per la produzione in serie, stimolato dalla sua formazione razionalista. Molti suoi pezzi sono stati prodotti da Azucena, allora una piccola ditta fondata da architetti nel 1949 e già orientata al superamento dei paradigmi del Movimento Moderno anche nel settore dell'arredamento.

5. La produzione architettonica di Magistretti presenta, nell'arco di tutta l'attività del progettista, un'elevata capacità di modulare le aggregazioni volumetriche in modo da valorizzare il luogo in cui si inseriscono con la forza espressiva della propria immagine, grazie ad un uso preciso dei materiali e della composizione. Nelle molte realizzazioni per Milano nell'ambito residenziale – la Torre al Parco in via Revere (1956), la casa e cinema in via San Gregorio (1958), l'edificio in via Leopardi (1959-61), la Casa a torre in piazza Aquileia (1961-63), una delle prime torri in cemento a vista a Milano, un edificio di piccoli appartamenti in corso di Porta Romana (1965), uno dei primi ad adottare la tipologia dei mini appartamenti, la casa di via Conservatorio (1966), l'edificio per uffici e abitazioni in via San Marco (1972) – gli incastri volumetrici delle sue architetture si inseriscono nel paesaggio urbano milanese come parte integrante di esso.

6. La Austin Italia S.p.a. è una delle prime società d'ingegneria operanti nel nostro paese – fu fondata nel 1966 come filiale della società americana The Austin Company – ed è specializzata soprattutto nella realizzazione di interventi nel settore industriale e di terziario avanzato. Questa società si avvale di un metodo operativo – denominato appunto “metodo Austin” – finalizzato alla fornitura di un servizio di ingegnerizzazione a ciclo completo, che assicura al committente una fornitura prestazionale del tipo “chiavi in mano”, assumendo la responsabilità unica dell'intera organizzazione del processo che va dall'idea iniziale al prodotto finito, passando attraverso la progettazione, gli acquisti, la direzione e l'organizzazione del cantiere. Tale metodologia è applicabile, con risultati soddisfacenti, grazie alla possibilità di operare attraverso la sovrapposizione delle attività di progettazione e acquisti con quelle di costruzione, permettendo un notevole risparmio, a livello sia di costi che di tempi, rispetto al metodo tradizionale, dove le diverse attività si succedono in modo conseguente e lineare, e quindi accumulativo. Inoltre, la Austin applica una particolare procedura di frazionamento degli appalti e delle forniture in modo da appaltare buona parte delle opere a ditte locali, solitamente costrette ad operare come subappaltatori. Dal 1985, quando la Austin è diventata interamente italiana, il rapporto tra Vico Magistretti e la Società d'Ingegneria si è andato consolidando, attraverso un rapporto fisso di consulenza – l'architetto fa parte, tra l'altro, del Consiglio di Amministrazione – soprattutto nell'ambito di progetti di notevoli dimensioni e che richiedono un'elevata qualità a livello di immagine. Negli anni Ottanta, Magistretti e la Austin si sono occupati di edifici complessi di servizi come i due tecnocentri bancari realizzati a Parma (1985) e Bologna (1986) e, sempre a Parma, nel 1990 l'edificio per uffici della Barilla.

7. La Cassa di Risparmio di Parma – Istituto di Credito fondato nel 1860 – di fronte all'esigenza di un ampliamento, ha nominato nel 1980 una apposita Commissione Consultiva composta da dirigenti e funzionari dell'Istituto, allo scopo di definire le indicazioni di base per la realizzazione di un nuovo Centro Servizi. La struttura, realizzata in un'area periferica di Parma, è destinata ad ospitare il fulcro di elaborazione dati, gli uffici di supporto a questo, nonché altri uffici tecnici, magazzini e archivi, e attrezzature di servizio quali una filiale bancaria, una mensa e un auditorium. La necessità di un prodotto altamente qualificato dal punto di vista tecnico portò alla decisione di affidare la progettazione e la realizzazione dell'intervento ad una società esterna e specializzata in materia, la Austin. Data la contemporanea volontà di un'elevata qualità architettonica, la Austin, come già aveva fatto in situazioni antecedenti, si avvale, per lo sviluppo del progetto architettonico, della collaborazione di un progettista italiano di fama internazionale, Vico Magistretti.

8. I principali volumi che formano il Cavagnari sono quelli del Centro Elaborazione Dati ad alta garanzia di sicurezza, del magazzino, della mensa e auditorium, della filiale bancaria, ma soprattutto quello della centrale tecnologica, localizzato necessariamente in posizione molto evidente e contenente tutti gli impianti.

La centrale è divenuta quindi l'elemento che principalmente caratterizza il Centro Servizi a livello di immagine: un grande elemento curvo, una porzione di circonferenza che è il nucleo attorno al quale si articolano tutti gli altri edifici; come afferma il progettista: «un gruppo di satelliti gravitanti in orbita circolare attorno all'anello centrale degli impianti per la fornitura di energia».

La volontà espressa in modo deciso dal cliente di non avere un grosso palazzo uffici sviluppato in altezza e la richiesta di uffici luminosi, tutti illuminati da luce naturale, spaziosi e flessibili, determinò l'idea dei tre edifici a pianta quadrata degli uffici e del CED, a patio interno, con un porticato aperto al livello terra e una caratteristica copertura a falde intrecciate.

9. Il grattacielo per la Hong Kong & Shanghai Banking Corporation a Hong Kong è stato progettato dalla Foster Associates – società di architettura inglese fondata nel 1967 da Norman Foster – per un concorso ad inviti bandito nel 1979. L'edificio, espressivamente caratterizzato dalla struttura portante a vista, che lo scandisce con enormi travi reticolari in acciaio, è divenuto, al momento del suo completamento, nel 1986, simbolo della nuova invenzione tecnologica ed emblema dell'arte ingegneristica.

Vittorio Gregotti

L'Architettura della gradualità

Atteggiamento e metodo

Il contesto sociale, culturale ed economico è oggi interessato da una serie di sostanziali mutamenti con riflessi evidenti non tanto sull'esito formale dell'architettura, frutto di un'operazione "cerebrale", quanto sulle questioni metodologiche del fare architettura, sulla sua organizzazione e sulle strutture di erogazione del progetto.

Dell'architettura io non ho un concetto deduttivo: non esiste un'idea iniziale dalla quale riuscire a dedurre tutto, bensì esiste un'idea che, in quanto iniziale, è approssimativa e ancora generale. Questo processo costituisce, nei casi fortunati, un grande arricchimento, perché con l'avvicinarsi dei quesiti specifici i fatti cominciano ad articolarsi in maniera meno generalistica, le cose diventano progressivamente meno nebulose e sempre più precise man mano che si presentano problemi architettonici da risolvere, un fattore ancor più evidente nel caso di interventi molto grandi.

Il progetto deve procedere per aumento non per deduzione: si comincia perciò, caso per caso, a stabilire differenze e identità sempre in crescita, mai in calo. Chi lavora l'architettura dall'interno, comincia a operare distinzioni, a stabilire delle eccezioni, a fissare degli elementi i quali progressivamente "precisano" il progetto, rendendolo architettonicamente più identificato. Fin dall'inizio valori quali il contesto – tema sul quale lavoro da una vita –, la storia, la memoria e la tradizione rappresentano gli elementi progettuali di confronto primario, imprescindibili, dai quali tutti i progetti prendono vita.

Nel nostro studio¹ questa prassi metodologica di progressiva definizione viene sperimentata nella pratica quotidiana. Attualmente i grandi lavori alla scala urbana che stiamo seguendo, in particolare quello per Strasburgo o il lavoro eseguito a Lisbona² sono entrambi andati sviluppandosi gradualmente attraverso la fase della realizzazione architettonica esecutiva, quando cioè si debbono definire, anche formalmente, le singole parti del progetto.

È un lavoro che si configura "a cascata", in continuo e progressivo aumento. L'eventuale dettaglio non è immaginabile lavorando a scale molto alte: lo

si può e lo si deve studiare nel momento in cui si arriva ad incontrarlo e si cominciano ad affrontare problemi specifici quali le scelte materiche e costruttive, non solo dal punto di vista espressivo ma anche da quello economico e prestazionale.

Si parte da una problematica molto generale, che può anche essere il grande segno sul territorio, per poi giungere, attraverso una progressiva definizione, ai dettagli più minuti. Sono certo che questa sia una regola sufficientemente diffusa, anche se in taluni casi l'andamento di questo "modo di progettare" non è così scontatamente lineare.

Un utile esempio è costituito dall'episodio dell'Università di Palermo³, il progetto che più di tutti gli altri mi ha permesso il confronto con la grande scala: tale esperienza è una conferma di come oggi, soprattutto nei lavori di una certa dimensione, la qualità del progettista, e ovviamente dell'esecutore, stia soprattutto nella capacità di adattamento alle trasformazioni e alle continue modifiche che una serie di fattori, non completamente preventivabili in fase progettuale, richiedono.

Il lavoro nacque come incarico universitario: in quegli anni infatti andai ad insegnare all'Università di Palermo insieme a Gino Pollini – io nel 1968, lui l'anno dopo⁴ – e in qualità appunto di docenti universitari di quella Facoltà svilupparammo il primo progetto di massima.

186 È stata un'enorme fortuna per me lavorare con Pollini, un uomo straordinario. Operativamente lui si occupava più dei dettagli che non dell'insieme, perché tale era il suo temperamento e il suo modo di concepire l'architettura, dando comunque un apporto veramente significativo all'operazione progettuale.

Il progetto è stato redatto nel 1969 per conto dell'Università, per venire prima discusso con tutti i professori e le persone addette a tale compito, e poi approvato. Dopo l'approvazione, sebbene passasse molto tempo a causa della risoluzione di vari contenziosi, soprattutto tra Comune e Università, non fu più possibile apportare modifiche.

Risolte le diatribe, la realizzazione fu iniziata alla fine degli anni Settanta – due lustri dopo la progettazione – con tutte le difficoltà causate dall'obbligo di dover rimanere all'interno di uno schema già esistente⁵; per nostra fortuna quello schema si è dimostrato abbastanza resistente, nel senso che noi avevamo definito con sufficiente chiarezza sia l'impianto base che la struttura, permettendo in tal modo al progetto di sopportare le modellazioni successive. Il fatto di dover modificare moltissimi layout, soprattutto interni – i professori, destinatari degli spazi, erano cambiati e con loro erano cambiate le esigenze – non ha inficiato i presupposti tipologico-funzionali del progetto che, attraverso una maglia regolare e una struttura reticolare molto chiara, ha comunque resistito agli effetti negativi dello scollamento temporale tra progetto e realizzazione.

È stato, e continua ad essere, un lavoro molto lungo, che ha visto la

collaborazione di un bravo direttore dei lavori, un professionista locale, e di un ingegnere, con il quale avevo lavorato anche prima, il cui merito sta, tra gli altri, nell'aver avuto la "resistenza" di seguire questa operazione divenuta interminabile. Per seguire direttamente il lavoro un mio collaboratore si trasferì dallo studio milanese a Palermo rimanendoci per due anni, col compito di organizzare l'impostazione del cantiere.

Purtroppo la realizzazione delle finiture e dei dettagli è tuttora incompleta e prosegue in modo molto rallentato, in parallelo all'erogazione dei finanziamenti⁶.

Nonostante i vari travagli sono abbastanza contento del fatto che il progetto resiste bene alla distanza critica – una distanza anche culturale – e allo *sfasamento temporale* tra progettazione e realizzazione; sono ovviamente molto ansioso di vederlo funzionare, anche perché l'architettura è tale solo quando funziona, quando vive, con dentro la gente, le persone, gli studenti, anche quando, come in questo caso, vengono introdotti mobili o attrezzature non previsti, o vengono aggiunti dettagli provenienti dal comune utilizzo della struttura.

Dopo l'esperienza di Palermo noi, al fine di tutelare l'idea architettonica nella sua più estesa possibilità, quando ne abbiamo l'opportunità, seguiamo tutte le fasi progettuali, ad esclusione dei calcoli strutturali e del progetto impiantistico per i quali collaboriamo con altri studi, in modo da essere i diretti garanti del progetto. Non sempre questa operazione è possibile, ma quando lo è prendiamo noi la responsabilità del progetto, occupandoci comunque di segnalare chi può essere l'impiantista, lo strutturista o la figura con le competenze necessarie per quel lavoro: sempre in modo tale che le scelte principali passino attraverso la nostra valutazione.

Ad esempio il Centro Culturale di Belém, in Portogallo⁷ è un lavoro che nell'insieme siamo riusciti a controllare molto bene, fino alla sua completa realizzazione, favoriti anche dal fatto che in loco avevo un collega, con il quale ho firmato il progetto⁸, che ha svolto perfettamente il ruolo di capo-progetto dell'intervento con il risultato che l'opera è stata eseguita molto bene e correttamente, sia per quanto riguarda i lavori murari esterni, che per quelli interni che erano caratterizzati da una certa complessità.

Il centro è stato realizzato con grande rapidità se si pensa che dal momento in cui abbiamo vinto il concorso al momento in cui il complesso è stato inaugurato sono passati solo quattro anni: progetto ed esecuzione in un arco temporale così limitato, è un fatto miracoloso per un paese che noi consideriamo, erroneamente, quasi "terzo mondo". La realizzazione dell'opera è stata organizzata molto bene, superando di volta in volta i contrasti e gli ostacoli che normalmente si presentano.

Il lavoro è a mio giudizio estremamente interessante perché siamo riusciti ad eliminare l'idea di fare un grande edificio, una grande macro-struttura, per

farlo invece divenire una specie di “microstruttura urbana”, dove tutto è segmentato in piccole parti, in “frammenti” caratterizzati dalla presenza di una sorta di piccole strade, tipiche della realtà di Lisbona.

Progettare per il pubblico in Italia e in Europa

Il lavoro di Lisbona è un'opera commissionata dallo Stato: nella prima fase abbiamo avuto la fortuna di avere come interlocutore primario un Ministro della Cultura molto intelligente e veramente colta, che ci ha messo nelle condizioni di lavorare al meglio; condizioni venute meno nella seconda parte dell'operazione quando il Ministro della Cultura è cambiato e abbiamo avuto, con il nuovo, alcune difficoltà in più.

Nell'ottica del rapporto tra architetto e suo interlocutore è indispensabile compiere una fondamentale distinzione, tra interlocutore pubblico e interlocutore privato, un rapporto da leggersi in chiave differente in Italia e fuori dall'ambito italiano, contesti da questo punto di vista molto diversi, in particolare nei rapporti con l'ente pubblico.

Anche se molti fattori che intervengono nell'*iter* progettuale sono legati all'andamento economico delle singole vicende, non rappresentando perciò fenomeni generalizzabili, il rapporto con l'ente pubblico vive situazioni molto differenti se si paragona ciò che avviene in Italia e ciò che avviene negli altri paesi europei.

In questi ultimi, solitamente, il processo progettuale e lo scambio prestazionale si svolgono con una tipologia di cliente che, con grande precisione, sa quello che vuole. Spesso il contatto iniziale con i progettisti nasce attraverso un concorso: sulla base di una prima selezione, operata su titoli e requisiti, vengono fatti degli inviti che contemplano un arco temporale preciso e un programma di carattere generale a cui fare riferimento.

L'architetto o lo studio di architettura che vince il concorso viene contattato per definire e formalizzare un vero e proprio contratto di architettura che stabilisce tutti gli elementi del progetto stesso definendoli con molta precisione per quanto riguarda programma, tempi e costi.

Questa prima fase rappresenta un momento assai delicato e di elevata difficoltà all'interno dello svolgersi del progetto, in quanto si tratta di far collimare tutti gli aspetti di ordine contrattuale con quelli più specificatamente qualitativi.

È comunque un momento di certezze: attraverso questo tipo di operazione si affrontano le discussioni utili alla trasformazione di quella che sino a quel momento si era configurata come una semplice idea, formalizzata in una serie di elaborati dai quali poi emergerà l'architettura.

Da questo preciso istante inizia la produzione del progetto esecutivo che,

all'estero più che in Italia, rappresenta già una forma di pre-figurazione assoluta dell'opera da realizzarsi, studiata ad una scala di dettaglio molto elevata anche se, durante tale percorso, si verificano sempre cambiamenti o piccole modifiche.

Questo significa che in molti paesi europei, in genere, le responsabilità del progettista sono decisamente più ampie di quanto non avvenga in Italia, dove le competenze iniziano e finiscono con il progetto stesso e dove, una volta conclusa la fase progettuale, la realizzazione viene affidata ad altre figure che si assumono la responsabilità sia della direzione lavori – parlo dell'ente pubblico – che della gestione.

Nei paesi stranieri questa delicata fase è generalmente affidata all'architetto, ad una sola figura che rappresenta una imprescindibile voce in capitolo, assistendo l'ente committente anche nel momento della scelta degli esecutori. Il grado di responsabilità è molto elevato – è infatti uso tutelarsi attraverso specifiche formule assicurative che prevedono questo tipo di copertura – anche se non vi è dubbio che tale metodologia rappresenti un significativo passo verso il controllo completo dell'opera progettata.

Due “atteggiamenti” diversificati con influenti ripercussioni sull'opera architettonica. Molto spesso in Italia scelte e decisioni sono caratterizzate da un elevato grado di vaghezza che, pur nelle specificità delle singole amministrazioni, non permette di definire mai chiaramente l'oggetto della commessa progettuale e le prestazioni che questo deve fornire. Per fare un esempio, è come andare da un concessionario e dire genericamente “voglio un'automobile”, quando invece è necessario specificare che tipo di auto, di quale cilindrata, quanto deve costare, che caratteristiche deve avere. In Italia, generalmente, l'ente pubblico dice solamente “voglio un'automobile”: in pratica manca un programma.

Si viene quindi a verificare una situazione ambigua e difficilmente produttiva: per supplire alla mancanza di un programma, una grossa parte del lavoro viene svolta dall'architetto, che deve perciò accollarsi scelte importanti e decisive per poi, una volta sviluppato il progetto, perdere la responsabilità e il controllo della fase realizzativa che, più di altre, ha elevate incidenze e ripercussioni sulla buona riuscita dell'opera.

Riferendosi ancora al progetto per Palermo non va dimenticato che il lavoro si muove in una realtà, la Sicilia, che presenta problematiche e logiche interne ben diverse da altri paesi europei come Svezia o Germania dove il controllo è massimo e tutto funziona alla perfezione; per cui tenendo presente questi aspetti nella loro globalità, posso ritenermi ampiamente soddisfatto dei risultati.

In altre realtà contestuali l'approccio al problema progettuale e realizzativo è molto preciso e corretto: in Europa nei confronti del progetto esiste generalmente un elevato senso di rispetto – che coinvolge anche i costi – dettato dalla consapevolezza che non si lavora mai da soli, bensì si è inquadrati in un sistema di relazioni delicato e importante.

In Francia ad esempio – ma questo vale anche per la Germania o per l’Inghilterra – nell’atto progettuale si interagisce con un tipo di cliente rappresentato da una serie di professionisti, sempre preparati e competenti, affiancati da “uffici di controllo” che dipendono direttamente dallo stato o sono scelti personalmente dal cliente e hanno il compito di intervenire e risolvere ogni eventuale diatriba inerente alle prestazioni. Questo per sottolineare come il parco delle persone che lavorano al progetto sia molto grande, molto più vasto che non in Italia.

Cito due casi estremi. Uno dei più dolorosi episodi della mia vita, non vi è dubbio, è costituito dall’esperienza del quartiere Zen a Palermo⁹ dopo il concorso e il conseguente progetto esecutivo per la predisposizione di un modello, siamo stati completamente estromessi da ogni fase attuativo-decisionale. Sebbene il progetto sia stato sufficientemente rispettato, questa estromissione ha in pratica comportato la mancata realizzazione di gran parte delle strutture previste, con la conseguente assenza dei principali servizi. Il problema maggiore è stata l’assoluta assenza di controllo sull’esecuzione, culminata in una sconcertante invasione del quartiere da parte di numerose persone prima ancora che il momento costruttivo fosse compiuto. Nessuno ha verificato la rispondenza tra l’analisi che noi avevamo svolto, che riguardava tra le altre cose la composizione sociale dei soggetti interessati, e il reale utilizzo delle strutture¹⁰. È sconcertante constatare l’impossibilità di intervento, quando le previsioni sono fondate su tutt’altre basi.

Episodio simmetrico alla vicenda palermitana, ma con risultati diametralmente opposti, è il lavoro relativo ad uno stadio che abbiamo sviluppato qualche anno fa per la città di Nîmes in Francia¹¹. Subito dopo aver vinto il relativo concorso abbiamo stipulato i contratti che stabilivano costi, tempi – dodici mesi per la stesura completa del progetto e quattordici mesi per l’esecuzione dell’intera opera – e responsabilità dell’operazione progettuale, globalmente a nostro carico. Una responsabilità, relativa anche a piccole incongruenze rispetto ai presupposti contrattuali – uscimmo dal budget a nostra disposizione per una quota pari al tre per cento del valore complessivo, per la quale abbiamo pagato una piccola multa – che ha comunque garantito quel controllo qualitativo e quella estrema correttezza esecutiva che solo un siffatto *management* può assicurare.

L’esempio di Nîmes mi sembra particolarmente significativo, ma potrei citare molti altri luoghi e situazioni in Europa, dove avviene questo tipo di approccio all’architettura: lavorare con questi presupposti e nel rispetto dei tempi e del budget ha sempre portato ad una discreta precisione e ad una esecuzione complessiva di elevata qualità.

Committenza, progettista e impresa

Progetti come quello per Palermo e quello per Lisbona vivono percorsi, e soprattutto destini, molto differenti, che dipendono in gran parte dalle diverse modalità di comportamento dell'ente pubblico. La progettazione destinata ai *privati* e la sua attuazione costituiscono un ambito di natura differente. Anche in questo caso le modalità di svolgimento del progetto seguono strade molto diverse fra loro, in quanto il rapporto con i privati si arricchisce di parametri ulteriori e differenti, essendo esso più complicato, flessibile e legato a rapporti personali, con effetti di natura anche psicologica.

Avere una grande libertà nei confronti del cliente è presupposto talvolta indispensabile non solo per un esito positivo ma anche per la realizzazione di architetture che si pongano, rispetto ai tempi, in una posizione innovativa.

L'edificio per gli operai della Bossi¹², ad esempio, è un lavoro al quale sono particolarmente affezionato indipendentemente dai suoi pregi e dai suoi difetti: è stato un lavoro che ci ha fatto scoprire ed enunciare tutti i temi di cui poi si è discusso per vent'anni. Quelli della tradizione storica locale, del rapporto con il contesto, dell'identità architettonica: un'operazione resa possibile grazie alla dichiarata unione di intenti tra gli attori appartenenti al triangolo progettista, committente e impresa.

Il manufatto, a quarant'anni dalla sua realizzazione, mantiene un ottimo stato di conservazione: è una sorta di edificio-manifesto nel quale si dichiarava il tipo di critica positiva che noi cominciavamo a sollevare nei confronti del Movimento Moderno, ragion per cui credo che tale lavoro sia stato, e sia tuttora, abbastanza significativo.

È un progetto di dimensioni molto limitate destinato ad un cliente per me privilegiato in quanto si trattava di mio fratello: non avevo perciò grandi problemi con la clientela, né come conoscenze delle sue esigenze né a livello di intesa culturale. Ricordo che egli presenziò attivamente alla serie di discussioni da cui nacque il progetto, partecipando così, anche lui, all'idea del rinnovamento.

Estendere piccoli progetti, elaborati a stretto contatto con il cliente, è come fare un progetto su misura. La casa che ho realizzato ad Oleggio¹³ rappresenta anch'essa un caso in cui il committente è una persona che conosco bene e da molto tempo: un industriale del mattone che mi ha interpellato per realizzare la sua casa in un luogo molto bello dal punto di vista naturalistico; non è mai sorto nessun ostacolo ma anzi è stato un altro episodio caratterizzato da un rapporto diretto, molto preciso e fortunato.

Dal punto di vista simbolico-rappresentativo, a differenza di quanto accade abitualmente per le case operaie, questa indagine sul tema dell'abitazione unifamiliare, anche se spinta verso un certo tipo di ricerca riscontrabile negli esiti formali – espressa nell'eliminazione delle facciate esterne e nella creazione di un volume introverso – possiede un valore meno programmatico, non acquistando

quei significati di *cambiamento* che la casa plurifamiliare, o per operai, per sua natura possiede. La scelta, l'uso e l'interpretazione della tipologia costituiscono, in ogni situazione, un elemento fondamentale da rimettere in discussione, evitando di ereditare passivamente e applicare indistintamente una specie di modellistica.

In tali situazioni la questione fondamentale, che diviene un presupposto estremamente positivo e proficuo, è tentare di attivare con il cliente un rapporto culturalmente possibile. Si tratta di consolidare il fatto che egli abbia scelto di venire da te, in quanto vuole esattamente le cose che tu sai fare, attraverso uno sviluppo delle discussioni necessarie poste su un terreno di possibili intese comuni.

Esistono a tal proposito intese che vengono a priori e altre che si materializzano strada facendo: si è altresì verificato, in alcuni casi, che io non abbia accettato di lavorare, o di proseguire un rapporto professionale, proprio per questioni di evidente incompatibilità di intesa. Logicamente, anche quando quest'ultima avviene lungo l'iter progettuale si verificheranno ugualmente alcune variazioni che spesso si configurano come episodi migliorativi: richieste ed eccezioni perciò che permettono di articolare meglio il progetto, in modo più dettagliato e positivo.

In certi casi, queste variazioni diventano particolarmente problematiche: come nel caso della sede dell'Amps di Parma¹⁴ un progetto molto complesso da elaborare e da seguire, per il fatto che il cliente durante lo svolgersi dei lavori subì molte trasformazioni e riasseti interni sia di ordine strutturale che di ordine personale, con ovvie ripercussioni sulle decisioni da prendere e sui tempi di loro attuazione.

Il controllo del progetto è risultato molto difficoltoso perché queste riorganizzazioni durante il percorso hanno provocato nuove esigenze, con la conseguente necessità di elaborare nuove varianti, pur sempre plausibili e motivate: il programma è stato purtroppo modificato innumerevoli volte anche se, a risultato avvenuto, l'impianto complessivo è rimasto quasi completamente come quello concepito inizialmente. L'intervento è stato eseguito in modo corretto e non ha risentito eccessivamente delle "aggiunte" che è stato necessario apportare.

Quando il coinvolgimento dell'architetto avviene da parte di un'impresa di costruzioni, la situazione risulta più complessa perché, dal momento che la figura dell'impresario coincide sia con quella dell'esecutore che con quella del cliente, viene di fatto a mancare un elemento della triade, ragion per cui il cliente, in qualità di esecutore, pone una serie di difficoltà, a volte anche notevoli.

Una sola volta mi è capitato di lavorare per un'impresa che però, in quel caso, mi coinvolse per un incarico pubblico. L'impresa – l'Enea, un ente dello Stato¹⁵ – si dimostrò particolarmente intelligente e preparata ragion per cui la collaborazione risultò positiva: insieme abbiamo risolto una serie di problemi pratici, anche di natura complessa come quelli che riguardavano le sue

attrezzature. Una buona architettura è anche frutto di una buona interpretazione delle potenzialità strutturali e materiali dell'apparato realizzatore dell'opera.

Ci sono imprese che sono in grado, meglio di altre, di sviluppare specifiche tecnologie: la presa di coscienza di questo fattore è un elemento estremamente interessante, importante per evitare incomprensioni realizzative.

Quando però lo *speculatore edilizio* – senza dare a tale termine un'accezione negativa – è lo stesso sia sul terreno sia sull'edificio, e inoltre coincide con il ruolo di cliente, possono nascere grosse difficoltà in quanto ci si trova completamente nelle mani di questa figura; io non possiedo una particolare esperienza di questo tipo di situazione, in quanto nel periodo del grande sviluppo degli anni Sessanta-Settanta, ho realizzato poco.

Un'altra esperienza che sto vivendo con grande interesse è l'episodio della Bicocca¹⁶, anche se in tempi recenti lo scenario relativo ai lavori di lunga gittata si è ulteriormente complicato.

Dopo aver vinto il concorso nel 1986, abbiamo redatto un primo sviluppo, per poi affrontarne un secondo: da tale ipotesi il lavoro è decollato e sta evolvendosi, con le ovvie trasformazioni, anche se i tempi previsti per la sua ultimazione sono lunghi.

Esistono clienti che posseggono una certa base culturale, un certo rispetto per quello che sei e per quello che fai e coi quali, sebbene si trovino in alcuni casi a dover forzare la mano, avendo in gioco interessi di notevole entità, esiste sempre un modo di intendersi culturalmente; per cui di fronte a certe necessità ed esigenze, qualsiasi tipo di questione si risolve, e si finisce per ritrovarsi dalla stessa parte. Purtroppo non sempre è così.

I bilanci vanno ovviamente tirati alla fine di qualsiasi esperienza. Per ora, nel caso Bicocca, le prime opere che stiamo costruendo appartengono alla linea progettuale e ideologica tracciata fin dall'inizio, senza perciò aver subito particolari trasformazioni, salvo che per alcune e ben note questioni pratiche relative a un cambio di futuri utenti degli edifici o a una mutazione nella destinazione delle facoltà universitarie lì previste: il CNR è subentrato all'Enea, la facoltà di scienze ambientali sostituisce quella di analisi dei materiali, trasformazioni che si riflettono quasi esclusivamente sulle tipologie edilizie e che risultano perciò facilmente attuabili.

La Gregotti Associati

Nel progettare è molto importante tenere sempre insieme gli elementi coinvolti e avere costantemente presente tutti i passaggi del processo, elaborandoli e incrociandoli.

Per questo motivo io tendo a non demandare niente o comunque a demandare il meno possibile. La Gregotti Associati¹⁷ ha dei bravissimi collaboratori

– tra l'altro, sono loro che hanno scelto noi, non noi che abbiamo scelto loro – che costituiscono la nostra fortuna. Gran parte delle persone che fanno parte dello studio sono qui da molti anni: questo è un fattore molto strano per me perché, ai miei tempi, si andava in uno studio per uno o due anni, per poi passare in un altro.

Alcuni nostri collaboratori sono qui da cinque, otto, dieci anni: molti di loro sono stati studenti che, dopo essersi laureati con me, sono venuti a lavorare nel nostro studio; vi è inoltre una buona presenza di stranieri, circa una decina, rappresentanti di diverse nazionalità: in genere sono persone venute qui per lavorare alcuni mesi o per esempio per fare degli *stage* in accordo con alcune università straniere, che rimangono o, a distanza di tempo, ritornano. Questo per sottolineare che le persone che lavorano con me in studio vivono un lungo periodo di *training* grazie al quale si crea una rapida intesa.

Tutto si può fare attraverso la discussione: questo vale ancor maggiormente per i progetti.

Io sono stato abituato nella mia formazione professionale a lavorare discutendo con gli altri, e questa operazione non mi comporta nessuna difficoltà. Con la discussione collettiva, si riesce a far crescere progressivamente le idee.

Proprio di recente abbiamo compiuto un esperimento interessante con alcuni collaboratori dello studio ed esterni: partecipando e vincendo un concorso relativo a una città di 150.000 abitanti, in Ucraina, verso il mar Nero¹⁸. Abbiamo raccolto e convocato un gruppo di persone che conosciamo abbastanza bene – specialisti di diverse formazioni, sociologi, economisti, esperti in trasporti – collezionando una serie di incontri, una sorta di “seminari” svolti qui in studio congiuntamente ad alcuni miei collaboratori che avevano già cominciato a lavorare a questo progetto. Le discussioni che abbiamo affrontato erano inizialmente di carattere generale, sulla “città”, sul suo significato, in quanto il poter disegnare *ex novo* un nucleo urbano, costituisce oggi un'occasione molto rara, soprattutto in Europa, realtà nella quale da ormai alcuni anni predichiamo a più voci una tendenza esattamente contraria, quella cioè della trasformazione dell'esistente.

Man mano che si discuteva, alcuni di noi prendevano appunti scritti e disegnati: dopo i primi incontri abbiamo incominciato a portare singolarmente dei disegni per discuterli collettivamente. Grazie a queste continue, comuni e paritetiche correzioni si è definito in pochi incontri un disegno di massima, all'interno del quale ognuno degli specialisti si è messo a lavorare, seguendone la trama principale. Gli esperti ci hanno così restituito ulteriori informazioni che a nostra volta abbiamo ritrasformato.

Questa esperienza è stata significativa perché ha confermato come il metodo di lavoro basato sulla discussione è una pratica imprescindibile, che soprattutto nella prima fase del processo progettuale può fornire risultati estremamente positivi.

Ultimata la fase embrionale, il progetto viene generalmente affidato a uno specifico gruppo, una piccola squadra di persone che se ne fa carico. Per alcuni progetti – nel caso di Lisbona, ad esempio – abbiamo creato un vero e proprio studio distaccato dove lavoravano tre o quattro persone con le quali io mi sono costantemente confrontato, raggiungendole periodicamente per alcuni giorni al fine di lavorare consecutivamente solo su quel progetto: una pratica di questo tipo, una sorta di *full-immersion*, dà ottimi risultati perché permette di isolarsi e concentrarsi esclusivamente su un singolo lavoro, venendovi a capo rapidamente.

È importante anche che i tempi non oltrepassino un certo limite per non perdere la *tensione del progetto*. La produzione del progetto deve cioè essere fitta, breve, concentrata, perché questo permette una migliore qualità dello stesso, in quanto le sue logiche interne sono appunto sempre più serrate. Così è avvenuto anche nel caso del progetto di Lutzowstrasse a Berlino¹⁹, sviluppato nel nostro studio milanese e poi seguito sul luogo da un giovane collaboratore, che precedentemente lavorava da Ungers e che ha frequentato il mio studio per parecchi anni e ora lavora come architetto indipendente a Berlino.

Per un periodo di circa quattro mesi, abbiamo aperto un piccolo studio in loco dove lavoravano tre persone che hanno seguito il cantiere passo per passo. Il lavoro era abbastanza complicato, richiedendo quindi una costante presenza; inoltre il progetto si è mosso attraverso numerosissime difficoltà, quasi esclusivamente di carattere economico, dovute a problemi di natura prestazionale: standard molto stretti e penalizzanti, budget molto basso, praticamente da Ina Casa. Riuscire a realizzarlo è stata un'impresa veramente ardua.

Anche se complessivamente – l'ho rivisitato di recente – resiste bene e funziona altrettanto bene mi rattrista il fatto che noi avevamo progettato un edificio differente, in quanto si era predisposto un progetto anche per l'altra facciata, con l'inserimento, sul retro, di una piazza: elementi questi mai realizzati²⁰ ma fondamentali nel rapportarsi a un contesto così denso e significativo. È un luogo arricchito da una serie di ville eclettiche, dal *Bauhaus Archiv* e poco più in là, dall'opera di Mies: una posizione perciò importante che giustificava pienamente la piazza progettata.

Questione di metodo

La questione del metodo, se ha una validità complessiva abbastanza ampia, non per questo non ammette a volte trasgressioni, inversioni di marcia, casi particolari.

Volendo riattivare un parallelo, quello con Franco Albini, nonostante un'impostazione personale che vive un percorso opposto al mio, aveva anch'egli una visione generale del progetto da non trascurare.

Dipende ovviamente dagli episodi: per esempio il Museo del Tesoro di San Lorenzo è un caso in cui l'idea generale era molto precisa, basata sul significato del *tholos* con i cerchi, poi approfondita attentamente attraverso una serie di dettagli.

È comunque vero che lui aveva sempre un'idea indipendente del frammento: il dettaglio era per lui un elemento autonomo che si chiudeva in sé, un fattore che racchiude la forza dei suoi dettagli.

Questo aspetto derivava dal fatto che lui aveva svolto un lungo esercizio sul particolare e sulla piccola dimensione per cui in questo senso aveva una grande capacità di gestire l'assemblaggio: Albini metteva insieme gli elementi, tutti in fila, e riusciva a farli funzionare.

Credo comunque, pur lasciando intatte le sue superlative doti di architetto, che oggi il problema della gestione progettuale e del suo articolarsi in una serie illimitata di sfaccettature metterebbero in difficoltà un approccio professionale "alla Franco Albini". Lo sforzo maggiore da lui compiuto, da questo punto di vista è la Rinascente di Roma, dove l'esercizio sul rapporto tra dettaglio e insieme, tra particolare e generale è portato alla massima dimensione e tensione possibile. Tuttavia credo che lui oggi non sarebbe la persona più adatta per una rivisitazione generale del progetto. Albini ha sempre vissuto dalla parte della minoranza, sperimentando in prima persona l'opposizione: non credo si troverebbe bene a interpretare oggi questo ruolo, così come ai suoi tempi non si trovava bene in compagnia della maggioranza dei protagonisti del dibattito.

Io ho sempre avuto una certa predisposizione per un tipo di progettazione in grado di modellare un "segno forte", riconoscibile, dove il generale ha più importanza del particolare, dove la ricerca principale è svolta nei confronti della riconoscibilità e dell'identità. Ovviamente anche questo discorso va filtrato dalle generalizzazioni e va tenuto entro certi limiti.

Tuttavia, dettaglio e materiali sono forse gli elementi più determinanti di tutti quelli che concorrono a fare una buona architettura. Quando si lavora su progetti alla grande scala, è molto facile perdere di vista il particolare: è comunque importante *coltivarlo* e si dovrebbe avere sempre a disposizione un *banco di prova*, costituito da un piccolo progetto per mantenere l'esercizio ad approfondire. Nella mia attività professionale, cerco sempre di seguire un lavoro di piccola scala perché è un modo produttivo e valido per non perdere l'idea del dettaglio.

Quando realizzo mi riesce difficile accontentarmi dell'idea generale. Non sono soddisfatto quando questa funziona e il dettaglio no: in questo senso sono forse un po' troppo architetto e troppo poco urbanista.

Milano, 5 luglio 1993 – Studio Gregotti

Note

1. L'attività progettuale di Vittorio Gregotti, nato a Novara nel 1927, inizia a metà degli anni Cinquanta: insieme ad Aldo Rossi e Giorgio Grassi, è uno dei più noti allievi di Ernesto N. Rogers con cui lavora sia in qualità di assistente universitario, sia nella redazione di "Casabella-Continuità", sia nello studio BBPR proprio negli anni in cui il gruppo milanese stava progettando la torre Velasca. Nel 1953, un anno dopo la laurea, Gregotti aprì uno studio a Novara in società con due compagni di università, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino. Lo studio degli Architetti Associati (Gregotti, Meneghetti e Stoppino) si trasferì a Milano all'inizio degli anni Sessanta; nel 1974 nasce la *Gregotti Associati*, con sede a Milano, caratterizzata, data la presenza di numerosi soci e collaboratori, da una dimensione "manageriale" della progettazione, pur mantenendo – come sostiene Gregotti stesso – il carattere di artigianalità implicito nella struttura produttiva della "bottega".

2. Tra i recenti progetti della Gregotti Associati, il progetto "Etoile" per Strasburgo (1991), finalizzato all'interconnessione tra il centro storico e i quartieri sud della città, coinvolge un'area di 200.000 metri quadrati; il Centro Culturale di Belém, inaugurato nel 1992 a Lisbona, presenta un'estensione di superficie costruita di 110.000 metri quadrati.

3. L'impegno di Vittorio Gregotti all'interno del dibattito architettonico avviene anche attraverso l'insegnamento a partire dal 1968, anno in cui è nominato professore a Palermo. L'avvio dell'attività didattica coincide con l'impostazione di una serie di grandi progetti di sedi universitarie: l'Università di Palermo (1969), di Firenze (1971), e di Cosenza (1973), sviluppati tutti all'interno di gruppi differenti. Il progetto dei Dipartimenti di Biologia, Chimica e Fisica dell'Università di Palermo, localizzati nell'area del Parco d'Orleans, a nord del centro storico, prevede oltre ai dipartimenti – per un totale di 235.000 metri cubi – un complesso di edifici destinati a servizi generali e alloggi per studenti, nonché spazi di connessione, quali parcheggi e piazze, articolato attorno all'asse dell'esistente viale delle Scienze e sviluppato in una serie di recinti disposti su tre livelli e allungati sul debole declivio del terreno.

4. Gino Pollini (1903-1991) dopo un periodo di insegnamento universitario a Milano, nel 1969 fu trasferito a Palermo. L'incarico per i nuovi dipartimenti dell'Università fu affidato nel medesimo anno a lui e a Vittorio Gregotti – Direttori alla Facoltà di Architettura rispettivamente dell'Istituto di Composizione e dell'Istituto di Elementi dell'Architettura – congiuntamente a Giuseppe Caronia, Direttore dell'Istituto di Urbanistica.

5. La griglia strutturale dell'intervento era definita da un sistema di prefabbricazione integrale in cemento precompresso scandito da un modulo di m 7,20x7,20.

6. Da quando Gregotti e Pollini hanno redatto il piano volumetrico e il progetto esecutivo (1969-70) sono passati venticinque anni e il lavoro non è ancora terminato a causa di una serie di circostanze che ne hanno rallentato l'esecuzione. Il progetto ha atteso dieci anni per poter partire nel 1979. La parte del "rustico" è stata realizzata molto rapidamente: nel 1981, e cioè nel giro di due anni, era già ultimata, raggiungendo il livello attuale. L'esecuzione delle finiture e l'installazione degli impianti hanno invece presentato grandi problemi anche in relazione al notevole lasso di tempo trascorso tra progettazione e realizzazione, nonché al conseguente modificarsi delle normative. Dei tre dipartimenti attualmente uno solo funziona in quanto negli altri due mancano ancora gli impianti.

7. Il Centro Culturale di Belém a Lisbona (1988-94) si articola in tre parti, definibili anche come *moduli* per la loro riconoscibilità individuale all'interno del più ampio organismo: il Centro Congressi, attualmente occupato dalla sede della Comunità Economica Europea; il Centro Esposizioni, con un museo su quattro livelli, spazi per esposizioni temporanee e una biblioteca specializzata; il Centro Teatrale, con un teatro lirico e per concerti (1500 posti), un altro teatro da 400 posti e annessi servizi. L'edificio, interamente rivestito in pietra locale, si configura come un blocco compatto e imponente da cui spicca, interrompendo la regolarità della sagoma, la torre che sovrasta il palcoscenico dell'auditorio. La facciata principale, che affaccia sulla *Praça do Imperio*, su cui prospetta anche l'imponente edificio del Monastero dei Gerolamini, è regolata da una composizione simmetrica, ed è caratterizzata da due rampe di accesso parallele al fronte, e dal portale che introduce ad

un percorso pedonale longitudinale. Sul basamento costituito dai parcheggi trovano posto terrazze e giardini pensili, un'importante intermediazione nei confronti del paesaggio circostante. L'edificio scaturisce da un concorso internazionale a inviti bandito nel 1988. La sua esecuzione è iniziata alla fine del 1989. Il primo gennaio 1992 ne è stata inaugurata una prima parte, mentre i lavori interni del teatro e il completamento dei giardini pensili sono avvenuti nel dicembre del 1992; all'inizio del 1993 è stato inaugurato il teatro. A questi tre moduli si aggiungeranno prossimamente un albergo e un edificio a destinazione commerciale attrezzato con sale cinematografiche.

8. Si tratta dell'architetto Manuel Salgado conosciuto da Vittorio Gregotti in Portogallo nel periodo successivo alla rivoluzione.

9. A Palermo, dopo l'episodio dell'Università, Gregotti avvia quello altrettanto impegnativo di un quartiere IACP per 20.000 abitanti situato sul prolungamento di un'arteria storica della città. Il progetto del quartiere Zen (Zona Espansione Nord), redatto in collaborazione con Franco Purini per un concorso bandito nel 1970, è basato sull'accostamento di masse cubiche secondo uno schema geometrico e compatto, in linea con la tradizione del Movimento Moderno. Questa severa geometria, connessa all'utilizzo di strutture prefabbricate e di volumi elementari, è all'origine dei modelli urbani di grande impatto che caratterizzano la produzione gregottiana a partire dalla fine degli anni Sessanta. Lo Zen si articola in diciotto *insulae* residenziali – l'unità tipologica costitutiva del quartiere – dislocate su tre livelli diversi, agganciate da torri di testata, e supportate da un centro servizi collettivi disposto a fascia.

10. Il progetto Gregotti-Purini, vincitore del concorso, ha vissuto un processo esecutivo sofferto e mai definitivamente compiuto, anzi "distrutto senza essere mai finito", come sottolinea con rammarico il progettista stesso. In pratica è accaduto che chi aveva acquisito il diritto alla casa attraverso l'iscrizione ad una organizzazione pubblica, non è divenuto direttamente abitante del quartiere, riaffittando la casa a terzi. Non esiste tuttora alcun tipo di riconoscimento e di controllo in quanto formalmente tali figure non pagano l'affitto; popolano in soprannumero gli spazi; riaffittano ad ulteriori abitanti; non esistono i servizi igienici; talvolta non esiste neppure l'impianto elettrico.

11. Il nome della Gregotti Associati, nella seconda metà degli anni Ottanta, è legato ad alcuni esempi significativi di progettazione di strutture sportive, in particolare stadi. Dei cinque progetti redatti tre sono stati realizzati: quello Olimpico di Barcellona, lo Stadio di Football e Rugby di Nîmes (1986), la ristrutturazione dello Stadio di Genova (1986); altri due sono ancora sulla carta: quello di La Spezia e quello di Roma. Nel caso di Nîmes, la Gregotti Associati vinse il relativo concorso nel 1986 ed elaborò il progetto esecutivo nel 1987. Lo stadio, di impianto rettangolare, è coronato da quattro edifici alti 13 metri che contengono i locali di servizio e le funzioni supplementari quali le biglietterie e le palestre.

12. Il nucleo residenziale per gli operai della Bossi S.p.a. di Cameri (Novara), del 1956, è uno dei primi progetti realizzati dalla Architetti Associati (Gregotti, Meneghetti e Stoppino). L'intervento presentava caratteristiche compositive, tecnologiche e materiche in controtendenza alle scelte in uso in quel momento, soprattutto nel settore dell'edilizia popolare, campo privilegiato dell'architettura razionalista, inserendosi con pieno diritto nel filone di "ortodossia dell'eterodossia" e di critica alla tradizione del moderno che in quegli anni si stava consolidando. Il complesso, costituito da tre abitazioni in duplex, si articola planimetricamente in elementi rettangolari accostati e sfalsati in modo simmetrico rispetto a un asse centrale. I soggiorni sono caratterizzati da piccoli bow-window che, all'esterno, emergono dalla tessitura delle murature in mattoni sabbiati a vista alternata agli elementi in cemento prefabbricati. L'edificio fu pubblicato nel 1958 su "Casabella-Continuità" (n. 19) preceduto da un saggio di Aldo Rossi dal titolo *Il passato e il presente nella nuova architettura* che sottolineava la corrispondenza tra scelte funzionali e continuità con il passato locale, in un momento storico del tutto nuovo.

13. La casa Beldi a Oleggio (Novara, 1977-83) è un edificio unifamiliare, collocato sul colmo di un piccolo rilievo collinare e tipologicamente risolto attraverso un tentativo di ribaltamento introverso su una corte centrale. Il manufatto, dall'impianto geometrico e simmetrico, si configura come un blocco rettangolare, esternamente coronato da contrafforti e aperto sulla

corte, verso la quale è inclinata la falda della copertura. Una galleria di ferro e vetro taglia la casa e la corte protendendosi oltre il perimetro dell'edificio.

14. La Sede dell'AMPS di Parma si configura come un sistema di edifici indipendenti reso unitario dalle scelte di carattere tipologico – edifici bassi e regolari – e materico – paramenti esterni in mattone faccia a vista, coperture e finiture in lamiera zincata –. Fanno parte del sistema: gli uffici, un edificio a corte a pianta quadrata di due piani; i laboratori e le officine, un edificio anch'esso a pianta quadrata sormontato da una grande copertura metallica che forma uno spazio semicoperto; il Cral, sviluppato in senso longitudinale; la rimessa per i mezzi leggeri, a pianta quadrata con una serie di grandi portali; il magazzino generale, una struttura complessa che raccoglie e organizza tutte le necessità di stoccaggio dell'azienda, sia al coperto che all'aperto; i due corpi trasversali della centrale termica e delle officine per gli automezzi.

Dopo il progetto di massima (1985-1986) e dopo la prima versione del progetto esecutivo (1987), elaborati dallo studio Gregotti nella sede di Venezia, il progetto è stato completamente ridiscusso, nell'arco del 1989, a seguito di alcune mutate esigenze aziendali.

L'inizio effettivo dei lavori avvenne nel giugno 1989 per finire nel maggio 1992. Allo Studio Gregotti è stata affiancata una società di ingegneria, che si è occupata degli aspetti impiantistici, strutturali, di computazione metrico-estimativa e dei capitoli, lasciando al primo tutta la parte architettonica, compresa la direzione artistica durante lo svolgimento delle opere.

15. Nel 1985 Gregotti progetta a Casaccia (Roma), un centro per i laboratori delle prove di affidabilità e della ricerca informatica dell'Ente Nazionale delle Energie Alternative. L'edificio, un volume compatto e austero scandito dal modulo dei pannelli prefabbricati in cemento grigio e dalle profonde aperture, è organizzato su una pianta quadrangolare attraversata da un corridoio vetrato che divide due grandi hall per le prove meccaniche e tecniche su cui si affacciano i ballatoi dei laboratori e degli uffici.

16. Il Concorso Internazionale a inviti per la trasformazione dell'area Pirelli alla Bicocca (1986-88), riguardava la realizzazione, in tale zona a nord di Milano, di un polo tecnologico avanzato. Il progetto vincitore, elaborato dalla Gregotti Associati, prevede grandi blocchi edilizi (uno destinato a servizi collettivi ricettivi, residenziali e commerciali; uno destinato al terziario, ai servizi alle imprese e alle residenze; e un altro per strutture universitarie con spazi per la ricerca e uffici) collegati da una sequenza di percorsi e spazi pubblici.

17. Il gruppo Gregotti Associati, che attualmente gestisce una struttura in cui lavorano più di quaranta persone, è nato da cinque soci (Pierluigi Cerri, Vittorio Gregotti, Hiromichi Matsui, Pierluigi Nicolin, Bruno Viganò) e due collaboratori (Spartaco Azzola e Raffaello Cecchi). Dopo il distacco dal gruppo di Nicolin, Viganò e Matsui, dal 1981 si aggiunge Augusto Cagnardi che, con Gregotti e Cerri, costituisce l'attuale Gregotti Associati. Cerri si occupa prevalentemente di grafica e interni; Cagnardi proviene da una precedente esperienza nel campo della pianificazione territoriale e dello studio dei sistemi di trasporto. Con l'aumento del lavoro è progressivamente cresciuto il numero dei collaboratori portando, nel 1980, all'apertura di uno studio a Venezia e nel 1987 all'ampliamento dello studio milanese.

18. Il progetto per una città di 150.000 abitanti sul Mar Nero (1993) individua gli elementi necessari per la creazione di un principio insediativo nel suo confronto con le condizioni e le caratteristiche del sito.

19. Il blocco d'abitazione in Lutzowstrasse a Berlino, firmato nel 1984 per l'Iba dalla Gregotti Associati (con Walter Arno Noebel, Michele Reginaldi, Peter Salomon), è un corpo di fabbrica destinato ad agganciare e unire i fronti di quattro stecche parallele di case d'abitazione in linea, realizzate in precedenza. L'unità del corpo è interrotta da due portali simmetrici scanditi dalla differenziazione tra la struttura metallica grigia e il rivestimento in klinker della restante parte della costruzione. Il progetto prevedeva la realizzazione di un ulteriore corpo di fabbrica che raggruppava le altre estremità delle stecche e che doveva affacciarsi su uno spazio pubblico.

20. La realizzazione del progetto si è arrestata in quanto l'Iba non ha più inteso proseguire. Dopo di che l'Iba stessa ha interrotto l'attività facendo sì che il progetto rimanesse mutilato.

Enrico Mantero

L'Architettura
dell'essenzialità. Giuseppe Terragni

Un insegnamento comunque attuale

Quando si opera una lettura diciamo “diacronica” degli avvenimenti, bisogna ovviamente prestare sempre molta attenzione a contestualizzare personaggi, storie ed eventi nella loro corretta dimensione temporale. Al tempo stesso, questo esercizio diviene interessante se comparato a situazioni attuali, cercando, sulla base degli elementi a nostra disposizione, di catapultare l’oggetto della ricerca nella contemporaneità. Progettare sessant’anni or sono di certo non significava trovarsi di fronte, contemporaneamente, ai vantaggi e agli svantaggi della progettazione attuale: tecniche, materiali, tecnologie, spinte economiche o ideali erano completamente differenti.

L’interesse – e torna qui attuale il concetto di “atteggiamento culturale” – sta nel cercare di capire un Giuseppe Terragni progettista oggi: verificare quale insegnamento metodologicamente trasmissibile, rispetto a questa tematica, è possibile trarre dal suo operato. Sarebbe interessante capire se un tipo di approccio alla Terragni garantirebbe la possibilità di mantenere fede alle sue variabili semantiche e di linguaggio, e sino a che punto la sua architettura sopravviverebbe dal punto di vista realizzativo, o come essa cambierebbe con il modificare dell’atteggiamento.

La questione fondamentale sta in parte nell’intelligenza del personaggio: anche se questo aspetto di forte “cambiamento” non è stato vissuto da Terragni – al contrario dei suoi contemporanei che hanno avuto la fortuna, con qualche anno in meno, o anche con gli stessi anni, di sopravvivere alla guerra¹ – è facile ritenere, sulla scorta della sua lezione, che Terragni abbia indirettamente partecipato attraverso il suo messaggio a tale rinnovamento.

Egli non ha avuto modo di sperimentare la fase sia della grande ricostruzione del dopoguerra sia quella del boom edilizio, privilegio toccato ai migliori, a quelli che possiamo ritenere i più importanti: figure come Franco Albini, Mario Ridolfi, prima di citare i BBPR, piuttosto che Gio Ponti, piuttosto che altri.

In effetti, questi ultimi hanno avuto la possibilità di evolvere coscientemente il loro “gesto progettuale”, non tanto come conseguenza di quanto fatto

in età giovanile durante il periodo razionalista – negli anni Trenta e Quaranta – ma assumendo come nuovo fondamento per la loro architettura le nuove questioni culturali: interessante in questo senso l'opera di Asnago e Vender².

In definitiva, cioè, non si può disgiungere un Ridolfi, la sua opera, il suo atteggiamento dal neorealismo; non si può isolare un Albini da un riguardare propositivo di certa architettura lombarda o di certe questioni relative alle pre-esistenze ambientali. In questo contesto e scenario, emerge la figura di Ernesto Rogers. Per figure come i BBPR o come Portaluppi è invece toccato il compito/privilegio di realizzare la Casa degli Sposi alla Triennale di Milano³ e poi inventare la Torre Velasca che ha un carattere quasi filaretiano.

Tornando a Terragni, penso che avrebbe trovato anche lui le ragioni e gli stimoli per aderire a dibattiti e a movimenti culturali che suffragavano, coinvolgendoli, anche i contenuti dell'architettura, come è stato il neorealismo, come sono state certe questioni del valore contestualizzato relative, cioè, la ragione storica del progetto. Storia e progetto, un legame che nelle opere di Terragni esiste, sebbene in modo astratto, trasfigurato, in modo intelligentemente mediato tra *storia della città, tipologia e progetto*. Avrebbe senz'altro aderito o sarebbe comunque entrato in gioco o in campo magari usando anche lui il mattone, che non ha mai usato, in nome di questa nuova ricerca che si attuava.

Questo non perché la committenza o altri fattori indicassero, pur inconsciamente, nuove visioni della composizione architettonica e soprattutto del suo risultato fisico-tecnologico, bensì perché per tutti – soprattutto Ponti e tutti quelli che nel razionalismo hanno avuto la possibilità di fare tanti progetti e tante realizzazioni – nel passaggio dal fascismo alla repubblica, veniva evidentemente meno quella caparbia dettata dal fatto che sotto il fascismo l'architettura razionalista doveva vincere, diventare l'architettura di Stato.

Mancava questo nemico storico fondamentale e si apriva, invece, una questione sulla democrazia, su un legame molto più diretto tra architettura, letteratura, poesia e cinema, piuttosto che architettura e pittura, legame che era stato profondissimo al tempo dell'astrattismo, dei razionalisti⁴ anche se le figure di Guttuso sono presenti nel neorealismo, è però fondamentale questo legame per l'architettura, fondato più sulla critica letteraria, sul cinema.

Quando scrissi *Il Razionalismo italiano*⁵, ricordo citai il fatto che in *Rocco e i suoi fratelli* le scene più drammatiche erano state ambientate sul ponte della Ghisolfia, mentre l'abitazione di Rocco e dei suoi fratelli era situata nelle case di viale Argonne, di Franco Albini⁶; ho sempre associato questo momento culturale a due o tre immagini di questo tipo e alle Immagini del film *Osessione* di Luchino Visconti.

Ribadisco che queste possono essere solamente delle congetture perché Terragni non ha usufruito, non ha avuto perciò il beneficio, di questo secondo capitolo del razionalismo, di un "nuovo razionalismo": penso, comunque, non

si sarebbe isolato in quanto, avendone tutte le capacità tecniche e culturali, avrebbe anche lui partecipato alla nascente democrazia.

Questo analogamente a persone della sua stessa levatura come ad esempio Franco Albini che, sebbene non così michelangiolesco come Terragni e meno caratterizzato da una capacità “artistica” – o perlomeno non è stato tale ai tempi del razionalismo –, aveva anche lui trovato una via innovativa non contrassegnata dalla prosecuzione lineare degli stilemi.

Giuseppe Terragni: l'atteggiamento dell'architetto-scultore

Il fatto che la conclusione, nell'opera, fosse per Giuseppe Terragni legata ad una visione dello stile e soprattutto degli aspetti compositivi, i quali principalmente puntavano su un certo purismo prima ancora che su un certo razionalismo, inteso nel senso del funzionamento e della logica, faceva sì che “fare il progetto” e caratterizzarlo, sino al giungere alle sue conclusioni “fisiche”, erano operazioni vissute in una sorta di simbiosi, che non prevedeva, al di là dei cambiamenti che la clientela poteva chiedere, differenze sostanziali tra il *disegno* e il *progetto*.

Bisogna tener conto, facendo questo tipo di considerazioni, che l'architettura razionalista aveva tra i suoi primari obiettivi anche la grande scientificazione: principalmente la grande indagine sul tipo edilizio, che è uno degli aspetti che Terragni, come Le Corbusier e come un po' tutti i suoi contemporanei, ha portato avanti con grande attenzione. Nel progetto di un asilo, ad esempio, è largamente riscontrabile la ricerca di una tipologia, anche inventata *ad hoc*; c'è l'aggiornamento moderno della funzione in sé pedagogica, specifica nel concetto di asilo⁷.

Per quel che riguarda le case d'abitazione individuali, c'è la visione dell'architettura *au plein air*, quindi proprio la linea lecorbusieriana: nei grandi edifici pubblici, al contempo, affiora un atteggiamento di forte legame alla tradizione, ragione che mi spinge a sostenere che Terragni, per questo aspetto, è allievo diretto di Michelangelo⁸.

Questo suo progettare grandi opere, queste grandi masse, il considerare tutte le questioni progettuali già talmente insite nel preconconcetto positivo del disegno iniziale, porta ad affermare che, automaticamente, nell'atteggiamento di Terragni, in linea con la forte operazione di semplificazione che il razionalismo di fatto assume, c'è un'identità e anche una contemporaneità tra *progetto* e *fatto fisico* che non comportava quasi mai, a meno di qualche piccolo dettaglio, una rivisitazione ad opera del progettista o causata da ragioni esterne dell'idea progettuale iniziale.

Bisogna a tal proposito pensare che gli architetti di quella generazione, di cui Terragni è forse uno degli esempi più emblematici, hanno promosso e combattuto una forte battaglia: da un lato contro i futuristi e, soprattutto, dall'altro contro gli eclettici. Contro, cioè, la complicazione del disegno architettonico,

contro il ricorso agli stili, ai famosi *neo* – neoromanico, neogotico – contro Boito stesso, per un certo verso, essendo comunque loro all'opposizione di questa serie di principi, principi che, per altro, hanno in certe espressioni e figure fornito risultati interessanti di ricerca architettonica; si pensi al Sommaruga o allo stesso Boito⁹.

I materiali e le tecniche costruttive erano molto semplificate, sia strutturalmente sia dal punto di vista delle finiture: il sistema trave/pilastro, intonaci, pietre, il tutto arricchito dalle grandi novità, provenienti soprattutto dal razionalismo europeo e dal Movimento Moderno in genere, rappresentate dalle chiusure, dai serramenti, dai vetri e dai connubi materici del tipo ferro/finestra.

Nel concorso a questa ideale prospettiva *purista*, il “dettaglio” e l'attenzione rivolta nei suoi confronti, è stato fondamentale: un conto è essere puristi nella semplicità dello schizzo, nell'essenzialità del disegno, nella linearità degli intenti teorici; un conto è esserlo sino in fondo, fino agli ultimi dettagli.

Questo è probabilmente l'impalcato principale dell'esperienza architettonica di Terragni, esperienza, tra l'altro, da lui compiuta autonomamente, non, invece, andando in conserva con gli avanzamenti del Movimento Moderno.

Quella di Terragni – anche dal punto di vista *ideativo-costruttivo* – è stata una posizione molto originale se pensiamo che era attento al contempo alle opere di un Le Corbusier, piuttosto che alle opere dei costruttivisti, piuttosto che a quella di altri, senza in effetti registrare il suo fare sulle analogie altrui¹⁰. La sua è una visione e un modo di fare architettura, molto personale e riconoscibile.

Lo stesso Piano Regolatore di Como¹¹, che è stato redatto con una *équipe* tra cui spiccava la figura di Bottoni, pur non ignorando del tutto i presupposti teorici della Carta di Atene, ha comunque trovato le ragioni più profonde del progetto nella storia urbana, che la Carta di Atene, invece, dava come premessa; parallelamente, non c'era nessun enunciato in quel piano regolatore che non fosse strettamente verificato sulla natura specifica della città di Como, per la quale, appunto, il Piano era fatto.

Questa questione di fondo, questo inquadramento generale sull'atteggiamento di Giuseppe Terragni, è fondamentale per capire la sua opera anche dal punto di vista del passaggio della sua idea progettuale dallo stato immateriale e convenzionale, a quello spaziale, immateriale, cioè all'architettura costruita.

Da un altro punto di vista, va tenuto in conto che l'opera di Terragni si è svolta nel ristretto arco temporale di quindici anni, ragion per cui per lui era più importante la battaglia sul fronte delle figure architettoniche, che non nella dimostratività, come diceva Vitruvio, della bontà, l'*utilitas*, della durevolezza, la *firmitas*, e della bellezza, la *venustas*. Questa triade vitruviana è comunque insita nell'opera di tutti i maestri: Terragni non esula da questa legge.

Il fatto che questa sua *virtù* abbia avuto una sperimentazione così rapida – data la quantità di progetti che ha fatto in tre lustri – non ci porta ad

escludere che esista un retroterra “costruttivo” che cura l’esecuzione dell’opera, i suoi contenuti non solo formali ma anche tecnologici, il dettaglio, ecc.: al contrario, la sua produzione e le sue modalità di lavoro tendono a rafforzare questa sensazione.

Non è casuale il fatto che nella casa Rustici di Milano¹² i disegni più belli sono i disegni di dettaglio; stessa cosa dicasi anche per la casa Giuliani-Frigerio¹³, qui a Como.

In effetti è riscontrabile in un modo quasi precostituito – inteso questo in senso non negativo – una diretta consequenzialità tra *causa* del disegno, *ragione* del disegno ed *effetto finale*, fino a giungere ai chiaroscuri e allo studio di tutto l’insieme, che faceva già parte della stessa immediatezza. Probabilmente, nel disegnare una facciata con delle soluzioni di finestratura a nastro piuttosto che altro, era già implicito lo spessore del davanzale, il tipo di taglio di serramento, lo spessore dell’uno e dell’altro, la loro profondità, la qualità degli oggetti; per questo è possibile sostenere che Terragni è michelangelesco, perché in effetti c’è molta componente scultorea nei suoi progetti.

Perciò, come per ogni scultore, nella mente, il dettaglio è già quasi interamente prefigurato: nel momento stesso in cui si concepisce l’opera architettonica, come in una scultura, la materia viene sempre maggiormente scavata, sgrossata, sino a giungere alla sua essenza.

205

Dall’idea alla realizzazione attraverso il disegno

Leggendo e interpretando i disegni e i documenti legati al processo progettuale di Terragni è possibile ripercorrere, o perlomeno tentare di individuare, un filo conduttore del suo modo di fare e concepire l’architettura.

Nell’accettazione di un metodo assimilabile a un approccio scultoreo, è incarnata non solo l’essenza della risposta formale dell’architettura di Terragni ma pure un tipo di visione “modellistica” propria della scultura.

Il processo progettuale, al pari di quest’ultima, viveva un *iter* che dal generale scendeva al particolare, attraverso una progressiva “escavazione” del tema; non era, per Terragni, certo una questione di *design*, legata a livelli approfonditi di certe speranze del come rifare, come riuscire, di come esprimere, che partivano dal dettaglio: questo assolutamente no.

Sta comunque di fatto che questo aspetto è riscontrabile dagli schizzi, che peraltro non sono molti, nonché dai disegni esecutivi dei più importanti progetti che non sono andati perduti: sono disegni perfetti, probabilmente fatti dallo studio, dai collaboratori, oserei dire dai geometri. Sono disegni perfetti anche dal punto di vista esecutivo, mentre quei pochi schizzi di dettaglio che esistono – soprattutto quelli della casa Giuliani-Frigerio che lui aveva spedito dalla Russia¹⁴, con l’impossibilità quindi di mettersi al tavolo da disegno ma

con tutta la volontà e la forza di dare invece allo schizzo di dettaglio una sua veridicità – eguagliano il progetto, sono cioè come dei corollari, delle appendici completamente necessarie, finali, per la riuscita del progetto dal punto di vista semantico, del linguaggio, dal punto di vista della pulizia formale.

Un po' come dire: per essere sicuri che devi fare un angelo con gli occhi azzurri e con i capelli biondi, essendo questa la visione conclusiva, non si può che fare dei dettagli che adducono ai capelli biondi e agli occhi azzurri.

Terragni, forse per una questione anche generazionale, era uomo strettamente legato al fare esecutivo; mio padre e Terragni erano molto amici, e avendo tra l'altro fatto uno o due lavori assieme, erano molto legati¹⁵.

Un aspetto che connota quella generazione, soprattutto quella di mio padre – mio padre era del 1897, Terragni del 1904: c'era sempre una decina d'anni di differenza – è dato dal fatto che quasi tutti erano uomini di cantiere. Questo, se non altro, per la semplice ragione che era ancora viva questa consuetudine, durata più o meno sino agli anni Sessanta; sappiamo bene che in quel decennio e in quello successivo gli architetti quasi non volevano andare in cantiere, giudicandolo un umiliante aspetto materiale.

Soprattutto durante gli anni Sessanta, causa anche una polemica sul professionalismo che prese corpo in quel periodo, c'è stata in molti un'ostilità, un vero e proprio odio per l'esecutività, per il fatto che l'opera, poi, si facesse, e che si andasse a vederla fare, perché la maggior parte dei protagonisti del dibattito era costituita da uomini "di carta", uomini del disegno.

Questo aspetto ha costituito un grosso problema, perché ad esempio Rogers stesso – che era uomo di cantiere anche se, personalmente, in cantiere ci andavano soprattutto Banfi e poi Peressutti, che è stato la chiave di volta in senso esecutivo dello studio – di opere ne ha comunque realizzate. Dovendo attribuire specificità ai componenti del gruppo BBPR, è risaputo, spiccavano la predisposizione critica di Rogers, quella operativa di Belgiojoso e di Banfi, mentre Peressutti era quello che conduceva gli aspetti realizzativi, che portava alla realtà i progetti.

Per capire la differenza di pensiero e di posizione che anche all'interno degli anni Sessanta esisteva in noi, basti pensare che io, se vogliamo in continuità con la generazione precedente, essendo figlio d'arte, al quart'anno di liceo scientifico, a diciotto anni, avevo già in mano due cantieri Ina Casa, uno a Lomazzo e uno giù in direzione di Lecco, e guidavo la macchina che mio padre non ha mai guidato. Li avevo disegnati io, infatuato dall'insegnamento di Ridolfi¹⁶.

Di norma, comunque, in quel periodo si viveva un forte scollamento tra realtà disegnata e realtà realizzata. Nella generazione di Terragni, invece, legava molto il fatto che l'attenzione quotidiana al cantiere assicurava di condurre a termine l'opera, tramite modifiche, aggiustamenti, tramite appunto la "continuità scultorea". Si lavorava sul cantiere come sui disegni. È il grande

insegnamento che questa generazione e Giuseppe Terragni in particolare, metodologicamente ci hanno lasciato in eredità.

Oggi, infatti, la capacità dell'architetto – spinta da altre motivazioni allora impensabili – è quella di saper vivere in tempo reale le variabili e le varianti a cui il progetto è sottoposto dalle azioni continue di modificazioni alle quali l'architetto-progettista, per mantenere fede alla propria idea, deve far fronte: uno dei luoghi deputati a questa operazione è appunto il cantiere. Anche oggi, come allora, forse più di allora, agli esecutori deve essere trasmessa la volontà degli obiettivi.

Bisogna tener conto di una cosa molto importante: la manodopera di cui Terragni e i suoi contemporanei disponevano – così come i capimastri e le imprese – era quella più vecchia e più solida, strutturata per costruire case eclettiche, neoromaniche, piuttosto che neogotiche, piuttosto che sommarughiane, con tale complicazione di dettagli, per cui probabilmente la mazzetta nuda non esisteva, non era preventivata.

Da questo aspetto, anche una delle principali ragioni della loro presenza sul cantiere: questa diveniva pratica necessaria, per essere sicuri che l'esecuzione, anche se i dettagli erano già disegnati, avvenisse non tanto a regola d'arte – sulla qualità delle maestranze non vi erano dubbi – quanto in linea con l'obiettivo figurativo e formale. La manodopera era, all'opposto di quanto succede oggi, fin troppo abile, specializzata e leziosa, protesa verso rifiniture e soluzioni particolari di stampo ottocentesco.

Bisogna considerare anche un'altra cosa: Terragni in particolare, non so se la stessa cosa avveniva per altri, come ad esempio Ponti, che hanno vissuto il primo razionalismo (lo chiamo "primo razionalismo" perché penso che il razionalismo sia andato avanti anche nel dopoguerra), si è sempre avvalso della strettissima collaborazione di un grande esperto in strutture.

Nel caso specifico di Terragni, era l'ingegnere Uslenghi¹⁷, che costituiva la presenza costante di un sapere tecnico durante la progettazione-esecuzione: questi gli assicurava che un pilastrino 30x30 potesse andare in doppia altezza senza inflettersi. Questo fatto non forniva, perciò, a Terragni soltanto la certezza di poterlo disegnare esile, ma anche la certezza che qualcuno poteva calcolarglielo, mettendolo al riparo da qualsiasi dubbio. Terragni ha avuto in Uslenghi una formidabile spalla ideale, con la quale, probabilmente, metteva giù anche i dettagli, l'attacco al muro, il pilastro, la soletta, ecc..

All'epoca, comunque, c'erano anche figure differenti: Muzio¹⁸ stesso per esempio, anche se ingegnere, era di fatto architetto, come lo erano gli antichi architetti, senza voler per questo abusare di tal paragone; come Leonardo, ingegnere, pittore e architetto. C'era ancora – virtù oggi andata perduta – questa compresenza di tecnica e di arte che in Muzio è evidentissima.

Era stata evidente anche in Sommaruga¹⁹, e nel caso dei più giovani, degli

eclettici, come poteva essere appunto mio padre: la loro carriera universitaria, per diventare ingegneri civili, prevedeva tre anni a Brera e due al Politecnico. Questo fattore portava loro ad avere una grande componente di carattere artistico, umanistico, letterario: la libreria, enorme, di mio padre, che parte dal '22, vede compresenti libri d'arte, di letteratura, tutte le riviste tedesche, tutto quanto pubblicato negli anni '20 e '30; c'era la capacità di imprigionare nella loro figura, nella loro identità queste molte sfaccettature del *processo creativo*, del *processo esecutivo*. Del *processo realizzativo*.

Terragni è già diverso, come sono diversi tutti quelli della sua generazione: affidavano tutto alla forza del disegno, consci però, e questo è l'aspetto più importante e trasmissibile, che quanto stava sulla carta forse non aveva fondazioni e doveva subire una ulteriore verifica; ecco perché erano sempre appoggiati da ingegneri validi e comprensivi di queste innovazioni.

Mucchi per esempio era ingegnere ed è stato socio di Bottoni²⁰. Un aspetto, quello delle collaborazioni, che si è tramandato: probabilmente sia Albinì sia altri si sono affidati a dei loro colleghi che gli davano anche sicurezza. Tecnici intelligenti nel senso che si piegavano a risolvere le questioni poste da un Franco Albinì, piuttosto che da un Gio Ponti, ecc.

Il Grattacielo Pirelli²¹ per me rimane un edificio della stessa bellezza della Torre Velasca anche se per partigianeria, quando eravamo studenti, tenevamo per la Torre Velasca. Il rapporto Nervi-Ponti rivela una simbiosi, una correità tra struttura e architettura. Questa simbiosi tra valore espressivo della struttura e quello che si voleva comunque dare come ultimo sigillo dal punto di vista del linguaggio, colori, materiali, forma, ha fatto sì che molte opere fino agli anni Settanta possedessero questa identità, questa compresenza di architettura e tecnologia, intendendo per tecnologia sia la struttura sia i materiali in generale, proprio all'unisono. Come una sinfonia riuscita, che se è in do maggiore è tutta in do maggiore.

Terragni, la tecnologia e la produzione

Penso si possa dire che, compatibilmente all'interpretare correttamente il termine tecnologia, quest'ultima fosse nella progettazione di Terragni a fronte o forse a conforto di una essenzialità linguistica e di una purezza formale elevatissima, praticamente un assunto di base.

Il gran *battage* era allora non solo per gli architetti come Terragni, ma anche per gli ingegneri: si pensi a Pier Luigi Nervi, al tema della validità del sistema a pilastri, alle strutture in cemento armato, alla visione precalviniana della leggerezza, come è scritto nelle *Lezioni Americane* di Italo Calvino.

Dentro a questo insieme di obiettivi, in un periodo di continua ricerca, i materiali giocavano da subito il loro ruolo, così come accade in una sorta di

orchestra. Un esempio ne è l'uso che Terragni faceva del vetrocemento: l'utilizzo di questo materiale era allora molto differente da quello odierno. Egli lo poneva in continuità epidermica ed espressiva con le parti piene, con i pilastri, essendo esso posizionato per certe funzioni molto precise: stesso discorso vale anche per il sistema dell'apertura a vetro all'interno della tipologia dei serramenti.

Si pensi, ad esempio, al serramento del piano terra della Casa del Fascio²², che tra l'altro è di materiale tutto sommato nobile e perciò anche sofisticato dal punto di vista della tipologia, dell'uso dei metalli: questo aspetto, letto nella sua essenza, è una derivazione di carattere pienamente "pittorico".

L'utilizzo dell'acciaio, così come del bronzo, o del serramento verniciato, aveva le sue radici direttamente dalla pittura astrattista e dai suoi criteri espressivi, esaltati proprio da questa capacità di cromatismo che il dettaglio aggiungeva al grande cromatismo generale dell'architettura dell'edificio.

Tutto ciò per dimostrare come non si possa ignorare nell'operare di Terragni, disgiungendole, l'ideazione tipologica, l'ideazione compositiva delle facciate – si osservi, per tutte, l'invenzione tipologica della pianta e l'invenzione compositiva dell'alzato nella Casa del Fascio – dalla "tecnologia" nel suo vero significato, che arrivava a dare quest'ultimo sigillo, soprattutto di carattere proprio compositivo, talvolta anche cromatico, di chiari e scuri.

Nella tecnologia di Terragni erano compresenti fin dall'inizio l'ideazione architettonica e i materiali: questi soprattutto giocavano un ruolo determinante sin dall'inizio, proprio perché erano già individuati. Come in un'orchestra che deve eseguire un determinato pezzo musicale o una certa sinfonia, nel momento compositivo gli strumenti non sono già precostituiti, facendo comunque parte del momento creativo.

Logicamente la gamma dei materiali o delle opzioni tecnologiche a disposizione di un architetto che realizzava negli anni Trenta non è paragonabile a quella attuale, in quanto molto più limitata e indirizzata. Anche quelli erano comunque anni di continue scoperte e conquiste nel settore costruttivo e la ricerca in tal senso poteva essere effettuata in più direzioni.

Dato il tipo di documentazione reperita negli studi su Terragni, questo aspetto non può ovviamente essere affrontato con matematica certezza. Sta di fatto, però, che i serramenti, il più delle volte eseguiti con il ferro, erano finestre della Ilva, e che un grande contributo è stato dato, in quegli anni, dalla Fidenza Vetraria attraverso la produzione del vetrocemento: senz'altro, quelli dell'epoca e comunque di Terragni, erano dei riferimenti a ditte prima ancora che a veri e propri "cataloghi". Ditte che adottavano tecnologie già avanzate anche su singoli elementi costruttivi, come ad esempio il mattone che gli architetti, e soprattutto Terragni, hanno a fondo sperimentato.

Facendo un paragone con la situazione attuale si può tentare un parallelo: sempre nel campo dei serramenti o delle finiture, oggi disponiamo di un ampio

ventaglio di offerte, con il risultato che ogni oggetto è completamente diverso da un altro.

Oggi, in definitiva, siamo tutti dibattuti sulle scelte perché la casistica di possibilità a noi offerta è molto ampia; al contrario i progettisti di quella generazione erano, in questo senso, poco vitruviani, non avevano, cioè, il problema della *firmitas*.

Sappiamo tutti che l'architettura razionalista possedeva il grande limite della scarsa durabilità; gli edifici di Terragni, in particolare, non sfuggivano da questa logica, ma anche molti altri edifici, se si escludono alcune cose di Ponti o di Muzio, erano realizzati con materiali in genere di poca durabilità – intonaci, tesserine – e i serramenti non erano di certo a tenuta per la legge 373. Tant'è che oggi, non solo in Italia, ma anche in Germania e in Olanda, le opere degli architetti razionalisti hanno vissuto e stanno vivendo grandi interventi di restauro: nel caso di Terragni si pensi all'Asilo Sant'Elia²³, o comunque a una infinità di altre opere che hanno subito restauri, con risultati spesso differenti.

Per cui, se dobbiamo trarne una filosofia di fondo rispetto all'aspetto tecnologico e vedere una gerarchia di valori, si può dire che probabilmente in Terragni, oltre all'aspetto della contemporaneità tra *progettazione architettonica* e *progettazione tecnologico-componentistica*, c'era anche una profonda logica di sperimentazione dei materiali, dei componenti costruttivi come il mattone, il vetrocemento, o il nodo base del serramento: tutti fattori, comunque, che in virtù del fatto che concorrevano anch'essi in modo determinante al risultato formale-espressivo, venivano “piegati” per quel risultato, al di là delle loro caratteristiche esclusivamente tecnologiche; questo faceva sì che talvolta essi venivano pure usati impropriamente o in modo troppo semplicistico.

La “tecnologia”, in Terragni, è al primo posto dal punto di vista degli obiettivi figurativi, ma non lo è come repertorio di una tecnologia sicura, acquisita, come è stato poi nell'immediato dopoguerra, per i vari Albini, Ridolfi, Libera e altri.

Con la costituzione, ad esempio, del *Manuale dell'architetto*²⁴, con il fatto di dovere contribuire in modo economico, sociale e durevole alla ricostruzione del paese, evidentemente l'attenzione a certe soluzioni tecnologiche – che erano le meno costose possibili ma che al tempo stesso non erano certo le più durature – portò alla rivoluzione di certi concetti e all'adozione di nuove tecniche costruttive.

Si pensi, per citarne un paio, all'abbandono in alcuni casi del tetto piano o al ritorno al serramento in legno, che hanno contraddistinto le opere del doporazionalismo degli anni Cinquanta-Sessanta.

Tutto sommato, il deperimento di certi quartieri tra i migliori dell'INA-Casa, come pure alcune case singole che allora ancora si realizzavano, è ben diverso dallo stato di degrado che ha coinvolto, ad esempio, il già citato asilo Sant'Elia, che, costruito nel 1938, era negli anni Cinquanta già da restaurare: infatti, un

primo restauro improprio fu effettuato nel 1960, al quale è succeduto un restauro più recente operato dallo studio Terragni ed effettuato con le tecnologie dell'epoca²⁵.

La ragione quindi di un cambiamento di lessico, di linguaggio e di assunzione diversa del ruolo della tecnologia nel dopoguerra, non è stata un tradimento a vecchie bandiere, bensì una necessità assunta consapevolmente, portata a una catarsi di natura anche culturale: l'instaurare relazioni con il neorealismo, con certa letteratura, col cinema, faceva sì che questa nuova architettura, apparentemente più da "strapaese", trovava le sue ragioni da un lato nell'adozione di una nuova tecnologia, dall'altro attraverso un suo radicarsi in culture ad essa contemporanee, come la letteratura, il cinema, e le arti.

Da questo punto di osservazione, il "cambiamento" non si è basato su una sorta di impraticabilità o improponibilità di *continuità* con il razionalismo: è sufficiente osservare le opere più belle di Franco Albini, di Vittorio Gandolfi²⁶ o alcune cose di Gio Ponti. Penso che, in quest'ottica, il Grattacielo Pirelli costituisca il massimo di tale esemplificazione: trovo che quest'opera, al pari di altre, viva una profonda continuità con il razionalismo.

Impianti, dettagli e decorazioni

In Terragni aspetti progettuali quali l'impiantistica e il suo rapporto con la costruzione, non si ponevano. Gli attuali problemi della climatizzazione piuttosto che quelli legati alle reti tecnologiche, non esistevano: gli impianti erano ancora del tutto semplici e tradizionali – il riscaldamento andava con le caldaie a carbone, il condizionamento non esisteva, le norme di sicurezza erano quelle che erano – e venivano tutti inseriti nella muratura in quanto lasciarli a vista era quasi una vergogna. Proiettando Terragni al giorno d'oggi, è facile pensare che quella pulizia linguistica che inseguiva nelle sue architetture, l'avrebbe mantenuta anche nei confronti della complessità tecnologico-impiantistica odierna: tutto ciò che non era architettura, nel senso classico del termine, sarebbe stata da lui celata.

Non è ipotizzabile che un Terragni avrebbe potuto progettare qualcosa alla *Beaubourg*, dove l'evidenza delle scale mobili e di tutta l'impiantistica sono tra le componenti maggiori del risultato espressivo: questa tecnologia denudata perché assurga a componente profonda del linguaggio e dello stile, non credo sarebbe stata materia sua e l'avrebbe comunque celata.

Questo atteggiamento è in piena sintonia con la lotta contro la decorazione: al pari di Adolf Loos quando parla di *ornamento e delitto*. Tuttavia a una attenta analisi della loro architettura, gli architetti razionalisti erano dei grandi decoratori, perché una finestra razionalista, o un sistema di *curtain-wall* o una finestra a nastro è un grande elemento decorativo. Terragni era contro la

decorazione tradizionale ma evidentemente seguiva una logica per cui il contributo del dettaglio era da interpretarsi come elemento di decorazione.

Il suo processo riduttivo compiuto sul dettaglio si può leggere come una via per una più facile esecuzione, per una semplificazione: tuttavia, l'eliminazione degli orpelli, delle complicazioni, dei dettagli difficili, ne presupponeva l'introduzione di altri difficilissimi, perché una parete curva in vetrocemento non è certo facile da realizzare.

Le scelte razionaliste pur orientate all'odio per l'orpello o per la decorazione erano in realtà dettate anche dalla volontà di semplificare l'opera dal punto di vista realizzativo, con ovviamente tutti i rischi del caso perché probabilmente la manovalanza e la manodopera di allora erano più predisposte a un altro tipo di lavoro.

Una capacità e una volontà di maggiore semplificazione realizzativa al pari di Le Corbusier che, anni dopo, ha fatto una scelta conscia utilizzando il cemento a vista sapendo che probabilmente chi lo avrebbe eseguito lo avrebbe fatto con facilità e bene, mentre prevedendo cose più complesse non si sarebbe raggiunto quel livello di trasmissibilità del pensiero architettonico che, comunque, prescinde da una ricchezza di materiali.

C'è una continuità alla quale evidentemente un architetto è sottoposto ed è fedele, tanto più quanto era fortemente razionalista, quanto era cioè l'intensità della sua adozione del verbo razionalista. Per cui se Giuseppe Terragni fosse vissuto anche nel periodo successivo – anche se queste sono tutte ipotesi, essendo scomparso nel '43 – probabilmente la matrice di questa sua profonda, anche se breve, esperienza sul corpo della questione del razionalismo sarebbe sicuramente rimasta e non diciamo avrebbe fatto una casa del Fascio in mattone, ma sicuramente avrebbe aderito al rinnovamento, anche metodologico, tecnologico, di “atteggiamento”, non rinnegando tutto quello che è stato per lui il fondamento della sua esistenza razionalista.

Cernobbio, 13 febbraio 1993 – Studio Mantero

Cernobbio, 10 dicembre 1994 – Studio Mantero

Note

Enrico Mantero nella sua lunga attività di ricerca relativa alla figura di Giuseppe Terragni ha partecipato e organizzato numerosi convegni nazionali e internazionali, scritto saggi e pubblicato libri tra i quali Il Razionalismo italiano e Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, Gianni Mantero, padre di Enrico, svolse negli anni Trenta particolari collaborazioni con Giuseppe Terragni.

1. Giuseppe Terragni nacque a Meda, tra Milano e Como, nel 1904 e morì a Milano, dopo essere stato rimpatriato dalla Russia nel 1943, a soli trentanove anni. Figlio di un imprenditore edile, studiò a Como fino all'iscrizione alla Scuola Superiore d'Architettura del Politecnico di Milano dove si laureò nel 1926. A Milano Terragni conobbe Pietro Lingeri, allora studente all'Accademia di Brera, con il quale si legò oltre che per amicizia per un rapporto di collaborazione professionale che dal 1926 durò, a periodi alterni, per tutta la vita dell'architetto comasco e riguardò soprattutto i progetti per i concorsi e per gli edifici ad appartamenti costruiti a Milano; nei lavori per Como Terragni fu quasi sempre affiancato dal fratello Attilio e da Luigi Zuccoli, suo assistente nello studio aperto a Como dal 1927.

2. Mario Asnago (1896-1981) e Claudio Vender (1904-1987), architetti di formazione milanese attivi dagli anni Trenta, rappresentano un filone di indirizzo puristico nell'interpretazione del lessico razionalista, ispirato al compositivismo astratto e fondato sull'utilizzo di forme geometriche primarie. La loro produzione, caratterizzata da un solido filo di continuità, è legata a una committenza privata borghese di ambito milanese e destinata soprattutto alla residenza e agli uffici.

3. La Casa del Sabato per gli sposi fu realizzata nel Parco della V Triennale di Milano nel 1933 su progetto del gruppo BBPR e di Piero Portaluppi.

4. Giuseppe Terragni fu culturalmente molto legato al mondo della pittura. Egli stesso esercitò quest'arte soprattutto nell'età giovanile, e nell'arco di tutta la sua carriera frequentò la cerchia dei pittori astratti rappresentata da Mario Radice, Manlio Rho e Aldo Galli, che insieme agli architetti Terragni, Lingeri, Luigi Vietti, Cesare Cattaneo, erano i protagonisti della vita culturale di Como. Queste figure in bilico tra corrente figurativa e corrente astrattista lo influenzarono fortemente, non solo nella scelta di pittori e scultori per le decorazioni delle proprie opere, ma anche in una più generale tendenza compositiva.

5. E. Mantero, *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984.

6. Le case di viale Argonne in cui Luchino Visconti ambienta una parte del film *Rocco e i suoi fratelli* del 1960, sono quelle del quartiere IFACP "Fabio Filzi" di Franco Albini, Renato Camus e Giancarlo Palanti, realizzato tra il 1935 e il 1938.

7. Il progetto mai realizzato per un asilo a Como per 200 bambini, elaborato nel 1931-32, rappresenta il primo passo di Terragni nell'indagine su questa tipologia, anticipando alcuni temi dell'asilo Sant'Elia – come il porticato, l'uso di diaframmi traslucidi, le rampe, il forte legame tra interno ed esterno, i giochi di luce – realizzato qualche anno più tardi.

8. Questo aspetto "michelangiolesco" del fare architettura di Terragni è stato spesso sottolineato in ambito critico. Ancora all'università l'architetto comasco compì un viaggio a Roma, in seguito al quale produsse una famosa serie di "schizzi michelangioleschi" che rivelano già la sensibilità per le forme plastiche, per i rapporti volumetrici, per i contrasti tra pieni e vuoti. Di Terragni ventunenne Piero Bottoni racconta: «Studiava allora a fondo Michelangelo, forse per un'affine sensibilità plastica e spaziale. Sentiva le grandi superfici, le sagome e il rilievo con la forza propria del suo carattere; la statuaria disegnata aveva scorci e potenza michelangioleschi; la figura era compenetrata nell'architettura, da architetto» (riportato in B. Zevi, 1980). Terragni era attratto soprattutto dal senso di plasticità e dalla scala monumentale. Un altro riferimento costante fu infatti Antonio Sant'Elia, in particolare la sua produzione del periodo futurista, motivo ispiratore soprattutto nelle numerose realizzazioni di architetture monumentali e funerarie.

9. Come molti architetti del Movimento Moderno, Terragni si formò e avviò la propria carriera riferendosi al vocabolario classico, senza per questo aderire ai "revival" del Novecento

architettonico promossi da Camillo Boito e Giuseppe Sommaruga. La continuità con la lezione boitiana sta piuttosto nella volontà di definire un linguaggio rinnovato che sia espressione di una nuova realtà nazionale. È infatti «una tradizione che si trasforma e assume aspetti nuovi» quella a cui Terragni fa riferimento quando, nel 1926 a poche settimane dalla laurea, fu uno dei più attivi estensori del manifesto del Gruppo 7 con Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini e Carlo Enrico Rava.

Il Gruppo partecipò nel 1928 alla prima Esposizione di Architettura Razionale a Roma, alla quale Terragni prese parte con i progetti per una fonderia di tubi e per un'officina per la produzione del gas e presentò il suo primo progetto a livello europeo, quello per la casa d'appartamenti a Como "Novocomum", all'epoca in costruzione, progetto che colpì l'opinione di pubblico e critici per la padronanza del nuovo linguaggio moderno.

10. In tutti gli anni della formazione e della prima attività Terragni si era dedicato all'approfondimento della propria cultura soprattutto aggiornandosi sulle realizzazioni negli altri paesi. Luigi Zucconi ha più di una volta ricordato come fosse «assetato dalla volontà di conoscere l'architettura di tutto il mondo», dimostrando particolare ammirazione per Gropius, Le Corbusier e gli olandesi.

11. In occasione del CIAM che portò alla Carta di Atene Terragni presentò, insieme a Piero Bottoni e un gruppo denominato CM8, un piano regolatore per Como: il progetto era il vincitore del concorso per il Piano Regolatore Generale di Como del 1934, a cui Terragni e Bottoni avevano partecipato in collaborazione con C. Cattaneo, L. Dodi, G. Giussani, P. Lingeri, M. Pucci, R. Uslenghi.

12. La casa Rustici, un blocco di appartamenti di lusso su corso Sempione, rientra in una serie di cinque edifici residenziali progettati con Pietro Lingeri a Milano alla metà degli anni Trenta: la prima è casa Toniello (1933), ricca di richiami a Le Corbusier, seguita da casa Ghirighelli, da casa Rustici, la più famosa, casa Lavezzari, e casa Rustici-Comolli (1934-35).

In casa Rustici i due progettisti, in presenza di un'area di forma irregolare, rifiutarono la tradizionale soluzione a U, per preferire una disposizione planimetrica più libera e urbanisticamente innovativa che permettesse un maggiore sfruttamento dello spazio: una doppia stecca data da due corpi paralleli e perpendicolari al corso che definiscono una corte aperta verso la strada ma delimitata da una serie di balconate che unisce le due testate dei blocchi edilizi con il risultato di una facciata svuotata e trasparente, e la garanzia per tutti gli appartamenti di una adeguata illuminazione e ventilazione. La casa fu iniziata nel 1933 ma completata solo nel 1935, ritardo causato da problemi in sede comunale per l'ottenimento della licenza edilizia: il progetto, data la estrema novità tipologica che lo caratterizzava, fu respinto nove volte prima di essere approvato.

13. Dopo l'esperienza milanese Terragni tornò ad occuparsi di residenza al termine della sua carriera: intorno al 1939 gli fu commissionata la casa ad appartamenti Giuliani-Frigerio a Como, il suo ultimo grande impegno. La matrice dell'edificio è data da uno schema compositivo complesso e articolato, che regola la disposizione altimetrica degli appartamenti – tre per piano disposti a livelli diversi – determinandone l'esito figurativo in quanto tale articolazione planivolumetrica si riflette nelle facciate. Fin dai primi schemi è presente una soluzione a pianta quasi quadrata in cui la circolazione è distribuita perimetralmente ad un nucleo centrale.

14. Richiamato al servizio militare all'inizio della Seconda Guerra, Terragni fu inviato nel 1940 sui Balcani e successivamente in Russia. La casa Giuliani-Frigerio fu portata a termine da Luigi Zucconi, suo assistente, sulla base dei disegni preliminari e degli schizzi che Terragni gli spedì dai campi militari in Russia. Successivamente Zucconi completò gli esecutivi e assunse la direzione del cantiere fino alla fine dei lavori, avvenuta al termine del 1941. Rimpatriato in Italia all'inizio del 1943 a causa di un esaurimento nervoso, Terragni è morto in quello stesso anno, in circostanze tuttora discusse.

15. Gianni Mantero lavorò per la prima volta con Terragni in occasione della progettazione della casa di vacanze sul lago per un artista per la V Triennale di Milano nel 1933.

16. Enrico Mantero si è laureato nel 1960, avviando, parallelamente alla carriera professionale, quella accademica come assistente di Ernesto Rogers nel corso di Elementi di Composizione

della Facoltà di Architettura di Milano, dove dal 1981 è titolare della Cattedra di Composizione Architettonica.

17. Renato Uslenghi, ingegnere, collaborò con Terragni per diversi progetti ma il più importante fu la Casa del Fascio di Como per la quale Uslenghi calcolò le strutture in cemento armato – che è del tutto indipendente dallo schema dei muri perimetrali e dalla suddivisione interna – sulla base di uno schema generale prestabilito da Terragni.

18. Giovanni Muzio (1893-1982) è stato uno dei più significativi rappresentanti del Novecento architettonico.

19. Giuseppe Sommaruga (1867-1917) milanese, allievo di Boito, costruì interpretando liberamente lo stile Liberty con una forte accentuazione della decorazione plastica e scultorea.

20. Gabriele Mucchi, con Mario Pucci, ha collaborato in moltissime occasioni con Piero Bottoni. Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri con il gruppo Bottoni, Mucchi, Pucci, hanno redatto il progetto per il concorso per la Nuova Fiera Campionaria di Milano nel 1938.

21. Il Grattaciolo Pirelli è stato progettato da Gio Ponti (architetto e designer 1891-1979) e Pier Luigi Nervi (ingegnere, 1891-1979) nella seconda metà degli anni Cinquanta (1955-58). L'edificio, alto 120 metri e simbolo della nuova potenzialità ingegneristica a Milano, è un volume a lastra dalle estremità rastremate costruito attorno ad un nucleo strutturale in cemento armato.

22. Nel 1928 Terragni si iscrisse al Partito Nazionale Fascista, con l'entusiasmo che poi lo guiderà alla progettazione della Casa del Fascio di Como, il simbolo del contributo italiano al modernismo, alla cui versione definitiva cominciò a lavorare nel 1932. L'edificio, un volume cubico dimensionato secondo un reticolo modulare, è organizzato su quattro piani e orientato in modo ottimale secondo gli schemi di uno specialista, il professor Neufert, e caratterizzato da un ampio spazio centrale coperto sul quale si affacciano disimpegni, sale riunioni e uffici. Gli spazi, le funzioni e gli orientamenti sono articolati ed espressi nelle facciate, differenti nei contenuti e nelle forme. Il senso di compattezza e al tempo stesso di trasparenza, secondo il principio mussoliniano per cui "il fascismo è una casa di vetro in cui tutti possono guardare", conferiscono un carattere unitario all'intera composizione secondo un procedimento progettuale riferito a Le Corbusier, che genera i volumi architettonici da cubi incavati o tagliati, lavorando per sottrazione e per un effetto di stratificazione dei materiali che compongono le facciate. I lavori iniziarono nel novembre 1933 e finirono nel 1936 ad esclusione degli studi per le decorazioni della facciata principale, che non furono mai eseguite. Dopo l'inaugurazione, l'edificio ottenne immediatamente grande risonanza, sia in senso positivo che negativo. Le accuse di plagio, non nuove per Terragni, arrivarono nei primi mesi del 1937 innescando una polemica critica che si protrasse per decenni.

23. Nel 1936, dopo l'inaugurazione della casa del Fascio, Terragni cominciò a lavorare con dedizione al progetto per un asilo infantile dedicato a Sant'Elia da realizzarsi in una zona di nuovo insediamento di Como.

L'idea generale di Terragni compare fin da un primo schizzo a matita della pianta: un edificio caratterizzato planimetricamente da uno schema a corte chiusa su tre lati e aperta sul quarto verso un piccolo giardino. Gli spazi interni, una sala centrale destinata alla ricreazione affiancata da un refettorio e dagli uffici, e quattro aule, sono dotati di una estrema flessibilità in quanto è possibile dall'insieme delle aule ricavare un salone unico per le assemblee o estendere le attività nella terrazza esterna definita da un tendone di tela sorretto da una struttura in calcestruzzo (lasciata a vista dallo slittamento laterale del volume rispetto alla struttura). L'asilo fu portato a termine nel giugno del 1937, dopo che il progetto di massima fu numerose volte ritoccato a causa del finanziamento, sempre più limitato.

24. La pubblicazione del *Manuale dell'architetto* di Mario Ridolfi è del 1946.

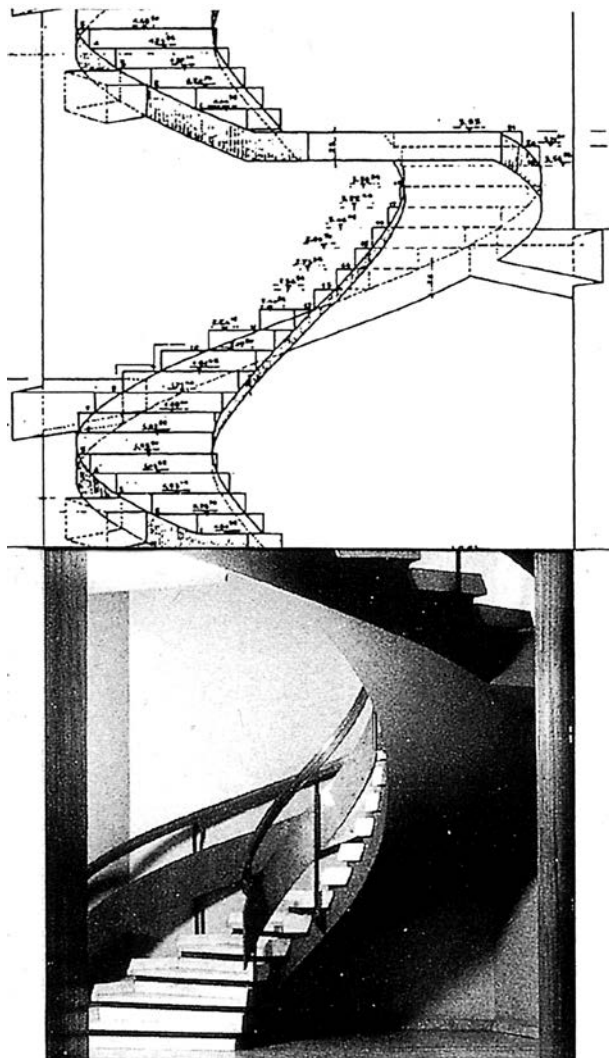
25. Il primo restauro del Sant'Elia, reso necessario dalle precarie condizioni determinate dalla mancanza di utilizzo e quindi di manutenzione, fu predisposto nel 1966 dall'Ente Asili e curato dal rispettivo ufficio tecnico. Questo intervento di ristrutturazione compromise l'immagine architettonica dell'edificio con alcune operazioni poco coerenti con il progetto di Terragni – come la sostituzione degli infissi metallici originari, tagli nelle murature, addizioni ex novo,

demolizione delle scalinate di accesso. Circa vent'anni più tardi (nel 1984-86). L'asilo, attualmente vincolato dalla Soprintendenza ai Monumenti, fu nuovamente restaurato ad opera di Emilio e Carlo Terragni che restituirono all'edificio la sua immagine originaria.

26. Vittorio Gandolfi, architetto razionalista, è nato a Parma nel 1919 e ha studiato e lavorato in ambito milanese, caratterizzando il proprio linguaggio per il legame al Movimento Moderno d'oltralpe e in particolare all'opera di Le Corbusier.

TAVOLE

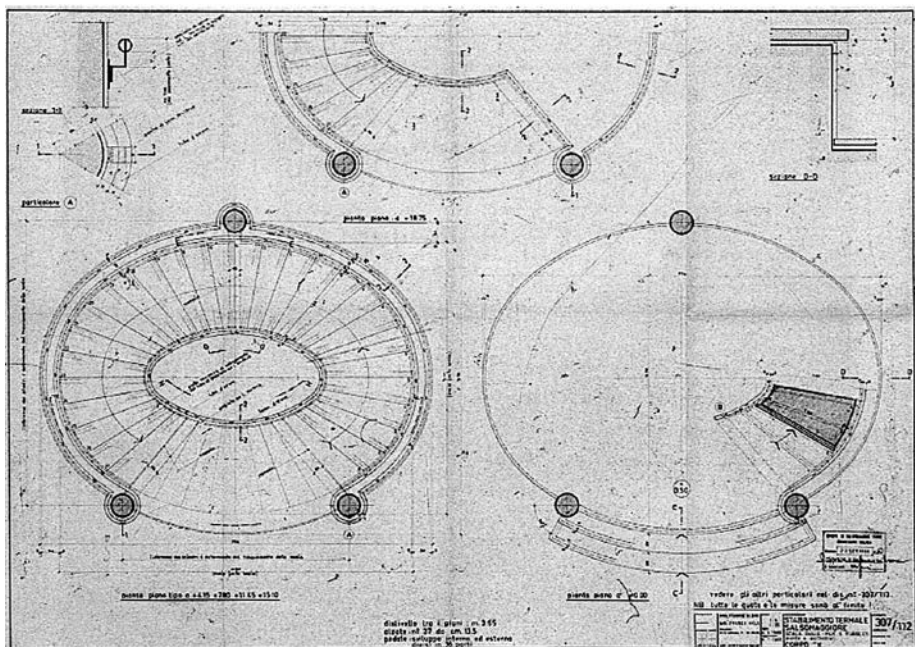
La scelta e l'articolazione di schizzi, disegni e immagini, rappresentano la materializzazione del racconto dell'architettura, sino a questo punto solo letterario. Le Tavole non intendono rappresentare un apparato documentale strumentale al testo, bensì vogliono costituire, attraverso l'utilizzo di una forma espressiva diversa, la visualizzazione di una medesima realtà. L'architettura è il frutto di un'idea il cui percorso passa attraverso gesti istintivi, disegni tecnici, forme di rappresentazione tridimensionale, plastici: tutti fortemente personali e tra loro differenti.



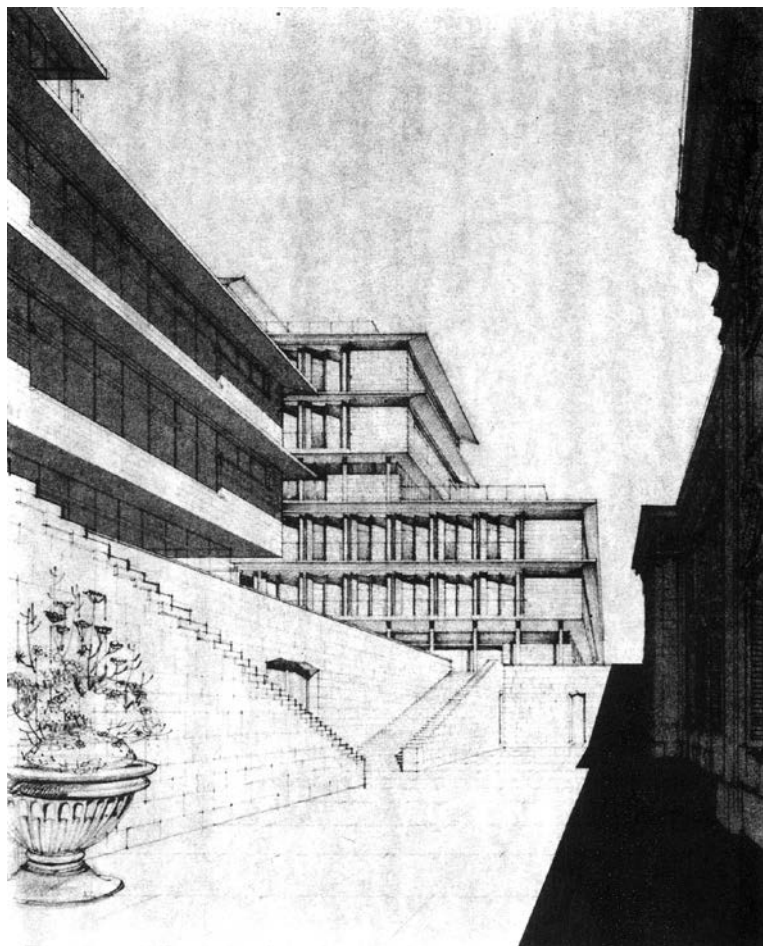
Franco Albini
Edificio per uffici INA
Parma, 1950-54



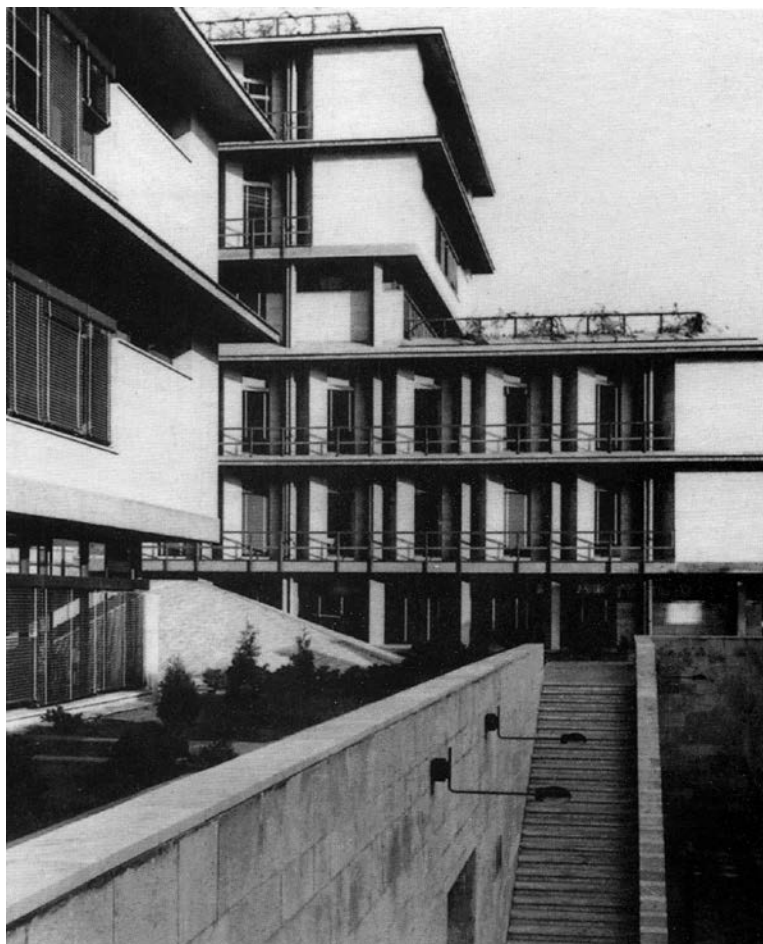
Studio Albini-Helg
Milano



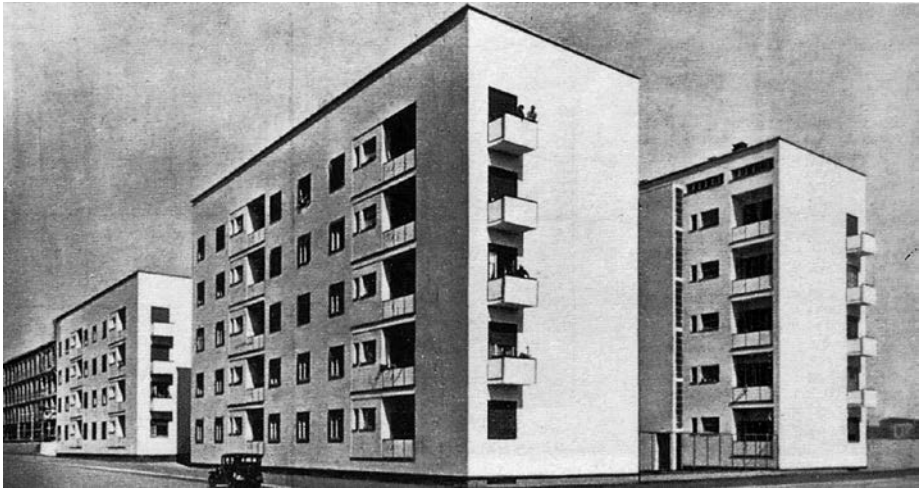
Franco Albini e Franca Helg
Nuove terme "Luigi Zoja"
Salsomaggiore (Parma), 1967-70



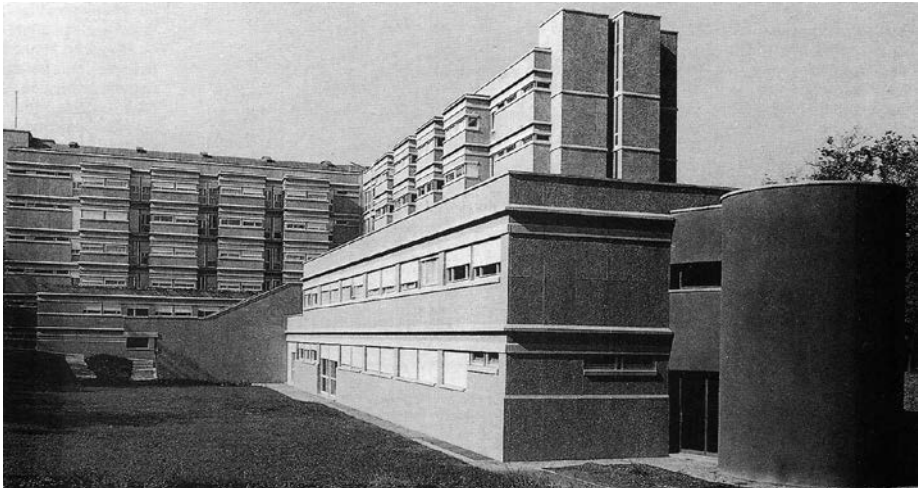
Franco Albini
Nuovi uffici comunali dietro Palazzo Tursi
Genova, 1952-62
(disegni di Aurelio Cortesi)



Franco Albini
Nuovi uffici comunali dietro Palazzo Tursi
Genova, 1952-62



Franco Albini (con R. Camus e G. Palanti)
Quartiere Fabio Filzi
Milano, 1935-39



Franco Albini e Franca Helg
Nuove Terme "Luigi Zoja"
Salsomaggiore (Parma), 1967-70

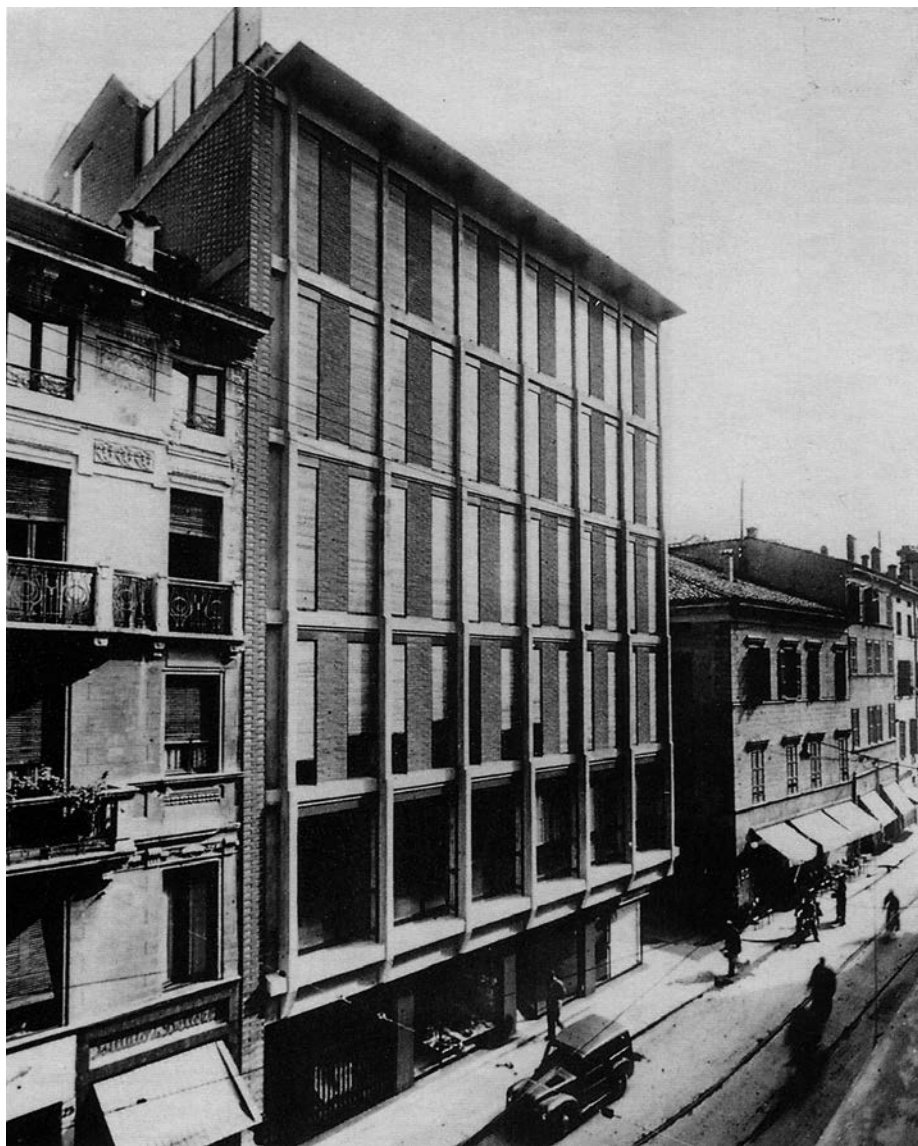


Franco Albini e Franca Helg
Grandi magazzini La Rinascente
Roma, 1957-61



229

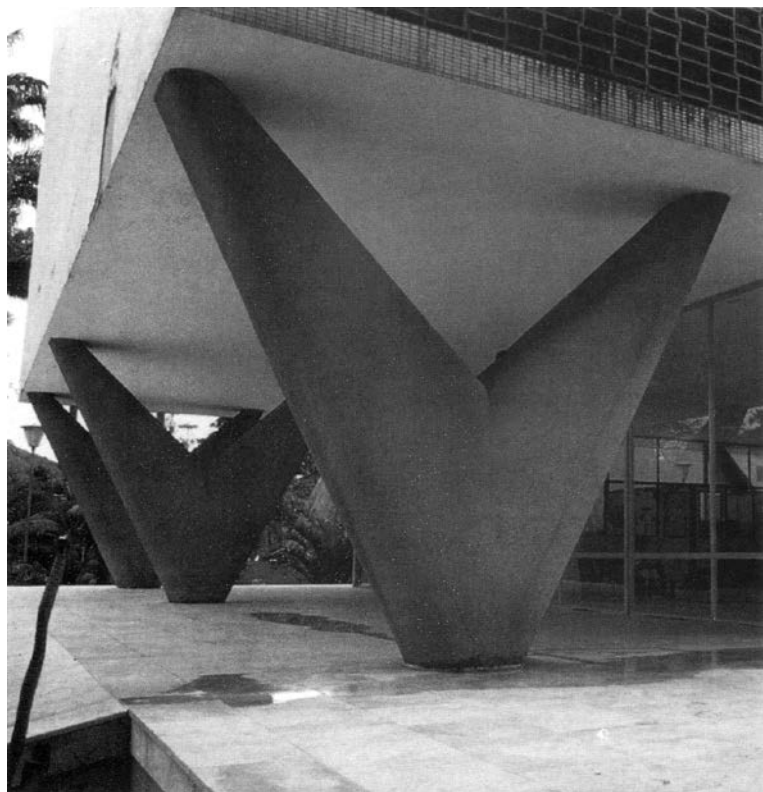
Franco Albini
Poltroncina Luisa
Produzione Poggi, 1950



Franco Albini
Edificio per uffici INA
Parma, 1950-54



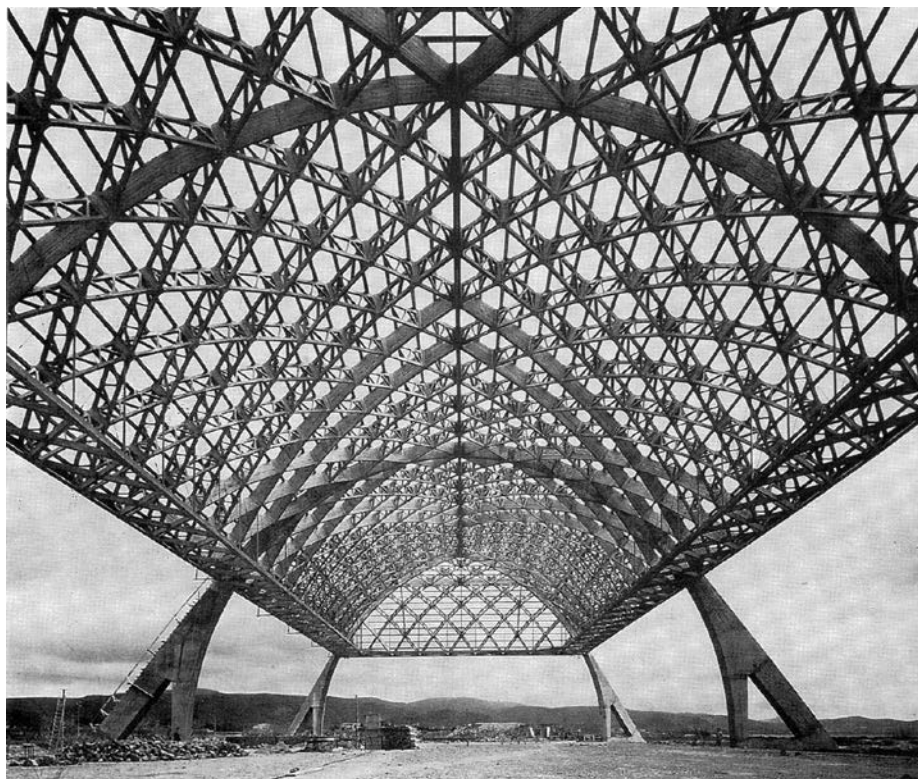
BBPR
Torre Velasca
Milano, 1952-58



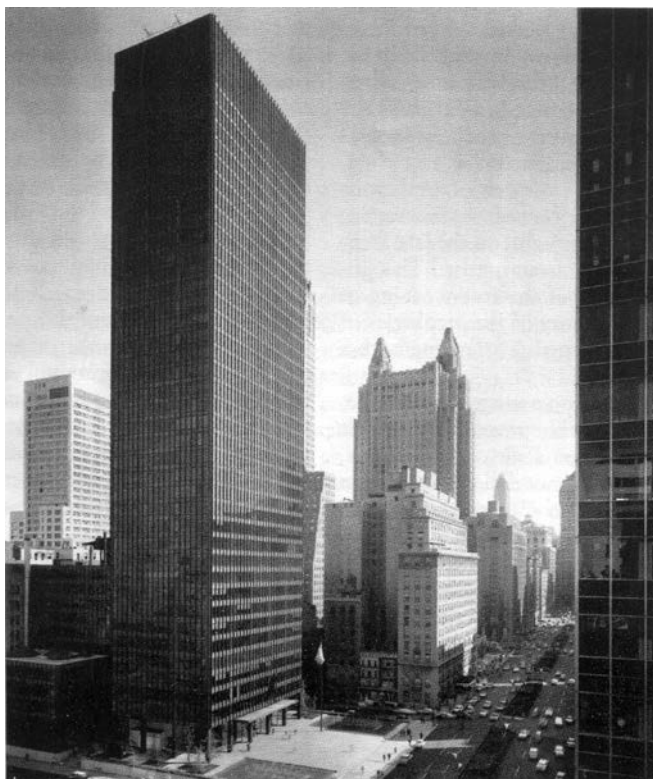
Oscar Niemeyer
Hospital Sul-América
Rio de Janeiro, 1952



BBPR
Torre Velasca
Milano, 1952-58

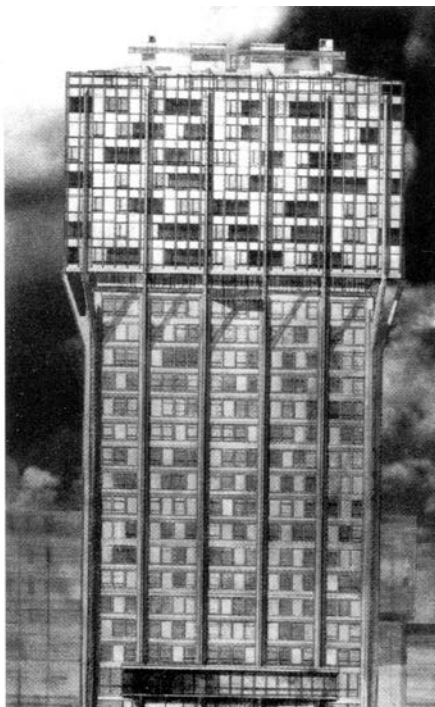
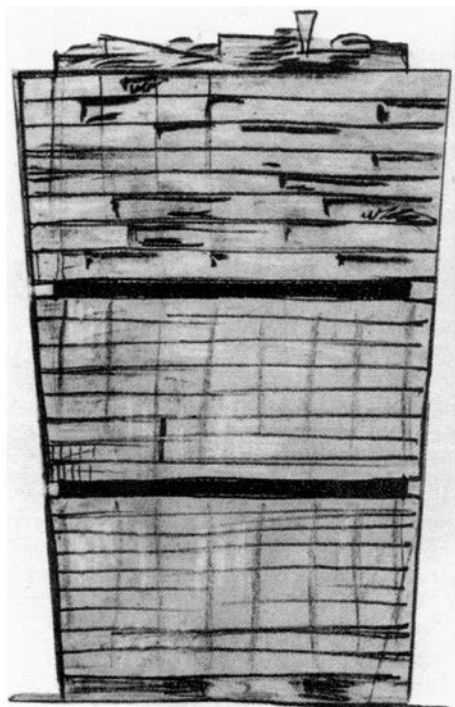


Pier Luigi Nervi
Aviorimessa per la Regia Aeronautica Militare
Orbetello (Grosseto), 1939-41

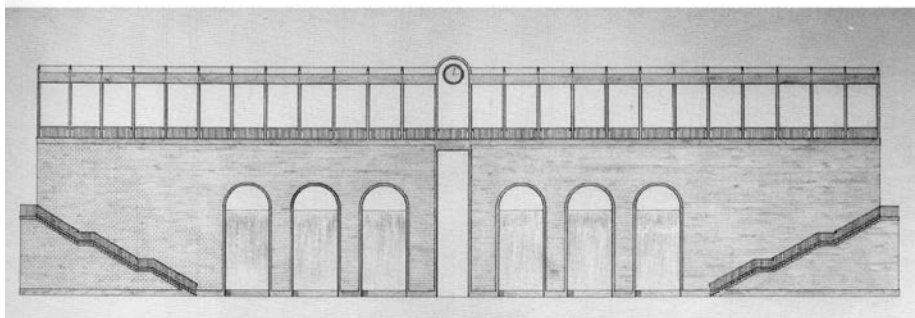
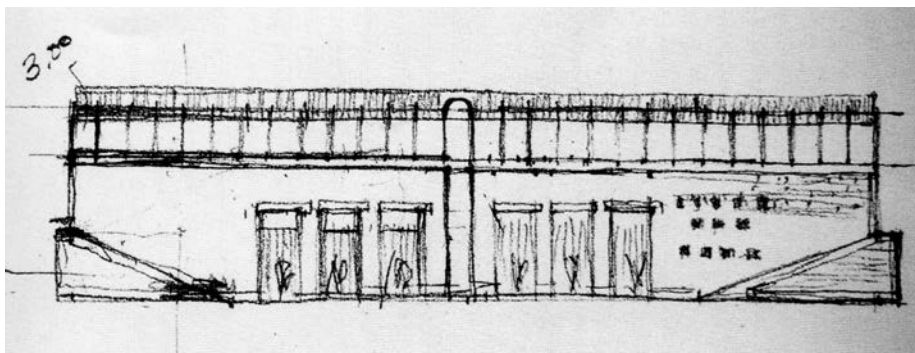


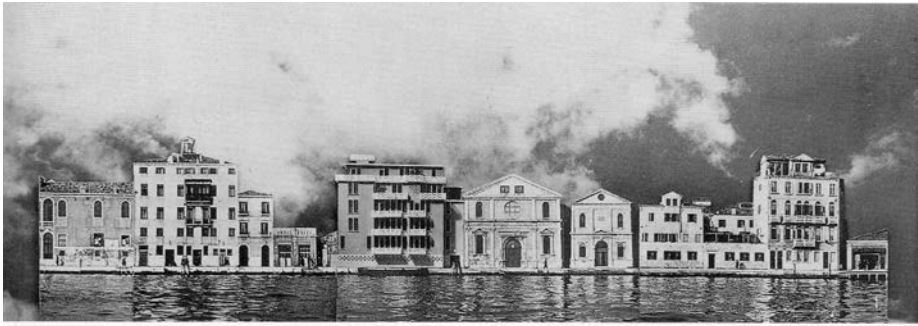
235

Mies van der Rohe
Seagram Building
New York, 1954-58



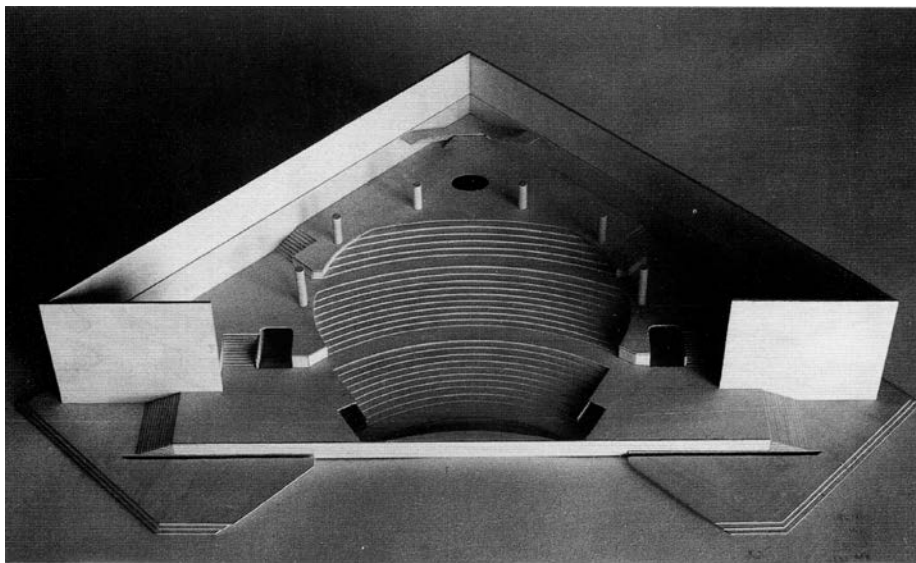
BBPR
Torre Velasca
Milano, 1952-58



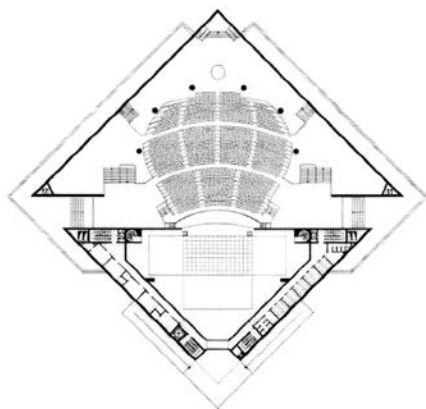


Ignazio Gardella
Casa di abitazione Cicogna alle Zattere
Venezia, 1953-58

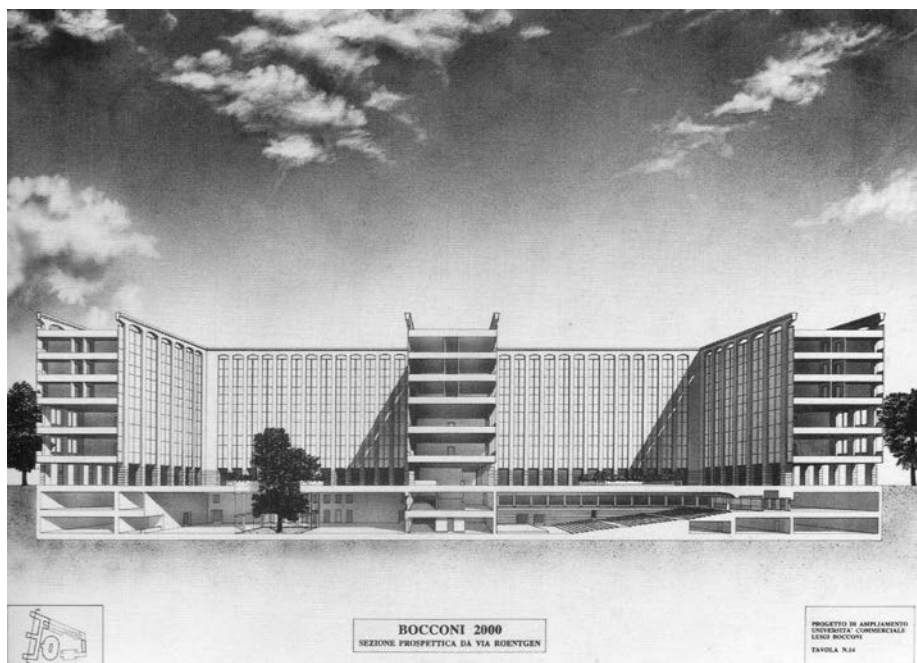




240



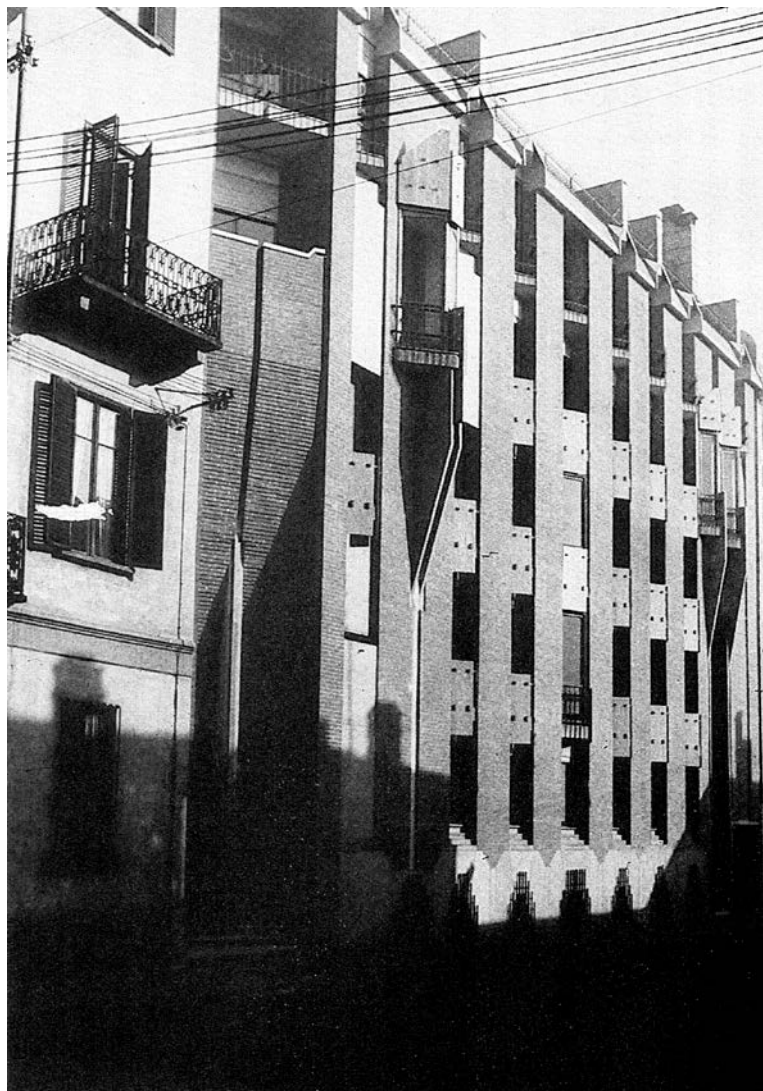
Ignazio Gardella
Progetto di concorso per Teatro civico
Vicenza, 1969



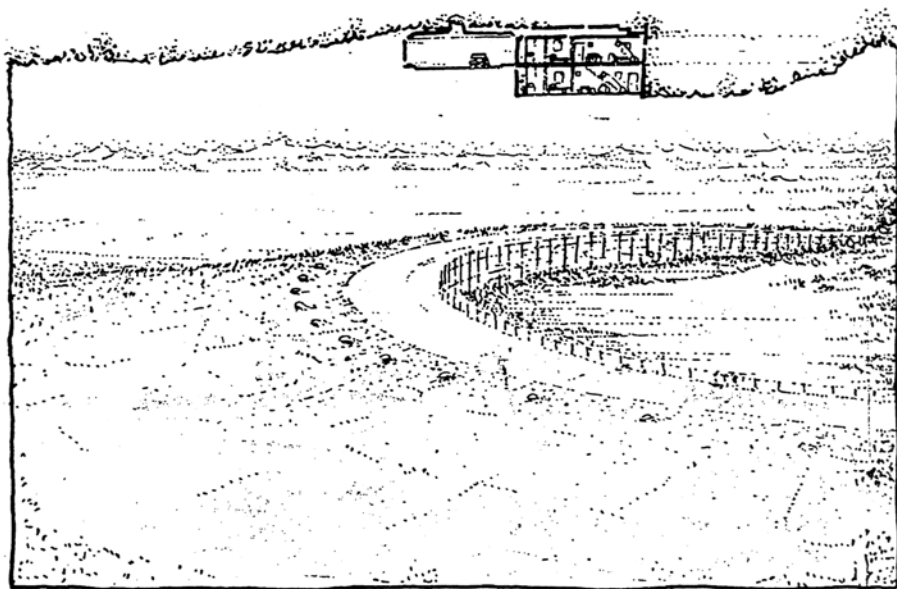
Ignazio Gardella e Jacopo Gardella
Progetto di ampliamento Università Commerciale L. Bocconi
Milano, 1992



Ignazio Gardella
Sede della Facoltà di Architettura
Genova, 1975-90



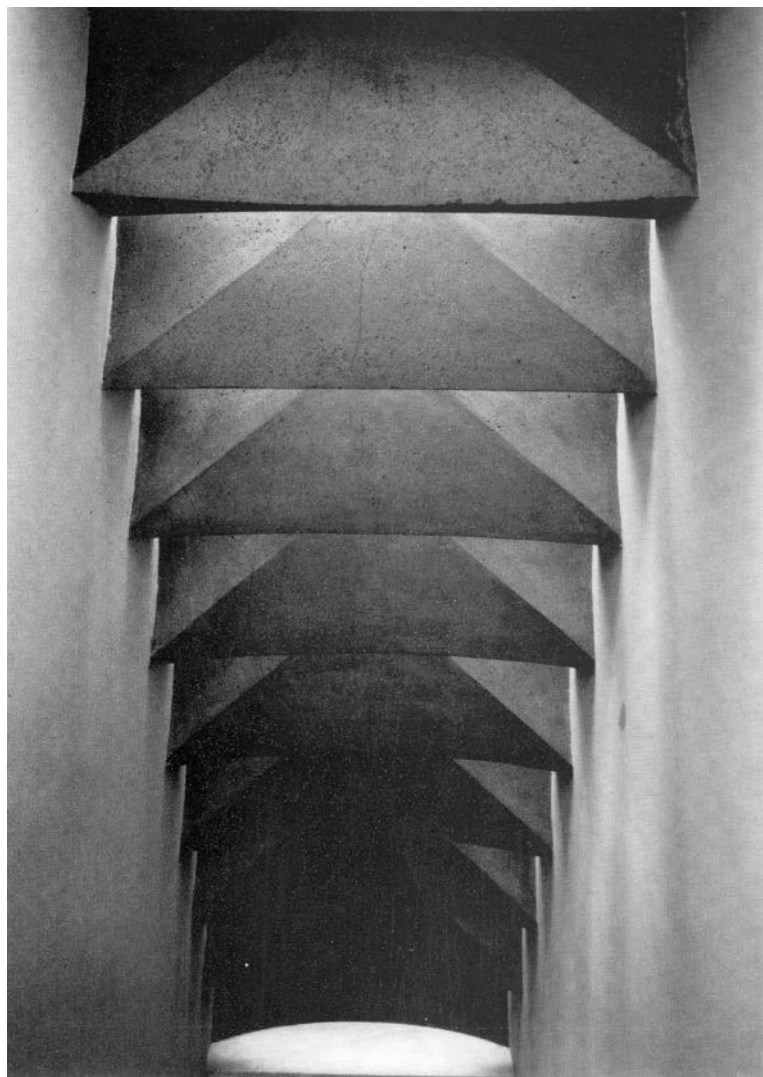
Roberto Gabetti, Aimaro Isola
Bottega d'Erasmus
Torino, 1953-56



Roberto Gabetti e Aimaro Isola (con L. Re)
Unità residenziale ovest
Ivrea (Torino), 1968-71



Roberto Gabetti e Aimaro Isola
Monumento ai Caduti della Resistenza di Prarostino
Pinerolo (Torino), 1965-67



Roberto Gabetti e Aimaro Isola
Bottega d'Erasmus
Torino, 1953-56

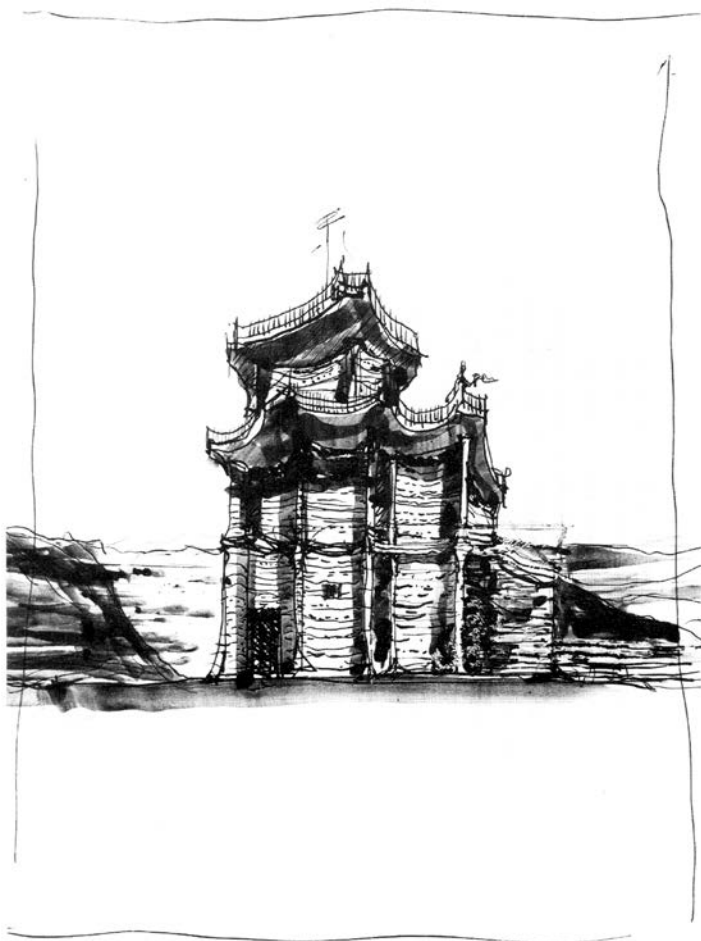


247

Roberto Gabetti e Aimaro Isola (con G. Drocco)
Quinto palazzo uffici Snam
San Donato Milanese (Milano), 1985-91



Roberto Gabetti e Aimaro Isola (con G. Drocco)
Complesso residenziale
Sestrière (Torino), 1973-80



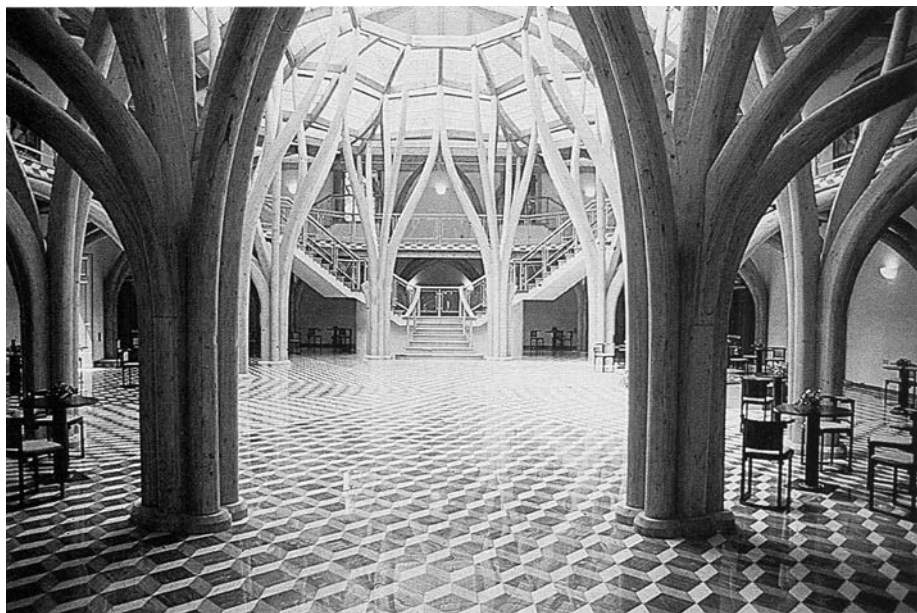


Giovanni Michelucci
Progetto di un teatro
Olbia, 1990



251

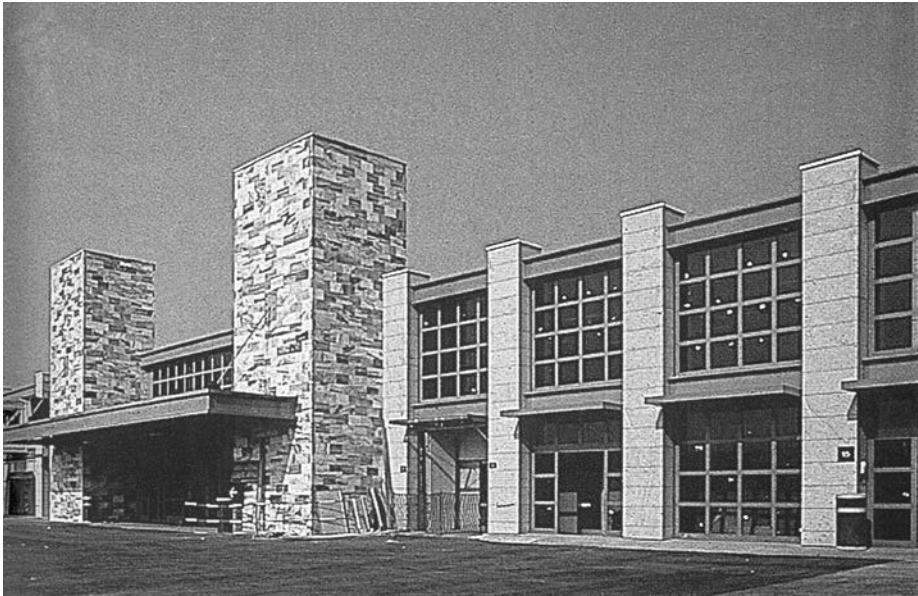
Paolo Portoghesi
Padiglione termale
Montecatini (Pistoia), 1987



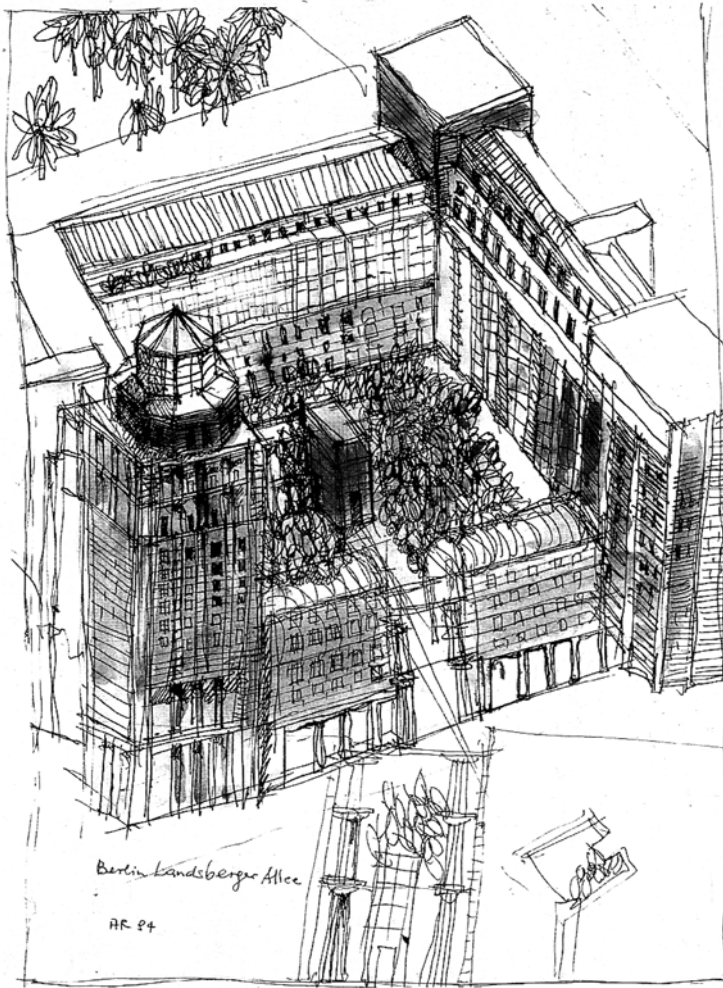




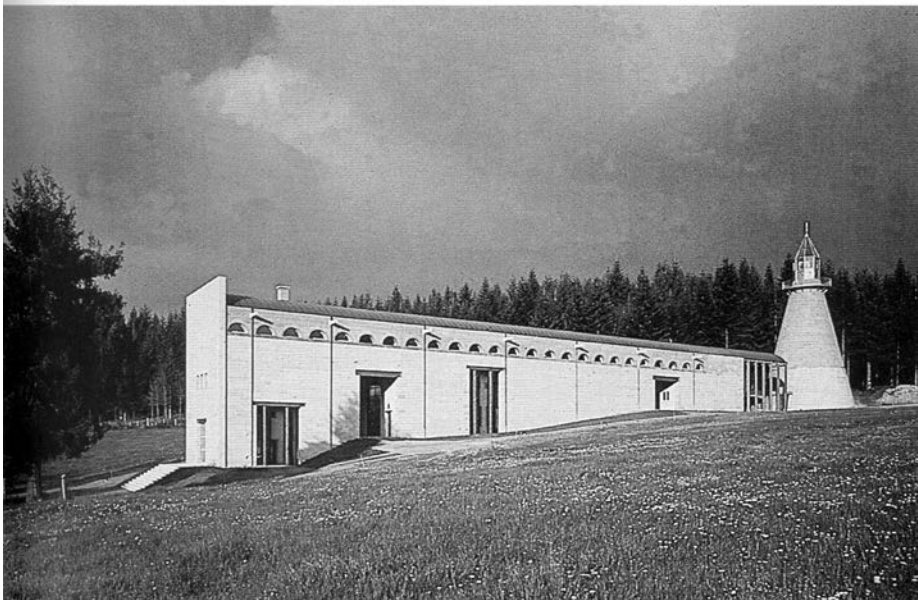
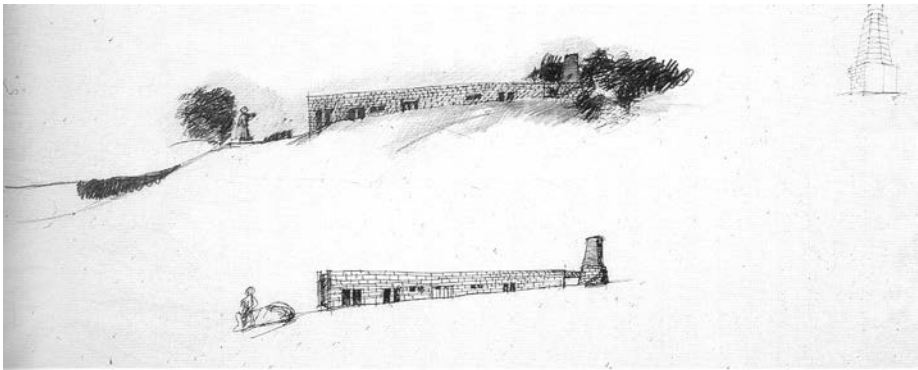
Paolo Portoghesi
Case IACP
Sesto San Giovanni (Milano), 1981, 1984-85



Aldo Rossi
Ampliamento aeroporto internazionale di Linate
Milano, 1991

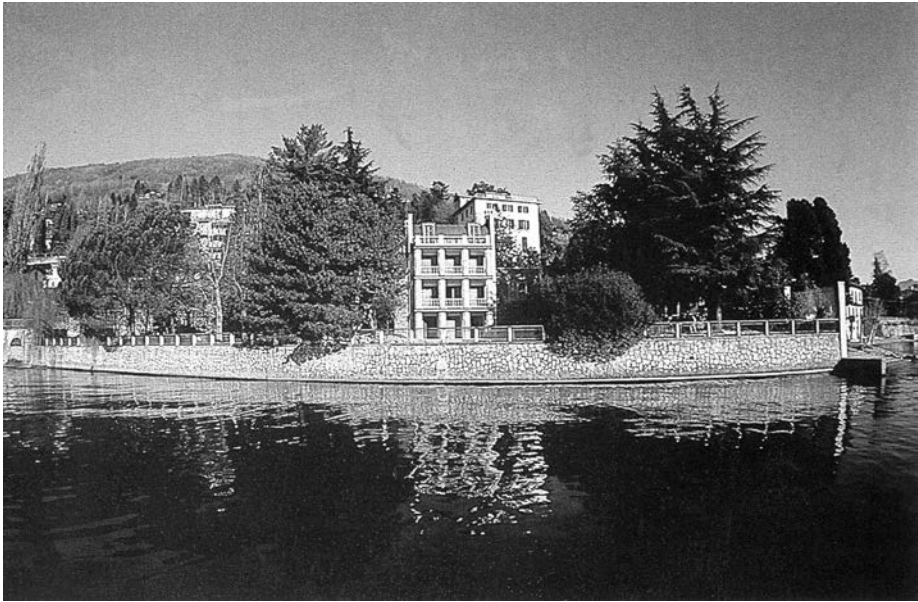


Aldo Rossi
Progetto di edificio per uffici in Landsberger Allee
Berlino, 1991-92



257

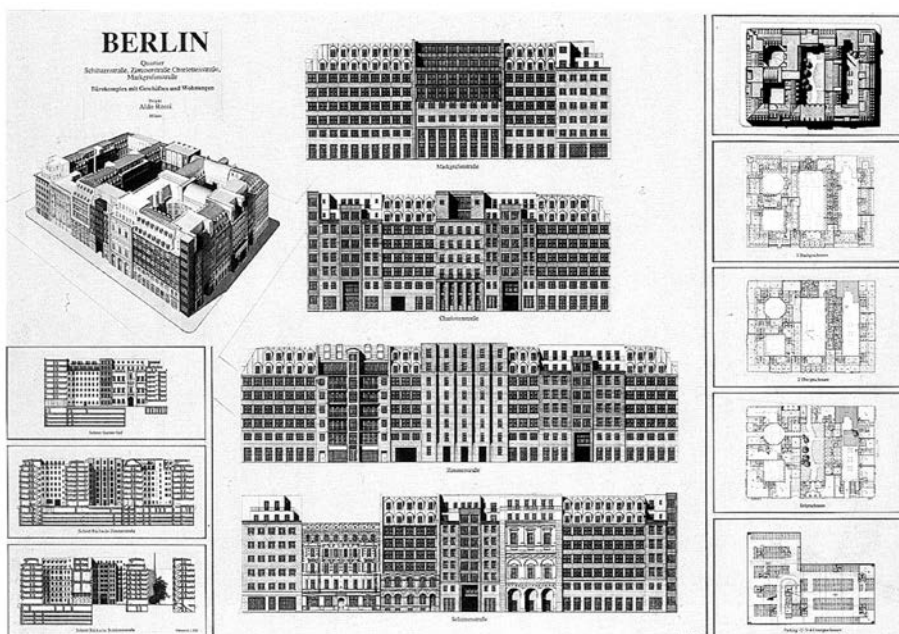
Aldo Rossi
 Centro d'arte contemporanea a Clermont-Ferrand
 Vassivière, Francia, 1988-91



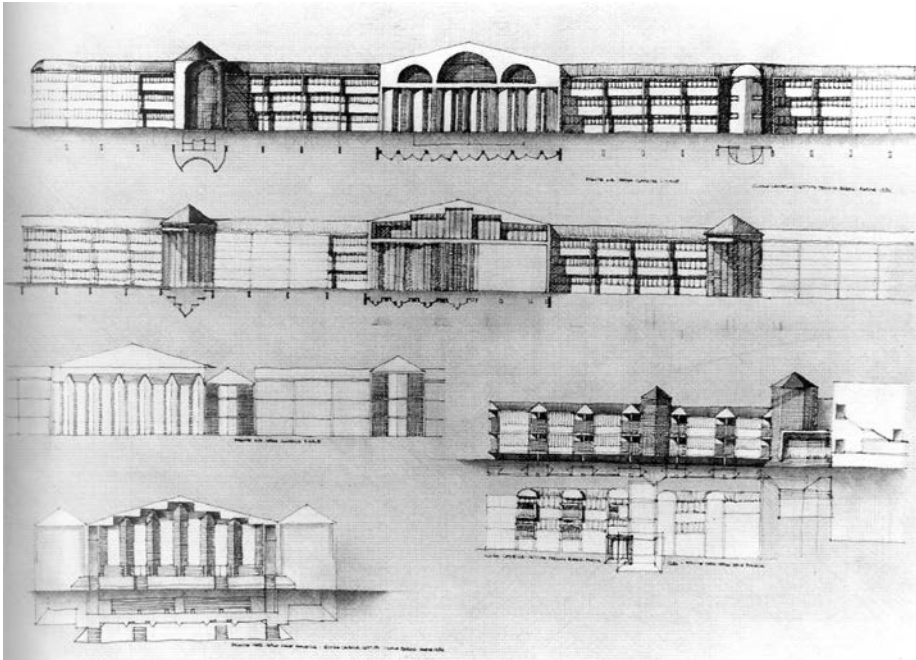
Aldo Rossi
Ristrutturazione di villa Alessi
Suna di Verbania (Novara), 1989



Aldo Rossi
Bonnefanten museum
Maastricht (Olanda), 1990-94



Aldo Rossi
 Progetto di edificio residenziale in Schützenstrasse
 Berlino, 1991-92



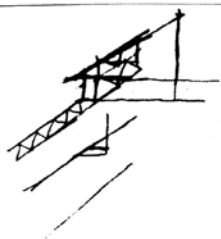
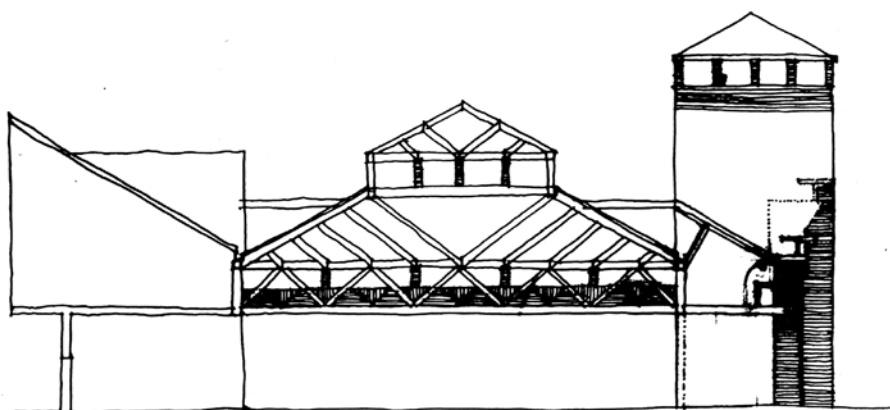
Guido Canella (con P. Bonaretti)
Istituto Tecnico G. Bodoni
Parma, 1985



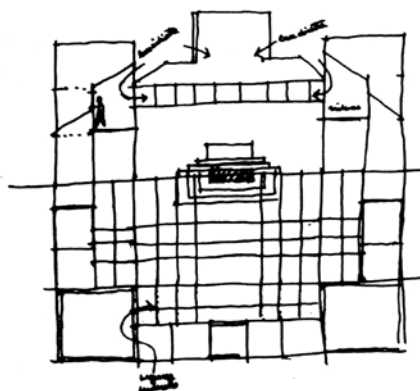
Guido Canella (con M. Achilli e D. Brigidini)
Centro civico con municipio, scuola media e campo sportivo
Pieve Emanuele (Milano), 1971-78



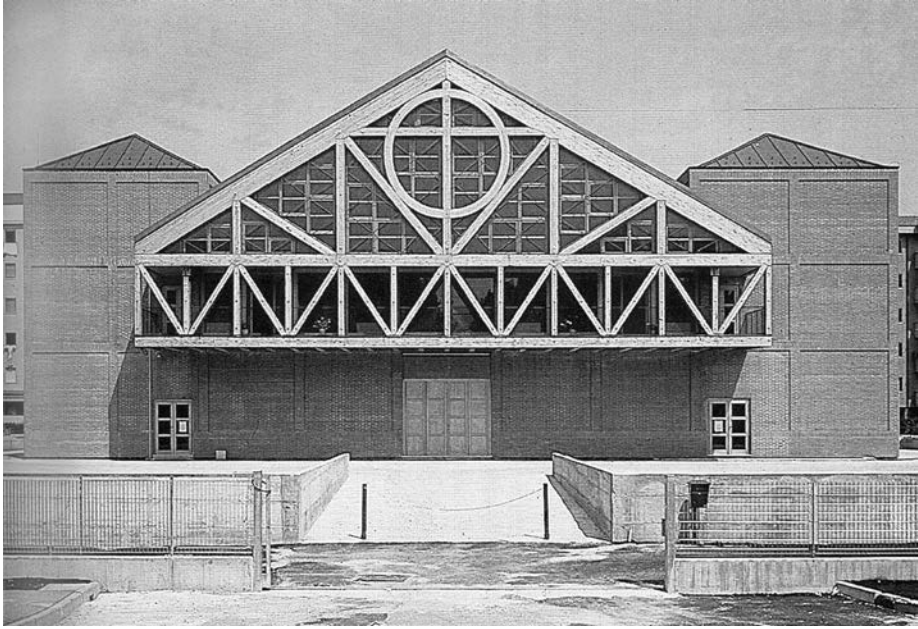
Guido Canella (con M. Achilli, D. Brigidini e L. Lazzari)
Centro civico
Segrate (Milano), 1963-66



32° 15' 1985



Guido Canella (con M. Achilli)
Chiesa "Beato Riccardo Pampuri" a Bettola-Zelofooramagno
Peschiera Borromeo (Milano), 1985-93



Guido Canella (con M. Achilli)
Chiesa "Beato Riccardo Pampuri" a Bettola-Zelofoamagno
Peschiera Borromeo (Milano), 1985-93

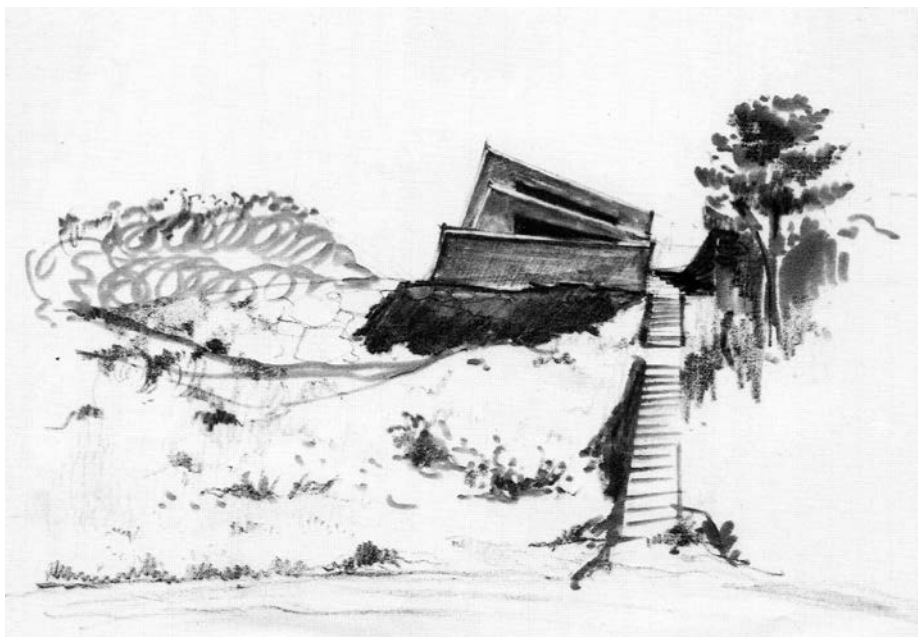


Guido Canella (con ing. A. Valenti)
Casa unifamiliare presso Meina
Novara, 1973-76



267

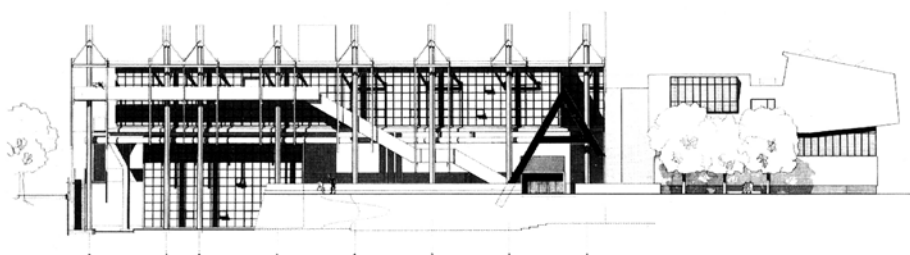
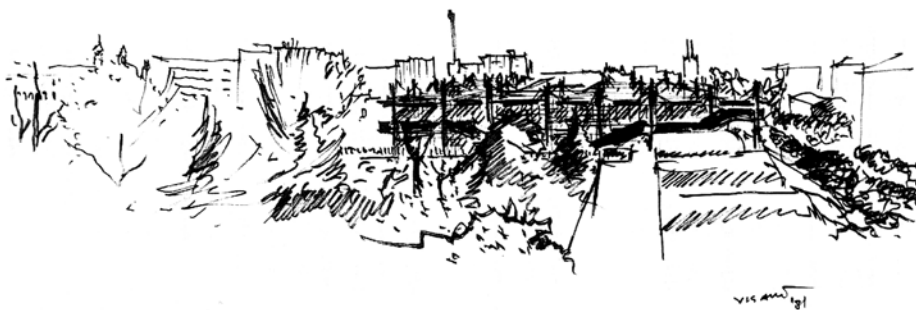
Vittoriano Viganò
Negozio Arteluce in via della Spiga
Milano, 1961-62



Vittoriano Viganò
Casa "La Scala" per André Bloc
Portese del Garda, 1956-58



Vittoriano Viganò
Casa "La Scala" per André Bloc
Portese del Garda, 1956-58



Vittoriano Viganò
 Piano di ampliamento e ristrutturazione della sede della Facoltà di Architettura
 del Politecnico di Milano, Via Ampère
 Milano, 1985



271

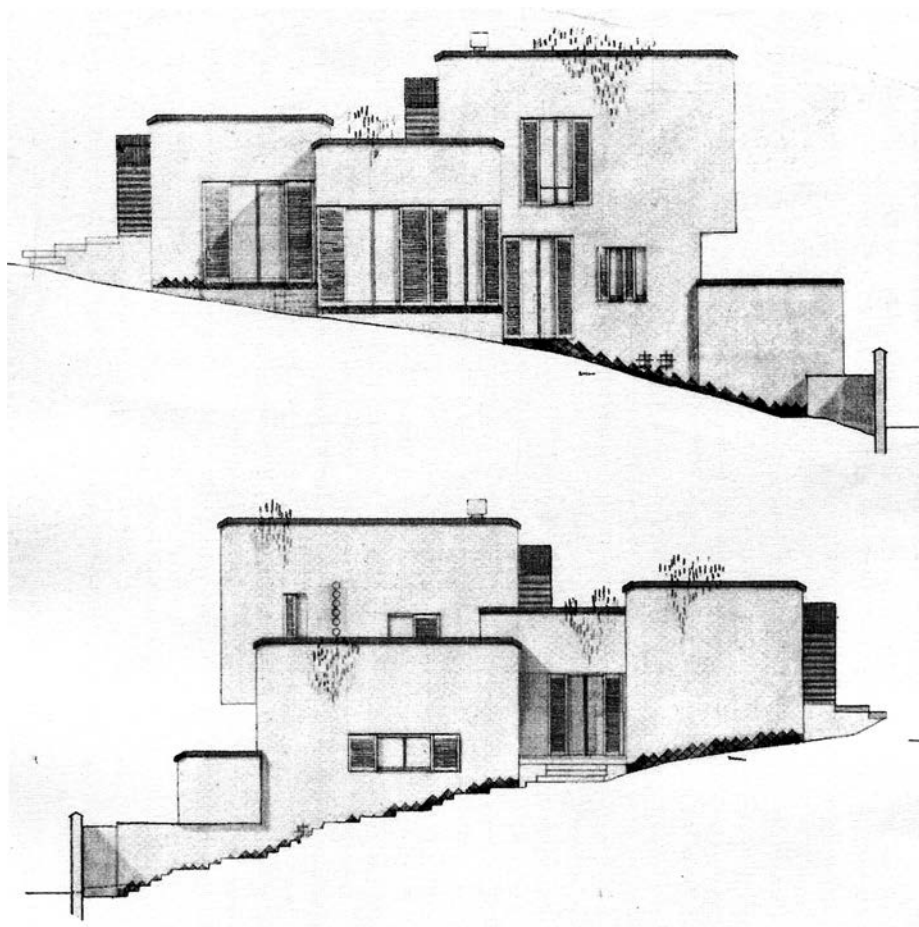
Vittoriano Viganò
Molificio Bresciano
San Felice del Benaco (Bergamo), 1968-81





273

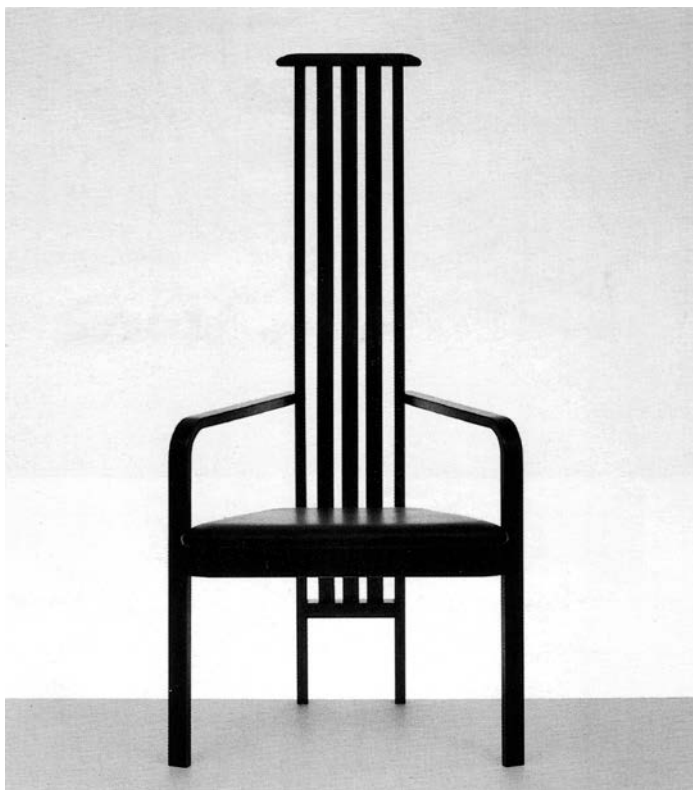
Vico Magistretti
Torre in Piazzale Aquileia
Milano, 1961-63



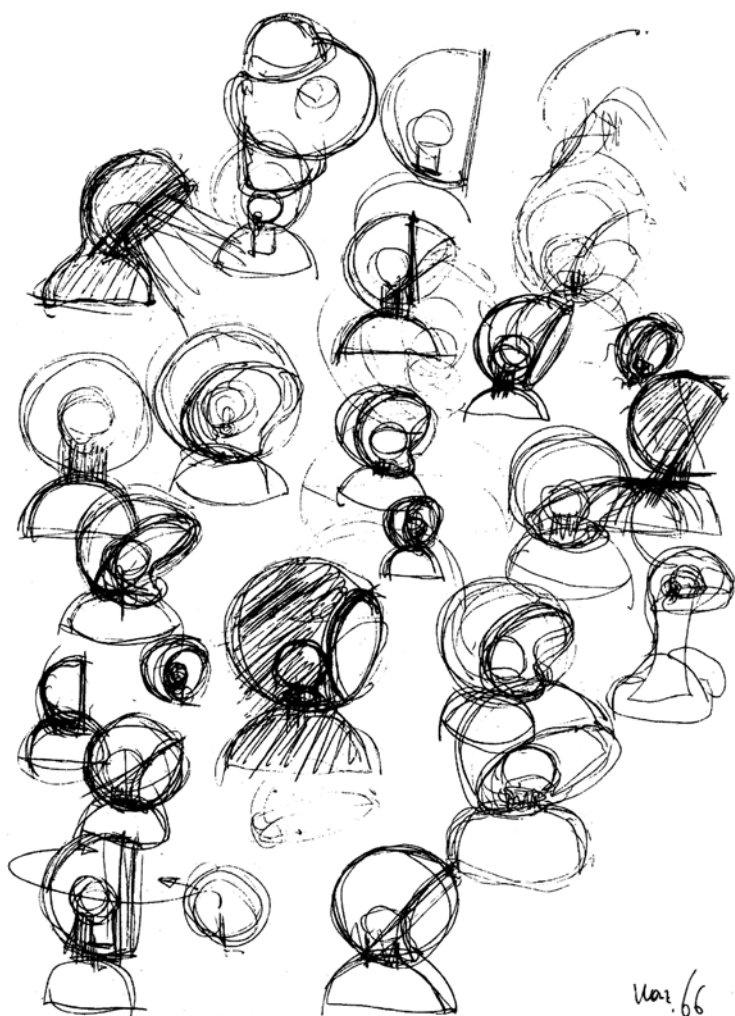
Vico Magistretti
Casa Arosio
Arenzano (Genova), 1956-57



Vico Magistretti
Centro Servizi Cavagnari per la Cassa di Risparmio di Parma
Parma, 1981-85

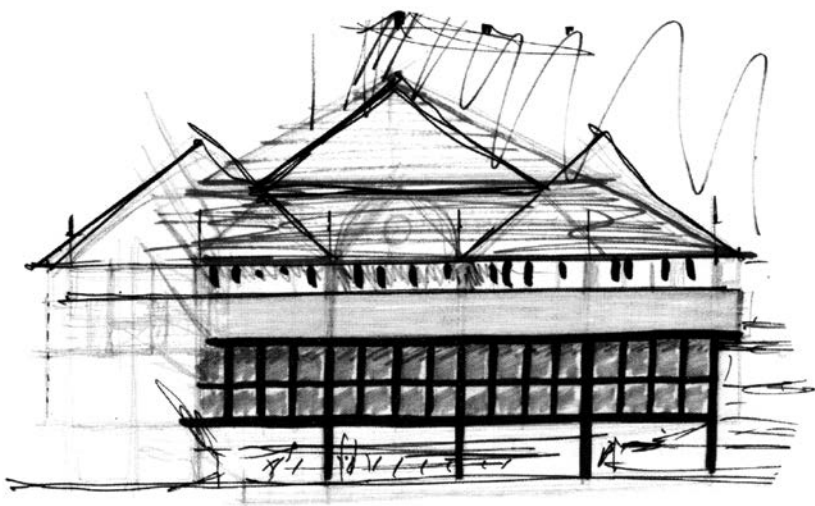


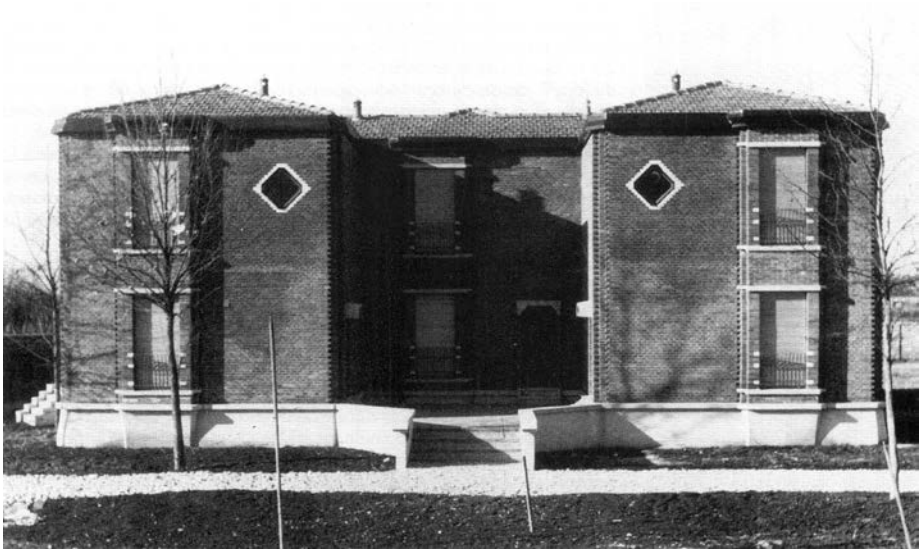
Vico Magistretti
Sedia Barbettis
Produzione Poggi, 1980



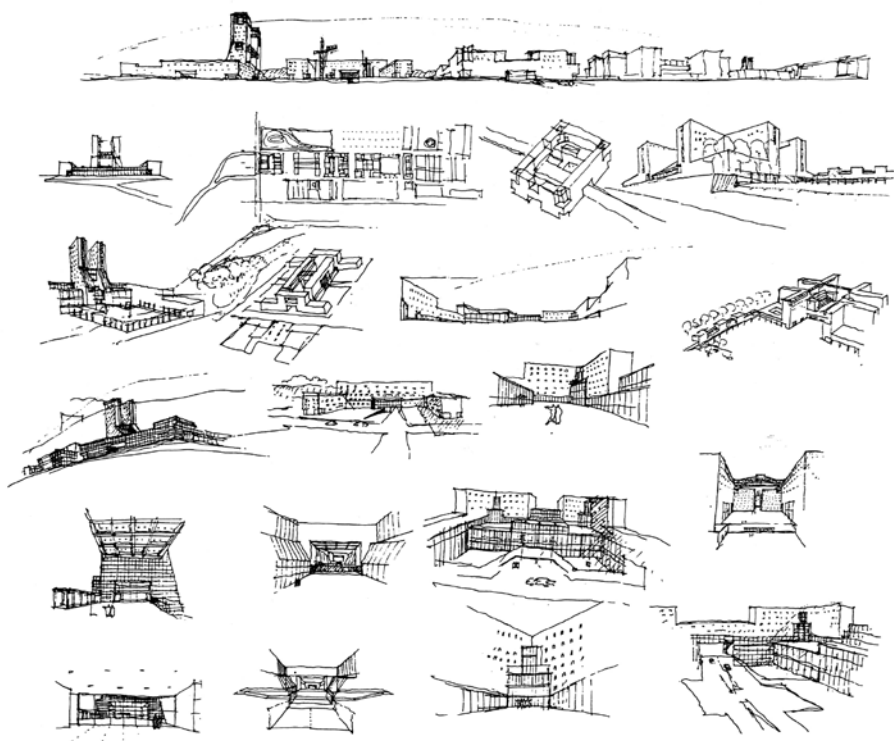
277

Vico Magistretti
Lampada da comodino "Eclisse"
1965



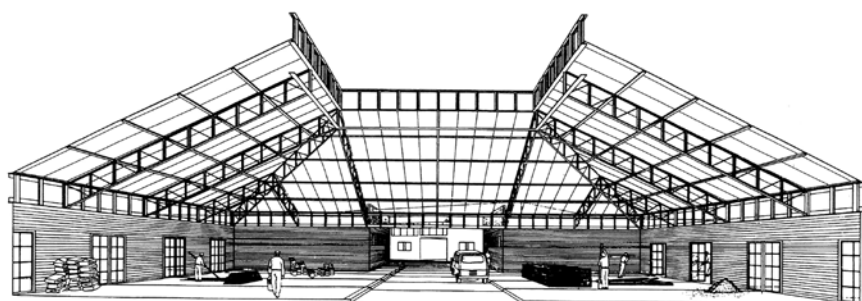
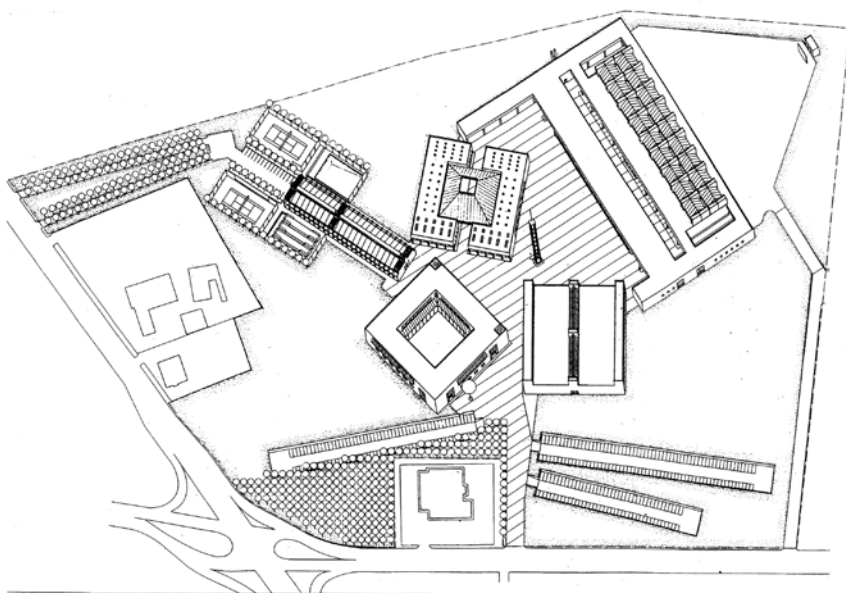


Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino
Nucleo residenziale per gli operai della Bossi
Cameri (Novara), 1956



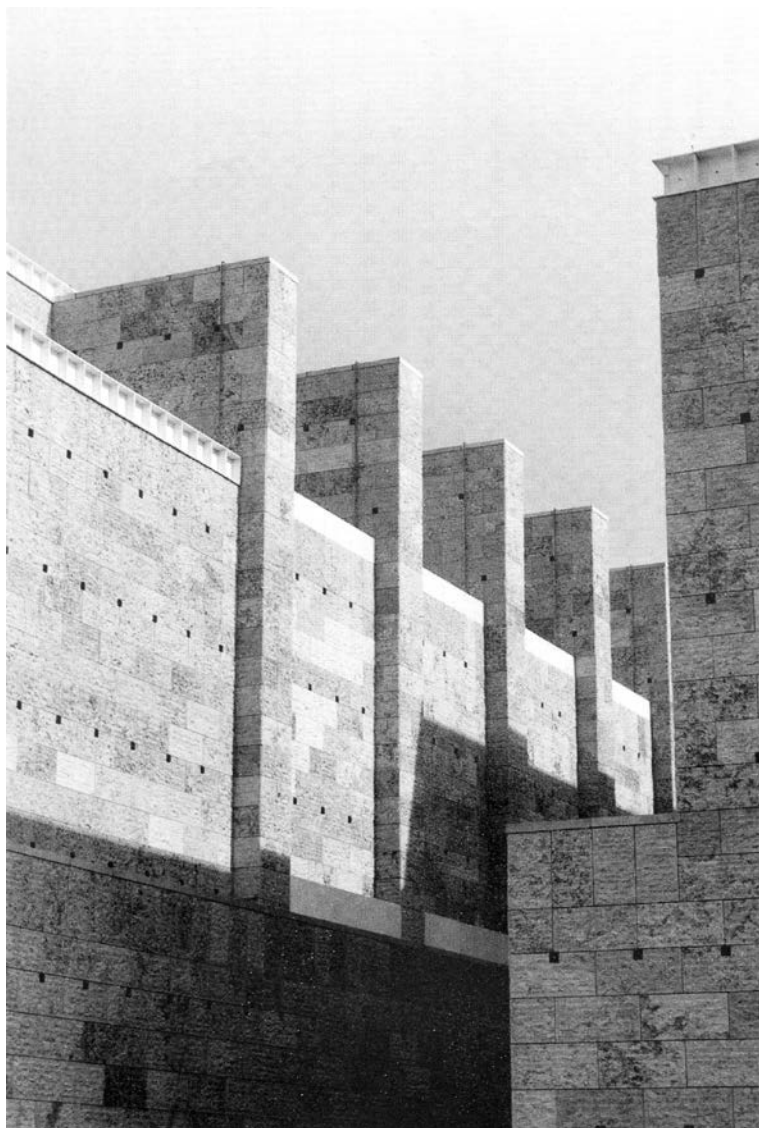
280

Gregotti Associati
 Concorso internazionale ad inviti per la trasformazione dell'area Pirelli alla Bicocca
 Milano, 1986-88

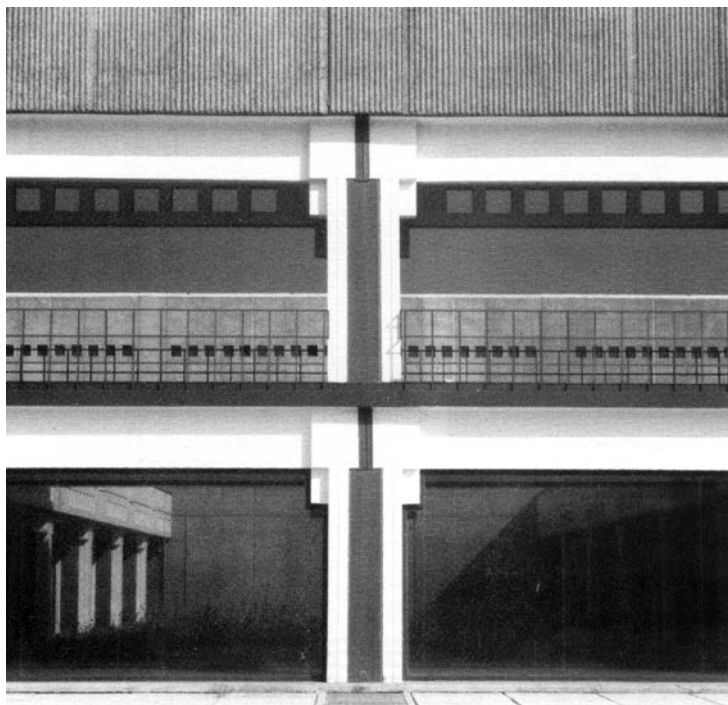


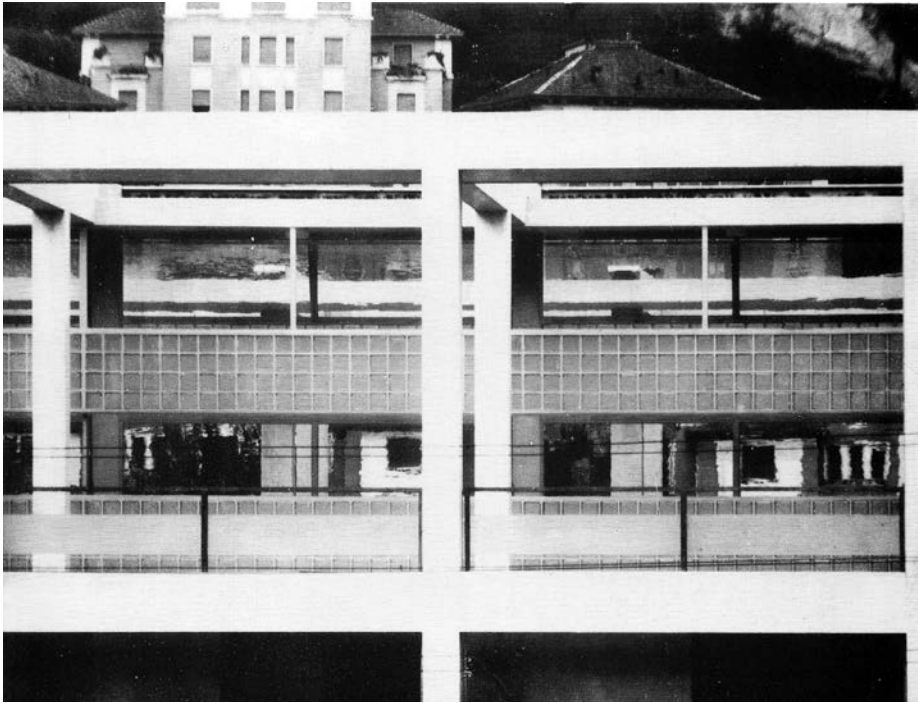


Gregotti Associati
Sistemazione della zona Lutzowstrasse, Iba
Berlino, 1980-85

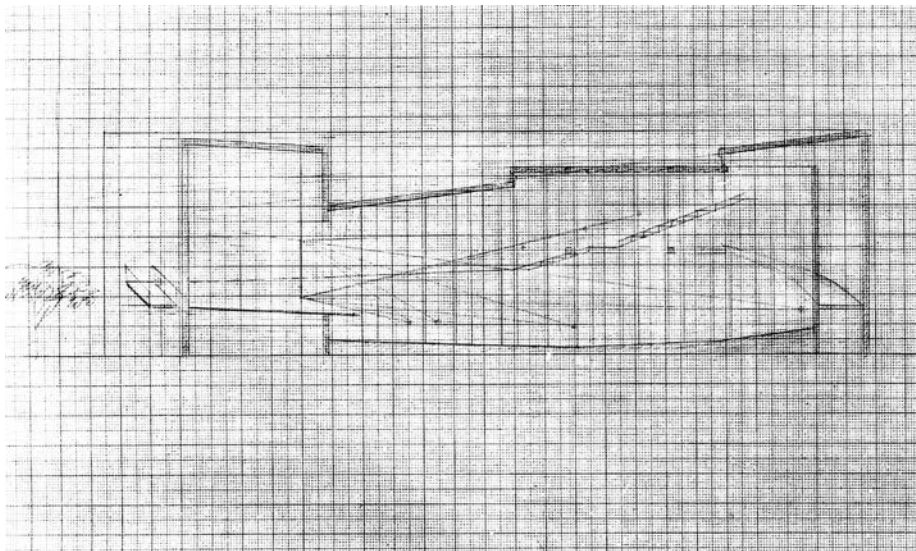


Gregotti Associati e Manuel Salgado
Centro Culturale di Belém
Lisbona, 1988-91

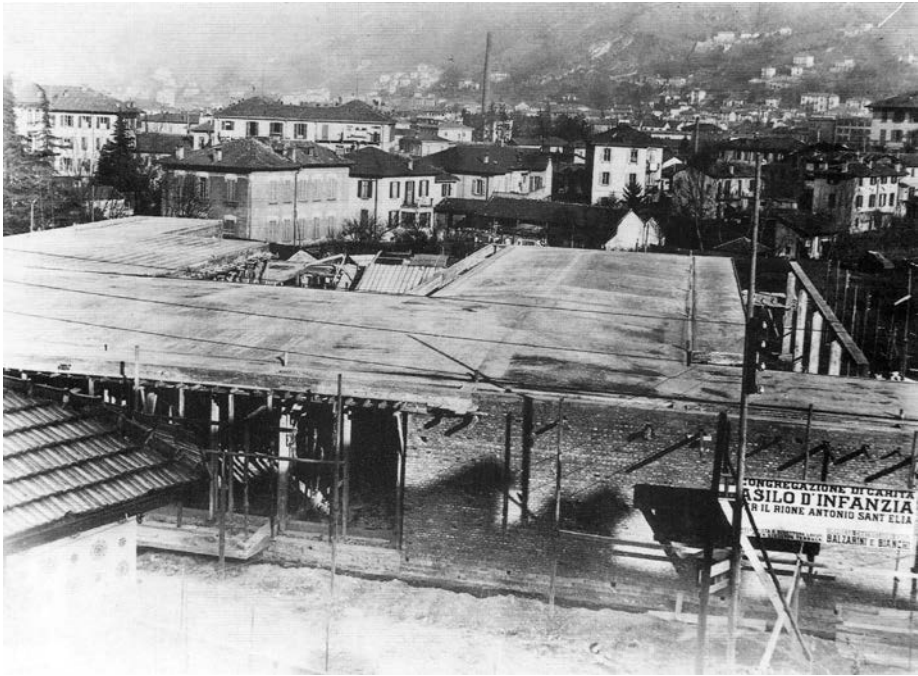




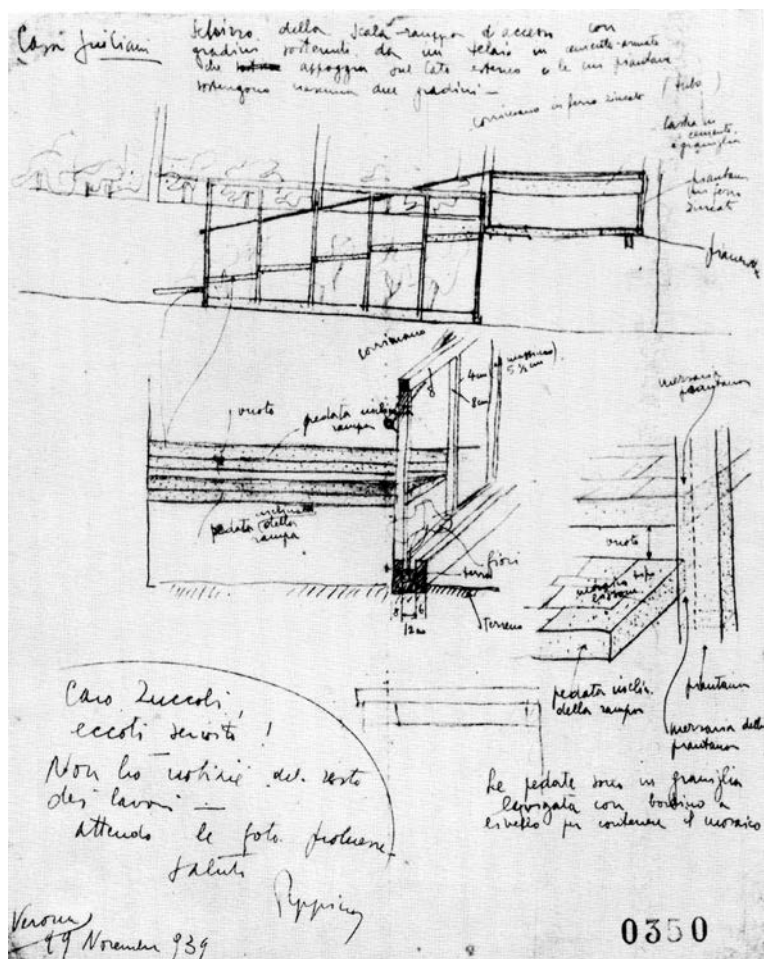
Giuseppe Terragni
Casa del Fascio
Como, 1932-36



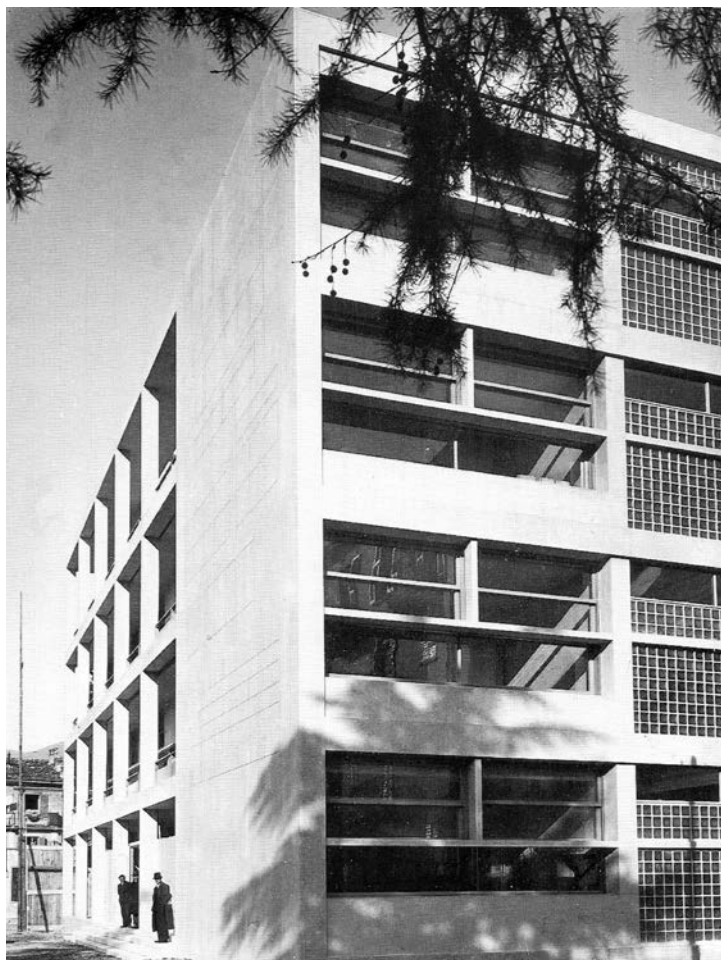
Giuseppe Terragni
Casa del Fascio nel rione Trasteverino
Roma, 1940



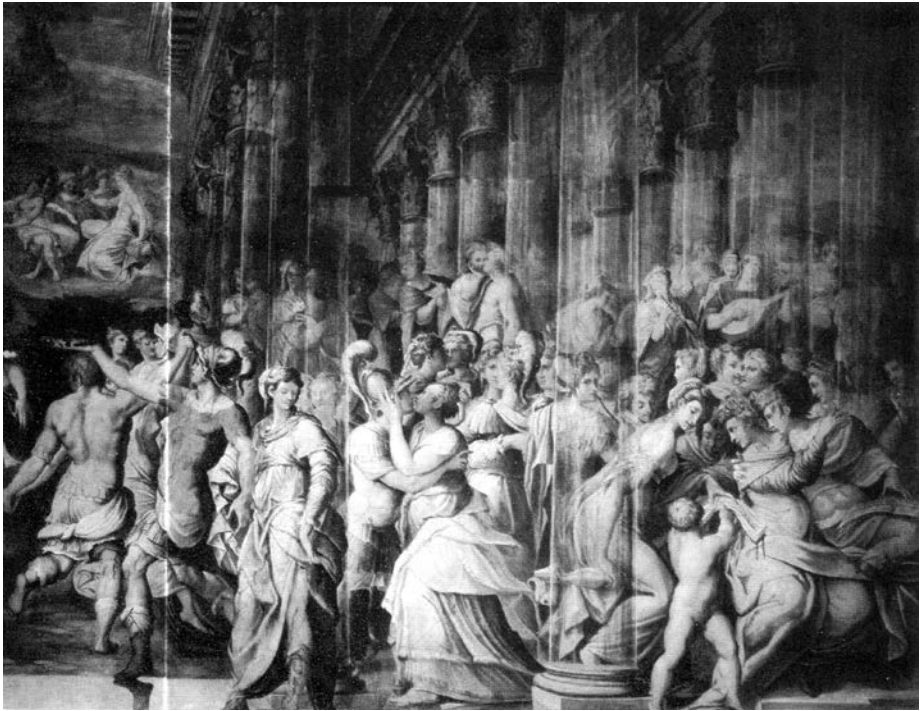
Giuseppe Terragni
Asilo infantile Sant'Elia
Como, 1936-37



Giuseppe Terragni
Casa ad appartamenti Giuliani-Frigerio
Como, 1939-40

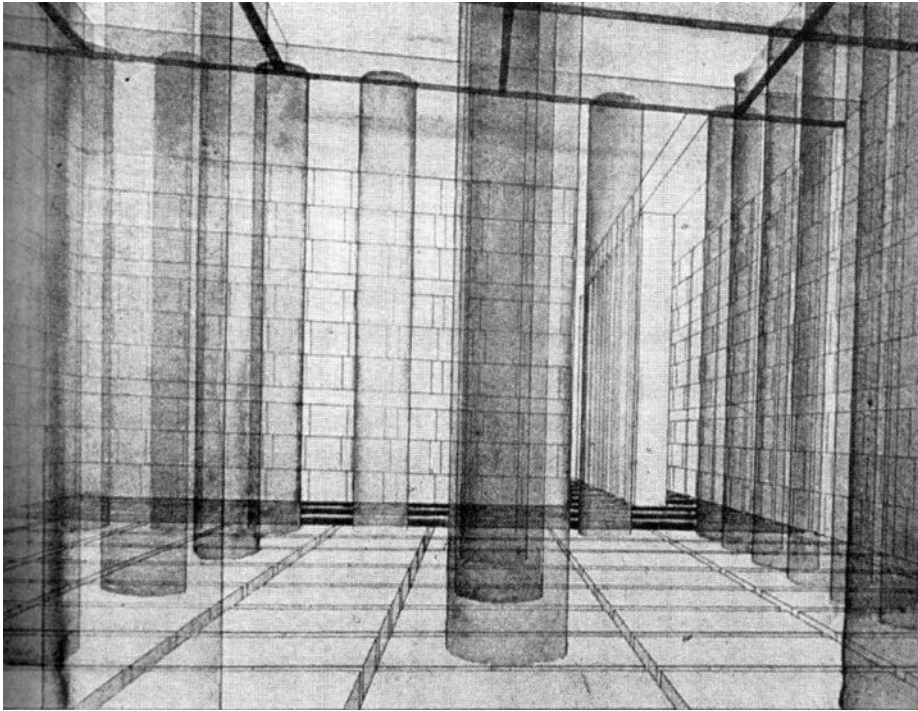


Giuseppe Terragni
Casa del Fascio
Como, 1932-36



290

Jacopo Zanguidi detto il Bertoja
Sala dell'*aetas felicior*
Palazzo Ducale di Parma, 1560-74



Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri e Mario Sironi
Progetto per il "Danteum"
Roma, 1938

COMMENTARI

Progettare
nelle differenze

La lettura incrociata dei *Dialoghi* permette di cogliere modi di vivere il momento progettuale che, nelle loro *differenze*, rappresentano l'adesione a logiche non disgiunte dall'esito finale della costruzione dell'architettura. Più volte è stato evidenziato il legame tra mondo immaginario e mondo reale, tra *conoscere* e *costruire*, tema che ritroviamo come filo conduttore nelle elucubrazioni di Socrate e dell'allievo Fedro in *Eupalino o l'architetto*¹. La posizione dell'architetto nei confronti del metodo, e di tutto ciò che è individuabile come momento razionale nell'azione progettuale, scartando cioè i valori non riconducibili a norma, si connette alla tradizione, all'interno della quale le varie componenti, e dunque la tecnica, divengono a seconda dei casi, fenomeni più o meno intenzionali del progetto: in tal senso gli aspetti tecnologico-strutturali, al pari di quelli figurativi, possono essere accettati passivamente o costituire, al contrario, una scelta consapevole.

La divaricazione tra progetto come *forma* e progetto come *tecnica* ha portato a un progressivo abbassamento della qualità del prodotto edilizio, imputabile anche alla forte segmentazione delle diverse fasi di elaborazione progettuale e di produzione del manufatto. Il panorama attuale presenta una palese ambiguità tra l'approccio alla forma, determinato prevalentemente da scelte di tipo intuitivo, e quello alla tecnologia, basato principalmente su procedimenti sistematici codificati.

Se il progetto è sintesi di molteplici fattori coinvolti al fine di risolvere aspetti quantitativi, spaziali e morfologici, e se le scelte più che essere dettate dall'arbitrarietà devono essere fondate sulla conoscenza dell'identità e della natura dei luoghi, possiamo allora affermare che le testimonianze riportate e le tematiche in esse trattate fanno capo a precise filosofie progettuali, a veri e propri *atteggiamenti* lucidi e consapevoli. L'architetto vive la propria identità in rapporto al reale e alle idee sull'architettura, al modo cioè di porsi di fronte ai problemi dell'uno e dell'altro ambito. La maggiore predisposizione verso uno dei due mondi rispecchia una diversità di interpretazione, da parte dei progettisti, della figura intellettuale preposta alla modificazione materiale della realtà².

Paradigmatiche, in tal senso, possono considerarsi le figure di Eupalino e Tridone, chiamate in causa da Valéry³, proprio in riferimento al *pensare* e al *fare* in architettura. Non a caso in forma dialogica.

Eupalino, architetto, si preoccupa di ricercare il giusto metodo in grado di risolvere i compiti assegnatigli attraverso una spiegazione esaustiva, tanto che per qualsiasi decisione di natura pratica egli individua anche un problema di natura filosofica da risolvere⁴. *Tridone*, costruttore navale, tende ad applicare in maniera sperimentale la tecnologia e il metodo costruttivo adatti allo specifico caso, siano essi appartenenti alla tradizione o del tutto nuovi, tramite un rapporto empirico con la materia e le sue leggi⁵.

Le figure di Eupalino e Tridone in Valéry possono essere assunte internamente a una logica nella quale emergono con chiarezza gli espliciti richiami a una visione complessiva e globale del progetto, orientato verso la sua materializzazione (*dall'idea al progetto al manufatto*), in un'interpretazione del fenomeno architettonico non in chiave idealistica, bensì attraverso una sua concezione che aspira ad essere globale⁶. In una lettura metaforica i due personaggi introdotti da Valéry potrebbero simboleggiare la schematizzazione di due atteggiamenti culturali che spesso si presentano contrapposti nella diatriba corrente: l'adesione al progetto di architettura come "arché-tipo" (Eupalino) o a quello tecnologicamente evoluto (Tridone). Per Eupalino, *teorico*, l'architettura possiede un grado elevato di autonomia e distacco dai problemi esclusivamente materiali, causa ed effetto di problematiche di natura anche concettuale. Il *come si fa* diviene secondario rispetto al *perché si fa*: i due momenti sono l'uno consequenziale all'altro, volutamente disgiunti e inseriti in una gerarchia di valore. Per Tridone, *pratico*, la ricerca tecnica costituisce un assunto di base, un risultato da perseguire nella specifica indagine progettuale: in tale contesto la tecnica innovativa si scontra a volte con la tradizione costruttiva dell'architettura che deve essere rimessa in gioco e, quindi, rivisitata.

Il progetto si configura sempre più come esplorazione della *componente materiale* e di natura *intellettuale*, un insieme di idee, di possibilità, tra soluzioni conformi. Realizzare significa trovare in natura spunti inventivi per rendere l'architettura al tempo stesso razionale e condivisibile, recuperando un modo costantemente nuovo e coinvolgente pur nel consapevole rispetto del passato. Ecco allora che l'analogia tra architettura e musica si rivela chiarificatrice di talune problematiche di grande attualità. Lo stesso Valéry aveva indagato la sottile corrispondenza esistente tra due discipline che rappresentano, a suo avviso, le più elevate incarnazioni dell'arte, fedeli rappresentazioni del corpo e dell'anima: «arte per cui delle forme immaginarie sono immobilizzate al sole», l'una; «irreale e fuggitiva edificazione dei suoni»⁷, l'altra. L'uomo vive l'architettura, la percepisce, si sente parte di essa; allo stesso modo la musica penetra nell'uomo, lo coinvolge attraverso l'insieme dei suoi apparati sensitivi: «Con due arti, e in

due modi, il corpo si avvolge di leggi e di intime volontà, raffigurate in una materia e in un'altra: la pietra e l'aria»⁸.

Sia in architettura sia in musica si ha una compresenza di attività nelle quali la libera interpretazione compositiva (il retroterra culturale individuale, difficilmente trasmissibile in norme) e il rigore matematico (fatto di spazi, pause, battute, vincoli comunque da rispettare) si fondono. Per molti progettisti *comporre*, al pari di *progettare*, implica mettere in sequenza operazioni mentali di natura sia soggettiva sia oggettiva. Aderire a un genere architettonico, al pari di un genere musicale, costituisce una scelta espressiva di linguaggio, con evidenti riflessi sul metodo di composizione, che supera il contenuto funzionale. I dodici suoni base della scala musicale, la differente durata che a ciascuno di essi il compositore attribuisce, le pause che vengono interposte tra loro, costituiscono l'essenza in apparenza limitata e circoscrivibile, di qualsiasi brano musicale: è dalla loro particolare successione, dalla loro "architettura", che scaturisce il risultato finale. Similmente, l'operazione progettuale implica l'adozione di un ampio spettro di variabili da mettere in gioco. L'essenza dei singoli elementi non ha grandi margini di modificazione: ciò che può mutare sono il tipo e la modalità di utilizzo delle variabili medesime, attraverso una loro diversa combinazione. Sviluppando la metafora, in architettura i compositori instaurano, attraverso i differenti atteggiamenti che assumono, un rapporto specifico sia con la composizione stessa, *l'opera architettonica*, sia con gli esecutori materiali, *le tecniche e gli operatori*.

Viene anche spontaneo affiancare alla metafora "musicale", quella "scultorea". Un progetto di architettura che muove da considerazioni di carattere generale dalle quali man mano prende forma sempre più dettagliatamente, è assimilabile all'ordine logico proprio della scultura in cui l'artista, già nella scelta iniziale del blocco da scolpire, e quindi attraverso un forte lavoro di sintesi, manifesta un'idea originaria che lentamente e progressivamente assumerà forme sempre più riconoscibili. Dimensione, colore, materiale, tecnica costruttiva, costituiscono variabili già intrinseche nell'*incipit* dell'opera. Franco Albini, esempio di *architetto-musicista*, compone attraverso l'assemblaggio e la successione di elementi: la putrella, il pilastro, la cornice, al pari delle note, delle pause, degli accenti, vengono studiati, montati, smontati e rimontati, sino a che, una *volta* individuata la corretta successione, giungono a formare l'equilibrio perseguito. Giuseppe Terragni, invece, è piuttosto *architetto-scultore*: un lento e progressivo dare corpo all'architettura che parte da schizzi nebulosi per giungere successivamente a scelte precise, controllate sin nei più piccoli dettagli, un fare appunto "michelangiolesco" nell'arte del progettare.

Viene spontanea una schematizzazione, forse elementare, di queste estreme, non totalizzanti, processualità: una dal particolare al generale, l'altra dal generale al particolare. Esistono, dunque, caratteristiche modalità di controllo

del percorso progettuale. Lungo il suo sviluppo, l'idea di base subisce una serie di verifiche, modificazioni, cambiamenti che si attuano attraverso l'incontro del progettista con le competenze che hanno potere decisionale nella realizzazione, oppure attraverso posizioni intermedie nelle quali il progettista viene coinvolto solo in alcune fasi o su argomenti specifici, demandando ad altre figure taluni passaggi del processo.

In rapporto alla complessità del contesto in cui si opera, l'obiettivo della riconoscibilità del progetto risulta essere di primaria importanza, punto fermo all'interno di approcci metodologici e percorsi progettuali differenti. Ogni progettista opera nella direzione di salvaguardare l'individuabilità della forma o, più in generale, del messaggio poetico-artistico, contro una logica, diffusa all'interno dell'apparato produttivo, che tende a interferire con i contenuti delle opere di architettura. Le posizioni delle singole figure esprimono la necessità di aggiornare costantemente le personali metodologie di esplicazione dei contenuti progettuali, attraverso un approccio al progetto di architettura in grado di adeguarsi alle mutate condizioni dell'ambiente culturale e produttivo.

Approcci progettuali come quello di Franco Albini già incorporano, in larga misura, le determinanti di tipo sia tecnologico sia formale con un livello altissimo di prefigurazione, al punto che il progetto diviene controllo preventivo di tutte le azioni costruttive. In tal modo si esprime una visione sequenziale che porta a concretizzare nella realizzazione le forme, i particolari, i dettagli che il progettista aveva già individuato in sede di ideazione. Tale approccio metodologico di ascendenza "gropiusiana" ha recentemente subito inevitabili trasformazioni: determinante in tal senso si è rivelata l'irruzione nello scenario gestionale del progetto di attori e figure portatori di altre esigenze, per cui è possibile sostenere che oggi gestire la razionalità del processo progettuale da un'ipotesi di base fino all'esecutivo, significa navigare "a vista"; di conseguenza è necessario essere in grado di agire anche *correttivamente* sul progetto per dare una risposta positiva all'insorgere di domande e istanze impreviste.

È significativo constatare come alcuni protagonisti dell'architettura abbiano accettato l'invito a interrogarsi sulla loro opera, sulle radici culturali, e sull'origine della loro formazione. I riferimenti alla Milano centro del dibattito nel dopoguerra, di cui ancor oggi è possibile rinvenire le tracce, si alimentano nelle citazioni dei ricordi: Ernesto Nathan Rogers da una parte, Franco Albini dall'altra, costituiscono, nella maggior parte delle riflessioni, due capisaldi a partire dai quali teoria e pratica si sono rafforzate vicendevolmente in un esercizio professionale esemplare. Due figure che hanno saputo esprimere il meglio di sé attorno a tavoli di differente natura: il *tavolo da riunione*, luogo privilegiato di nascita della progettualità (famosi le riunioni di Rogers attorno al tavolo di "Casabella"); e il *tavolo da disegno* di matrice albiniana, luogo dell'atto creativo-progettuale e della sua proiezione verso i luoghi esterni della produzione.

L'opera di Albini evidenzia una straordinaria capacità di modificazione e di adattamento sia formale sia tecnico, che rimane costante lungo tutta la sua evoluzione. *Forma e tecnica* non rappresentano entità separate, bensì una perfetta sintesi in grado di esemplificare un equilibrio creato sulla base di una corretta impostazione metodologica e di un elevato grado di intervento nelle fasi progettuali. L'interpretazione dei dettagli dimostra come la progettazione possa essere composta da tanti elementi individuali e identificati, allo scopo di ricondurre l'architettura a una perfetta unitarietà: le variabili in gioco sono limitate, le possibilità di assemblaggio, invece, risultano essere infinite. È perciò da ammirare, e da seguire, l'Albini che percorre strade nuove e s'impegna in una costante e profonda ricerca, per trarre dal contesto socio-economico nuove opportunità, senza quindi partire dogmaticamente da concezioni figurative precostituite, bensì pervenendo, proprio attraverso la ricerca, a concezioni alternative. Albini riuscì a indirizzare l'asse del suo interesse e della sua ricerca architettonica verso nuovi orizzonti, mantenendo nello stesso tempo con la dimensione tecnica un rapporto costante ed eticamente corretto come una "messa in opera" di quei messaggi e lineamenti teorici tracciati nel medesimo periodo da Rogers⁹.

Il cantiere oggi è una realtà dinamica, in continuo mutamento, che non può essere governata attraverso una predeterminazione assoluta di ogni sua parte: gli stessi disegni esecutivi architettonici sono sottoposti a successive verifiche e ridefinizioni lungo il processo di realizzazione¹⁰.

Riattualizzando il discorso rogersiano la tecnica è da considerarsi una delle "scorie incombuste" del bagaglio dell'architetto: un elemento fondamentale da recuperare nel dibattito architettonico, allo scopo di impedire alla cultura del progetto di chiudersi esclusivamente in uno "stile". Solo una ricerca che proceda in parallelo all'interno dei tre campi, forma-tecnica-produzione, nella loro *continuità* storica e non contrapposte, può garantire una corretta sintesi progettuale.

Il rapporto tra teoria e pratica si riflette nella critica e nei suoi strumenti di divulgazione, investendo anche la trasmissione istituzionale del sapere, nella didattica del progetto¹¹.

I *Dialoghi* hanno attraversato diagonalmente le varie generazioni rendendo utili differenti riflessioni. Quella degli anni Venti, al contrario di quella che l'ha succeduta, non ha trovato un Rogers: è mancata cioè quella figura in grado di riassumere dall'interno i valori del proprio racconto architettonico: è forse per questo che si è vista compressa, più di altre generazioni, da quella successiva che ha cercato, comunque, di ribadire l'identità e soprattutto l'autonomia dell'architettura. Un'indipendenza e una specificità riacquisita dal passato con l'ausilio di riferimenti dalla spiccata vocazione regionale e recentemente tradottasi in un localismo architettonico non ancora storicizzato.

Il ripensamento e la flessione che coinvolgono il mondo dell'architettura – al contrario di quanto accade per altre “arti” che sviluppano esiti meno precari – ha provocato un'assenza non solo di legittimazione di un prodotto culturale prima esistente ma pure di strumenti riconoscibili e perciò trasmissibili. Esiste un rapporto consequenziale tra le odierne modalità di lettura dell'architettura e la scarsità di approfondimento critico che le istituzioni preposte a compierla manifestano. Alla volontà di cogliere le emergenze dell'architettura, le diverse emblematicità, si è sostituito uno sforzo mirato a istituire e posizionare nomenclature, fissando scuole, nuclei di appartenenza, tendenze più o meno durature a volte affaticate dallo scorrere delle stagioni, in una forma estranea a un'utile e morale visione critica del progetto.

Recuperare l'eccessivo distacco dal reale e dal quotidiano significa per la didattica operare un'autentica ricucitura interdisciplinare, stimolandola nei modi, nelle forme e attraverso strumenti adeguati. Il concetto di *realizzabilità* dell'opera dovrà tornare a essere il fulcro di ogni intendimento progettuale. L'università può costituire, in quanto luogo privilegiato dell'apprendimento, il principale punto di riferimento per fornire una più completa opera di tutela e di aggiornamento professionale¹².

Il considerare *teoria* e *prassi* come antitetici si è rivelata strategia fuorviante. Si tratta, infatti, di due sfere tra loro sinergiche, con punti di contatto che dimostrano la loro reciproca compenetrazione all'interno dell'unità essenziale del *fare*. Ciò deriva dall'assunzione della sostanziale unitarietà e inscindibilità dell'intero processo di formulazione dell'opera architettonica. Alcuni ostacoli contingenti quali l'accorciarsi dei ritmi di produzione, l'accelerazione costante del progresso tecnico, la perdita di dialogo tra i diversi protagonisti del processo edilizio, non debbono provocare, soprattutto nei luoghi deputati alla diffusione del sapere, l'arresto del dibattito sul significato delle tecniche in architettura, sui rapporti tra i diversi linguaggi e le relative strumentazioni esecutive. Al fine di evitare che ciò accada, il dibattito sul primato della ricerca architettonica o della sperimentazione tecnologica, dovrà lasciare posto a una proposta di collaborazione, di modo che i due momenti possano integrarsi e convergere.

Assistiamo da una parte al recupero di un repertorio di tecniche semplici, le più comuni e tradizionali, e dall'altra all'esaltazione, spesso fine a se stessa, dell'elemento “tecnologia”. La componente tecnica, così come quella ideativa, non può esprimere, asetticamente isolata, le potenzialità a lei proprie nella formazione del fenomeno architettonico: la *tecnica* esige una costante ricerca per poter generare quelle sinergie in grado di dar vita a una compiuta integrazione nel progetto di architettura. La *ricerca* deve svilupparsi dalla conoscenza delle tecniche esecutive, dalle fasi che queste comportano, dallo studio dei materiali, dal loro rapporto con il contesto sia naturale sia socio-economico. La scuola può oggi ristabilire i valori in campo, in modo corretto e metodologicamente

trasmissibile, sulla scorta dell'insegnamento fornito dalla storia e dai suoi riconosciuti *protagonisti*¹³.

«Fare l'architetto – scriveva Rogers¹⁴ – è una vocazione, insegnare l'architettura è una vocazione al quadrato perché senza uno slancio vitale è inutile mettersi. Chi insegna per mestiere o peggio per ambizione e per indiretti interessi personali (per il titolo di professore sul biglietto da visita) tradisce la sua qualità di *clerc* e s'incatena alle peggiori mistificazioni.

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 incomprensioni della società dentro e fuori della scuola stessa».

L'articolarsi e il dilatarsi progressivo delle competenze e delle figure professionali preposte alla formulazione e al controllo del ciclo di vita del progetto, congiuntamente all'aumento del grado di complessità del progetto stesso, fanno sì che esista, salvo rare eccezioni di elevata capacità di dominio del fenomeno, un sempre più ampio distacco tra *momento creativo* ed *esito finale*. L'idea stessa di progetto è andata nel tempo trasformandosi: con il sopraggiungere della razionalità moderna le tavole disegnate sono divenute esaurienti e complete, incorporando anticipatamente tutte le conoscenze e le più sottili indicazioni esecutive che prima erano parzialmente demandate ai differenti operatori coinvolti.

Si tratta, allora, di interpretare al meglio l'utilizzo degli strumenti a disposizione, con la consapevolezza che il progressivo aumento della complessità della variabile contestuale ha portato a un corrispondente incremento dell'articolazione del progetto stesso e delle sue procedure esecutive. Dal momento che il progetto rappresenta uno degli atti attraverso i quali la società estrinseca e documenta la propria capacità di trasformazione, il velocizzarsi della prassi evolutiva e di trasformazione della realtà si riflette direttamente sugli strumenti e sui metodi che convenzionalmente sono parte integrante del progettare.

I *Dialoghi*, in quanto tali, non esprimono certezze bensì posizioni dialettiche, evidenziando, con le inevitabili semplificazioni, due contrapposte posizioni progettuali: una, che prevede l'intervento nell'ambito spaziale avendo già avanzato le principali scelte, sia culturali sia tecnologiche, le quali forniscono ancor prima dell'inizio della realizzazione l'immagine del prodotto futuro; un'altra, che ritiene si possa "accennare" un'idea attraverso segni ancora largamente embrionali, demandando a successive fasi e ad altri interlocutori il compito di colmare tali livelli di *volontaria indecisione*.

È opportuno, allora, tentare di stimolare rapporti maggiormente organici tra *cultura progettuale* e *cultura industriale*, in una continuità ideale nei confronti degli equilibrati rapporti esistenti nella società artigianale, e insieme compiere un tentativo di riappropriazione della capacità di controllo sulle tecnologie e

sulle scienze, sia a livello culturale sia sociale, per superare antichi dualismi ancora oggi esistenti: cultura-pratica, arte-tecnica, esperienza linguistico/espressiva-prassi operativa, evitando sempre di privilegiare un polo rispetto all'altro¹⁵.

Una strada che, in sintonia con il messaggio pratico albiniano e il messaggio teorico rogersiano, sia in grado di rintracciare i collegamenti interni al processo di progettazione-realizzazione con l'obiettivo di superare quella separatezza tra forma e tecnica dell'architettura sempre più foriera di accademismo e di tecnicismo¹⁶.

Dopo un periodo di smarrimento nella lettura del fenomeno architettonico, rivedere la complessità delle "differenze", cioè compiere una revisione di carattere teorico attraverso l'indagine propositiva degli indirizzi di ricerca enunciati e ormai consolidati, è operazione necessaria per capire il passo da fare.

Gli *atteggiamenti culturali* nei confronti del progetto di architettura che i *Dialoghi* hanno messo in luce, sono specchio di linee operative definibili, a prescindere da improbabili classificazioni, del *consenso*, o al contrario, del *dissenso*. L'appartenenza al consenso o l'essere controcorrente comporta una lettura trasversale dei riferimenti di carattere generazionale, i quali scandiscono il prima e il dopo degli articolati percorsi dell'architettura. In tale scenario, una figura quale quella di Ernesto Nathan Rogers, ha costituito l'intellettuale capace di postulare e attuare la sintesi del *disorientamento*. L'opera di enunciazione culturale da lui espressa e rinvenibile nell'operato di chi lo ha frequentato, è rimasta, per qualità del messaggio e mezzi espressivi, sempre celata, a metà strada tra una interpretazione storicizzata del luogo e un disegno di architettura a volte arrischiato.

Gli architetti qualificati – sosteneva Rogers¹⁷ – hanno il compito d'impossessarsi di tutta la tecnica e di trasformarla al contatto con la cultura. Così dimostreranno all'evidenza ciò di cui molti di essi sono già implicitamente persuasi: non solo la generica impossibilità di scindere i mezzi dai fini bensì il superamento di certi mezzi suggeriti in prevalenza da motivi sentimentali.

Perfino le opere d'eccezione, non sorte per essere ripetute, dovranno contenere nella loro qualità il germe fertile della quantificazione".

«Quanti miliardi di colpi di scalpello è mai costata dall'inizio del mondo l'Architettura?». Il poetico quesito sottoposto, a suo modo provocatorio, all'attenzione dei protagonisti dei *Dialoghi*, è conferma del fatto che, in linea con il citato concetto di realizzabilità, l'architettura degli anni a venire dovrà confrontarsi con una disponibilità, e forse una qualità di risorse differente dalla precedente. La costruzione dei manufatti architettonici, e l'idea di "architettura della città" che li sottende, implica una ricerca progettuale che sempre più tenderà a confrontarsi con il contingente, con le reali potenzialità del tema nel luogo in cui l'architettura si inserisce.

«La casa deve piacere a tutti. A differenza dell'opera d'arte, che non ha bisogno di piacere a nessuno. L'opera d'arte è una faccenda privata dell'artista. La casa no»¹⁸.

Termini quali “colloquio”, “rapporto”, “confronto”, “connessione”, ricorrenti nel dialogare di architettura, sono la prova tangibile che l'architetto svolge oggi un ruolo privilegiato come interprete di una realtà, di cui la tecnica costituisce parte integrante non alternativa.

Fondamentale è la distinzione qui operata tra la tecnologia e le figure preposte al suo utilizzo: una cosa è il sapere teorico di una specifica potenzialità tecnica; un'altra è la reale “capacità” umana di portarla a interpretare un assunto complesso, una trama tracciata dal progetto “architettonico”. È compito del progettista, dell'architetto, evincere attraverso un assorbimento completo del contesto, le possibilità di traduzione materiale del contenuto immateriale dell'architettura.

L'identità dei luoghi racchiude di per sé molte delle risposte, di natura formale e tecnica, che l'architettura va cercando. La “gioia di sporcarsi nel contingente” deve costituire il tramite tra poesia e materia. “Progettare”, perciò, come “interpretare”: capire al meglio le potenzialità latenti delle risorse, sia umane sia materiche. Solo così l'architettura – che non è solo quella del Partenone – potrà riacquistare un suo valore morale, oltre a quello materiale.

Un discorso, quello etico, che stimola l'auspicio a un rispetto maggiore verso l'architettura e il suo significato: in un periodo in cui il panorama dei suoi addetti aumenta copiosamente, se “insegnare l'architettura è una vocazione al quadrato” e “partecipare a una scuola italiana richiede addirittura una vocazione al cubo”, fare l'architetto diviene oggi una vocazione “esponenziale”, una scelta che deve oltrepassare i motivi di natura pratica. Non solo: il progetto è atto da interpretare come sintesi tra un momento lirico e gli strumenti idonei alla sua manifestazione. “Progettare” al pari di “dialogare” con se stessi implica una riflessione profonda sulla visione della realtà presente e a venire, nella quale, speriamo, l'Architettura svolgerà un ruolo protagonista.

Note

1. P. Valéry, *Eupalino o l'architetto*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Padova 1991.

2. «Negli anni della mia forzata inattività come costruttore io ebbi l'agio di vagabondare nei cantieri a veder costruire, ad osservare ogni fase, ogni dettaglio di quest'arte [...]. Esperienze apparentemente banali, ma che portano tra l'altro a non separare il lavoro di chi progetta da quello di chi esegue; a non stabilire un diaframma di categoria tra l'uomo-architetto e l'uomo-muratore; e anche, cosa per me di massima importanza, a non separare il disegno architettonico dal suo costante riferimento alla visione dell'opera realizzata. Per cui un mio disegno non è mai un'astrazione ma una rappresentazione del reale» (G. Michelucci, in M.C. Buscioni (a cura di), *Michelucci. Il linguaggio dell'architettura*, Officina, Roma 1979).

3. Paul Valéry (1871-1945), è da considerarsi uno dei maggiori pensatori, poeti e saggisti del Novecento europeo. Il suo testo in "prosa poetica" *Eupalino o l'architetto* fu pubblicato nel 1921 per le edizioni della "Nouvelle Revue Française", come prefazione a un album di incisioni intitolato *Architectures, Recueil publié sous la direction de Louis Sue et André, Comprenant un dialogue de Paul Valéry, décoration intérieure, peinture, sculpture et gravure contribuant depuis mil neuf cent quatorze à former le style français*. Fatto curioso fu che la richiesta a Valéry riguardava un testo che per motivi di impaginazione doveva essere esattamente della grandezza di 115.800 lettere, un fortissimo vincolo che tuttavia, significativamente, non impedì a Valéry di esprimere in modo profondo e intenso le proprie convinzioni.

4. «FEDRO: Un giorno, caro Socrate, parlavo di queste cose col mio amico Eupalino. Fedro – diceva – più medito sull'arte mia, e più l'esercito: tanto più penso ed agisco, tanto più soffro e godo d'essere un architetto, e vivamente mi riconosco quale sono con voluttà e chiarezza sempre più certe. Smarrito in lunghe attese, mi ritrovo per le sorprese che mi cagiono e, attraverso questi gradi successivi del mio silenzio, procedo nell'edificazione di me stesso, mi accosto a così fedele rispondenza tra aspirazioni e facoltà mie da credere d'aver trasformato l'esistenza che mi fu data in una specie di edificio umano. Tanto costrui – fece sorridendo – da credere d'essermi anch'io costruito. SOCRATE: Costruirsi, conoscersi: sono due atti oppure no?

FEDRO: [...] e aggiunse: Io ho inteso alla fedeltà dei pensieri affinché, generati con chiarezza dall'osservazione delle cose, si mutassero, quasi spontanei, negli atti della mia arte. Ho distribuito le mie cure, ho ricostruito l'ordine dei problemi, e dove un tempo finivo ora comincio e vado un poco oltre [...] Avaro di sogni, concepisco come se eseguiessi, e non contemplo più, nello spazio informe della mia anima, gli edifici immaginari che rispetto a quelli della realtà son quali le chimere e le gorgoni rispetto agli animali veri: ciò che io penso può esser fatto, e ciò che faccio è intelligibile [...]» (P. Valéry, *op. cit.*, pp. 18-19).

5. Tridone, personaggio quantomai bizzarro, tra il faccendiere e l'uomo di grande buon senso con alle spalle una vita complessa, viene descritto da Fedro come personaggio in grado di entrare facilmente nelle situazioni, di adattarsi ai veri mestieri, dotato di una grande capacità ed elasticità nel capire rapidamente le esigenze e i rapporti tra le persone. In particolare, nell'arco della sua vita si era messo a fare il costruttore di imbarcazioni: grazie a una elevata capacità sia di carattere intuitivo che di carattere empirico e materico, riusciva con estrema facilità a introdurre nei suoi progetti e nelle sue realizzazioni una serie di variazioni sul tema, di messe a punto, di innovazioni tecnologiche legate alla complessità del tema progettuale del *viaggio dell'imbarcazione*, metaforicamente complesso poiché dinamico e caratterizzato dall'imprevedibilità degli eventi.

«Il suo demone industrioso l'incitava a voler fare i migliori vascelli che avrebbero scalfito le onde; e mentre gli emuli non andavano oltre l'imitazione dei modelli d'uso, e di copia in copia continuavano a ricostruire la nave d'Ulisse se non addirittura l'arca immemorabile di Giasone, egli, il sidonio Tridone, sempre più penetrando nelle parti inesplorate della sua arte, sciogliendo i viluppi d'idee pietrificate, per risalire alla sorgente delle cose [...]» (P. Valéry, *op. cit.*, p. 70).

6. Queste le parole di Eupalino, riportate da Fedro: «Gli edifici che non parlano né cantano non meritano che disdegno: cose morte, di gerarchia inferiore ai mucchi di rottami rovesciati

dalle carriole degli sterratori, ch , almeno, quei mucchi ricreano l'occhio sagace con l'ordine accidentale disposto dal loro cadere [...] Stimo i monumenti che parlano soltanto, se parlan chiaro: qui si riuniscono i commercianti; qui s'amministra la giustizia; qui gemono prigionieri; qui gli amanti dei bagordi [...]» (P. Valéry, *op. cit.*, p. 20).

Questa la descrizione di Tridone: «Credeva che una nave dovesse, in qualche sorta, crearla la coscienza del mare, e quasi confezionarla ronda medesima! [...] Questa conoscenza consiste, in verit , nel sostituire il mare, nei nostri ragionamenti, colle azioni che esso compie su un corpo. Come se per noi si trattasse di trovare le azioni che si oppongono a quelle, e non avessimo pi  da fare se non con un equilibrio di poteri, gli uni e gli altri chiesti alla natura in cui si combattono invano: ma il nostro potere, in tal materia, si riduce a disporre di forze e di forme. Tridone mi diceva che immaginava il suo vascello sospeso al braccio d'una enorme bilancia, coll'altro braccio portante una massa d'acqua [...] (non so bene quello che significasse [...]); ma poich  il mare agitato – tutto si complica col moto – non s'accontenta di quest'equilibrio, egli cercava quale fosse la forma d'uno scafo colla carena press'a poco immutabile pel crollare della nave da un bordo all'altro, od il diverso danzare attorno a un qualche centro [...] Tracciava, cos , strane figure, dalle quali eran rese visibili a lui le segrete propriet  del galleggiante senza che a me fosse dato riconoscervi una nave. Altre volte studiava la rotta e la velocit , sperando e disperando di imitare a perfezione i pesci pi  rapidi; [...] Sembrava, ch'egli per sua virt  sentisse in qual modo le loro forme favorevoli riuscissero a condurre, dalla testa verso la coda e pel cammino pi  rapido, le acque che si trovano innanzi e che il procedere vuole rimesse indietro [...] Cosa veramente ammirevole, o Socrate, che da un lato non s'abbia possibilit  di corsa se nessun ostacolo l'impedisce, e tutti gli sforzi che tu produci si distruggano a vicenda, e tu non possa spingere in un verso senza essere respinto nell'opposto, con eguale potenza. Per altro, trovato l'ostacolo necessario, esso lavora contro di te, assorbe le tue fatiche e ti concede parsimoniosamente lo spazio nel tempo. La scelta d'una forma   per  nell'atto sottile dell'artista: spetta alla forma prendere dall'ostacolo ci  che le occorre per procedere, e solo quanto impone meno vincoli al mobile» (P. Valéry, *op. cit.*, pp. 71-73).

7. Sono parole sempre di Valéry, che cos  scrive nel 1891 in un breve articolo intitolato *Paradoxe sur l'architecture* in cui accenna al tema della corrispondenza tra architettura e musica, tema che egli svilupper  in modo pi  ampio in *Eupalino*.

8. «SOCRATE: Non smette dall'eccitarmi a divagare sulle arti: e le avvicino, e le distingo. Voglio ascoltare il canto delle colonne e figurarmi nel cielo puro il monumento d'una melodia. Quest'immaginazione mi porta con molta facilit  a mettere da un lato la Musica e l'Architettura, dall'altro le restanti arti. Una pittura, caro Fedro, non ricopre che una superficie, un quadro o una parete, e vi finge sopra oggetti o persone; lo statuario, similmente, non orna se non una porzione della nostra visuale. Ma un tempio coi suoi propilei, o l'interno del tempio, costituisce per noi una specie di grandezza compiuta nella quale viviamo [...] Cos  siamo, ci muoviamo, viviamo nell'opera dell'uomo! Tutto, nelle sue dimensioni,   stato oggetto di studio e di profonda ricerca. Respiriamo in qualche modo la volont  e le preferenze di qualcheduno, e, attratti e soggiogati dalle proporzioni da lui scelte, non gli possiamo sfuggire [...]. Due per  sono le arti che racchiudono l'uomo nell'uomo, o meglio l'essere nell'opera propria, l'anima nei propri atti e nelle loro generazioni, come il nostro corpo d'un tempo era racchiuso nelle creature degli occhi e cerchiato di visioni. Con due arti, e in due modi, il corpo si avvolge di leggi e di intime volont , raffigurate in una materia o in un'altra: la pietra o l'aria. FEDRO: M'  chiaro che Musica e Architettura hanno entrambe s  profonda parentela con noi. SOCRATE: Ambedue occupano tutto intero un senso: all'una non ci possiamo sottrarre se non per distinzione interiore, all'altra solo con movimenti; e ciascuna riempie la nostra conoscenza e il nostro spazio di verit  artificiali e d'oggetti essenzialmente umani.

FEDRO: L'una e l'altra, riferendosi a noi cos  direttamente e senza intermediari, devono mantenere relazioni reciproche molto semplici?

SOCRATE Hai detto bene senza intermediari. Perch  gli oggetti visibili che servono alle altre arti ed alla poesia – i fiori, gli alberi, gli esseri viventi (e persino gli immortali) –, quando l'artista li ha posti in opera, continuano ad essere ci  che sono: la loro natura e il loro significato si fondono col

proposito di colui che li adopera per esprimere la propria volontà. [...] Ma la Musica e l'Architettura ci fan pensare a tutt'altro che non ad esse medesime: sono nel nostro mondo come i monumenti d'un altro, o quali esempi, sparsi qua e là di struttura e di resistenza proprie non degli esseri e sì delle forme e delle leggi. Consacrate, sembra, a ricordarci immediatamente l'una la formazione, l'altra l'ordine e la stabilità dell'universo, invocano le costruzioni dello spirito e la sua libertà, che cercando quest'ordine variamente lo ricostruisce. Epperò trascurano le apparenze particolari dalle quali il mondo e lo spirito sono di regola occupati: piante, bestie e genti [...] Anche ho osservato, talvolta, ascoltando la musica con attenzione pari alla sua complessità, di non percepire quasi più i suoni degli strumenti quali sensazioni del mio orecchio: la sinfonia mi faceva dimenticare del senso dell'udito e così prontamente li mutava ed esattamente, in animate verità ed avventure universali, oppure in combinazioni astratte, che più non mi riusciva d'avere conoscenza dell'intermediario sensibile: il suono. [...] Imporre alla pietra e comunicare all'aria forme intelligibili, richieder poco agli oggetti naturali, imitare quanto meno è possibile: ecco quel che accomuna le due arti.

FEDRO: Sì, ad entrambe sono comuni questi precetti.

SOCRATE: Ma produrre, invece, oggetti essenzialmente umani; usare mezzi sensibili che non siano rassomiglianze di cose sensibili né copie d'esseri noti; dare figure alle leggi, o da queste dedurre le loro figure, non è proprio dell'una come dell'altra?

FEDRO: Esse si uguagliano anche così.

SOCRATE: Il mistero è irretito fra queste poche idee. L'analogia che perseguiamo forse aderisce a quelle figure, a quegli esseri semiconcreti e semiastratti che hanno sì grande ufficio nelle nostre due arti. Le quali sono singolari e veraci creature dell'uomo, partecipi della vista, del tatto e pure dell'udito, ma anche della ragione, del numero, e della parola» (P. Valéry, *op. cit.*, pp. 29-30, 32-36).

9. «Se, per ipotesi assurda, si potessero scindere gli elementi dell'utilità e della bellezza, i quali rappresentano l'interna, irriducibile tensione del fenomeno, si potrebbe far valere isolatamente le osservazioni di tipo tecnico-scientifico e si potrebbe parlare di un progresso pratico dell'architettura, almeno per uno dei suoi caratteri, ma è evidente che l'architettura, come ogni arte, si manifesta con oggetti compiuti e perfetti in sé. Ciò ci deve render capaci di apprezzare le espressioni figurative dei fenomeni, qualunque sia il grado tecnico che le ha strutturate. La tecnica è assorbita nell'essenza stessa del fenomeno perché il suo grado di sviluppo è connotato con l'essenza stessa del fenomeno e questo sarebbe diverso nella sua totalità se quella fosse diversa. Un'opera architettonica, non è sostituibile da un'opera successiva perché ciascuna è un'immagine del periodo storico nel quale si inserisce. La consumazione del gusto non è deterioramento del gusto, ma solo evoluzione di una continuità dialettica, ogni volta reale e concreta, corrispondente all'evoluzione totale dell'esperienza. Conseguenza che ogni tecnica è possibile purché acquisti un significato e collabori integralmente a significare. Ciò vale sia per il modo di realizzare l'architettura che per il modo di rappresentarla nei disegni» (E.N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di C. de Set, Guida Editori, Napoli 1981, p. 38).

10. «Il rapporto tra disegno e realtà potrebbe prestarsi a una casistica assai interessante, che qui non intendo numerare; ma tuttavia è necessario soffermarsi su qualche considerazione direttamente attinente a questo discorso sugli elementi del fenomeno architettonico, perché il processo del disegno, o di altri mezzi rappresentativi, è profondamente inerente al fenomeno conclusivo: e non solo per un'indagine filologica o in genere di carattere storico, ma perché, per penetrare l'essenza di un determinato oggetto, è estremamente interessante conoscerne la fattura. Vi sono gli schizzi di Le Corbusier, quello della Chapelle de Ronchamp ad esempio, dove con pochi liberi segni di misura ridottissima egli dà, a sé e agli altri, la percezione esatta del fenomeno conclusivo.

So che per arrivare dal disegno alla realtà vi sono state rinunce e trasformazioni talvolta sostanziali, eppure il significato eidetico è rimasto nella costruzione realizzata al di là delle sue variazioni di mezzi e di scala. È evidente che qui, più che di un adattamento a una forma presentita o simbolizzata, Le Corbusier ha scavato nella propria interiorità finché ha potuto compiere, non un lavoro d'imitazione formale con il proprio modello, ma di identificazione con la propria idea. E io so, per avervi assistito, quanto profondo sia stato il travaglio di questo artista che per anni è

andato mutando taluni mezzi strutturali necessari alla consistenza fisica della sua idea, rimanendo tuttavia ad essa fedele lungo il processo, proprio attraverso la riduzione di ogni dato empirico al concetto essenziale. Il monumento di cui ora possiamo sperimentare gli spazi interni ed esterni, il volume e le relazioni concrete con le preesistenze ambientali, corrisponde alla manifestazione tangibile e sensoriale della primitiva ispirazione, al punto che il primo schizzo fa presentire perfettamente la rappresentazione fisica commisurabile nell'oggetto costruito.

[...] La storiografia architettonica ci fornisce analogamente molti documenti di disegni faticosamente elaborati, i quali si traducono nella realtà in maniera difforme e, mentre essi testimoniano in modo patetico del tormento dell'artista, ne definiscono i limiti storici; questi casi non sono la prova, per così dire, di una impossibilità "coeundi" ma di un'impossibilità di prevedere in modo definitivo e conclusivo, nell'atto d'amore le caratteristiche dell'oggetto generato» (E.N. Rogers, *op. cit.*, pp. 41-44).

11. «[...] non voglio (né posso) staccarmi dalla finalità ultima della mia natura di architetto attivo, il cui compito è di fondere le esperienze compiute in un solo processo, l'azione in critica (anche in autocritica) e questa, di nuovo, in programmi coerenti, in progetti futuri; tentativi, speranze, illusioni, delusioni». (E.N. Rogers, *Il passo da fare*, in "Casabella-Continuità" n. 251, 1961).

12. «Soltanto la Scuola d'architettura, insegnando gli elementi del fenomeno architettonico nella loro realtà essenziale, che è identificazione tra principi e modi, può rappresentare il demiurgo che produce la catalisi tra il mondo delle idee e il mondo effettuale dell'architettura costruita. Così, si potrà sperare di aiutare i giovani ad acquistare la coscienza dell'architetto moderno, edotto nelle tecniche e capace di tradurle in una figuratività, non meramente estetica, ma profondamente rappresentativa di una società integrale.

[...] Ho detto che solo la Scuola può assolvere il compito del demiurgo perché non credo che l'architetto come singolo possa illudersi, come molti hanno fatto, di essere egli stesso il demiurgo: insegnare ai giovani la necessità di un lavoro comune è abituarli a una modestia non mortificante ma all'effettivo esercizio della professione» (E.N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di C. de Seta, Guida Editori, Napoli 1981, pp. 56-57).

13. «L'insegnamento della composizione richiede un giudizio non cattedratico ma dialogico e, aggiungo, maieutico. Occorrono scambi con il mondo fuori della scuola, attingendo dalla realtà (contatti con gli organismi produttivi, rapporti con professionisti e con docenti anche estranei al corpo insegnante)» (E.N. Rogers, *Professionisti o mestieranti nelle nostre Scuole di architettura*, in "Casabella-Continuità" n. 234, 1959).

14. Ibidem.

15. «Non ci si può sottrarre dal compromesso con la materia a causa del precario dominio sulle tecnologie. E così almeno due generazioni di architetti italiani, digiuni dalla costruzione, si sono gettati via. Di loro rimane l'iridescenza delle immagini, il grido delle proprie allegorie disegnate. Se riflettessimo su questo non potremmo che lamentarci di tanto talento sprecato che, se mescolato al vero sapere costruttivo, ci avrebbe dato opere di cui il nostro paese potrebbe vantarsi. Naturalmente la debolezza costruttiva dell'architetto italiano non è la causa principale della sua ormai manifesta impotenza, ma certo è ciò che per prima l'ha messa fuori gioco. Eppure i suoi studi storici lo ammoniscono continuamente che senza teoria non c'è architettura e che una teoria si sostiene solo sulle opere costruite.

Poiché anche l'architettura, come puro studio, deve sempre misurarsi col problema della sua costruibilità, anche se non ha tale fine come possibile» (A.R. Burelli, *Arse e Technè*, in "Costruire in laterizio" n. 41, 1994).

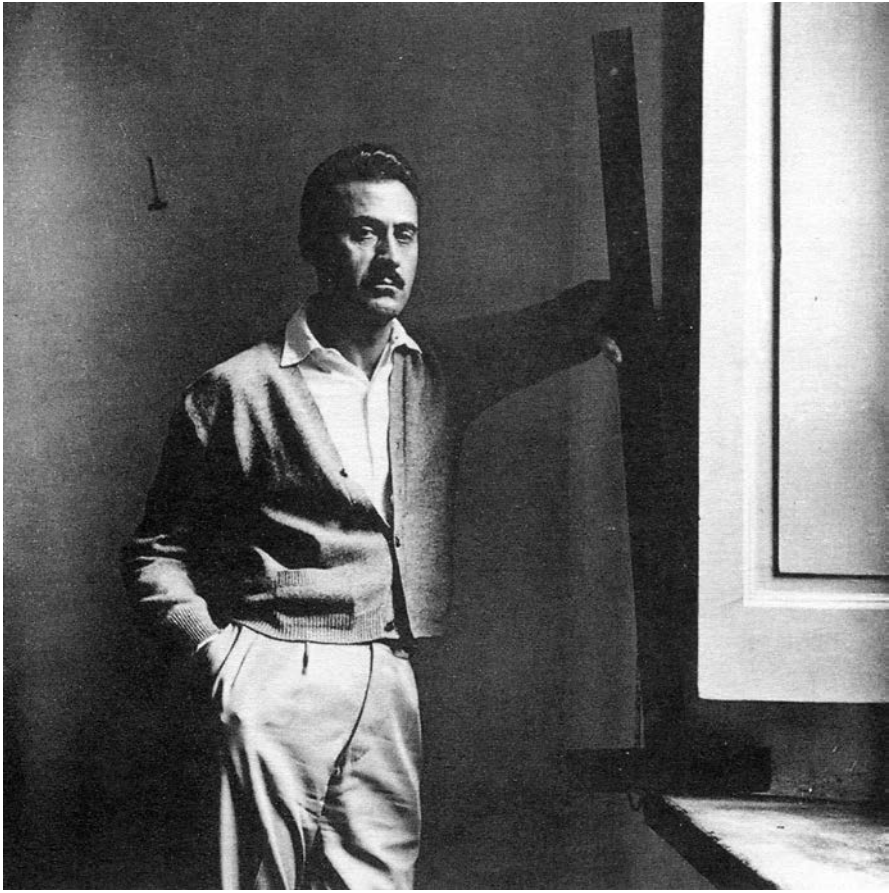
16. «L'accademismo è sempre un pericolo latente nelle Scuole d'architettura e non solo quando incoraggia agli stili tradizionali (pericolo, oggi, quasi sventato) ma quando si applica al gusto moderno fossilizzando nel più vieto dei formalismi, ormai passivamente accettato anche dalle clientele retrive» (E.N. Rogers, *Professionisti o mestieranti nelle nostre Scuole di architettura?*, cit.).

17. E.N. Rogers, *Il passo da fare*, in "Casabella-Continuità", n. 251, 1961.

18. A. Loos, *Parole nel Vuoto*, Adelphi, Milano 1972.

RITRATTI

I profili biografici dei protagonisti emergono, per brevissimi cenni, dall'ambiente sia fisico sia culturale in cui la loro attività si svolge nella quotidianità: lo studio professionale inteso come luogo dei rapporti tra idee e prima materializzazione del progetto di architettura, indicatore della *Weltanschauung* architettonica di ciascuno. I ritratti traggono spunto da dettagli o episodi emersi durante questo lavoro e, in alcuni casi, si sono concretizzati grazie all'aiuto di chi, vivendo a diretto contatto con i protagonisti, si è fatto portavoce *dall'interno* del loro modo d'essere.



Lo studio di via Panizza

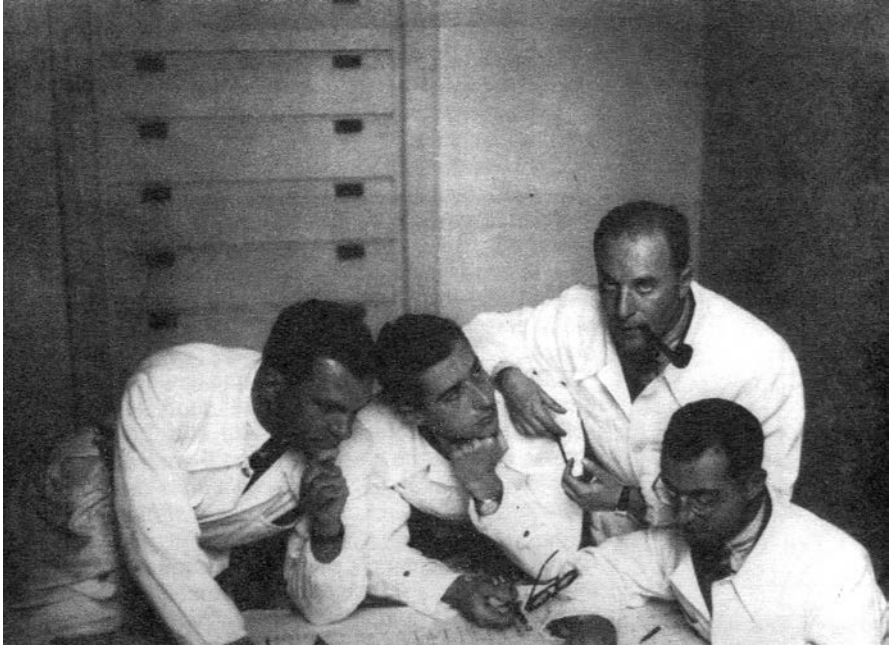
Lo studio di Albini in via Panizza al numero civico quattro, era negli anni Cinquanta un punto significativo, anche se appartato, nell'ambito della cultura milanese rappresentando un riferimento costante per lo studio BBPR di via dei Chiostri che costituiva il motore di un raggruppamento più vasto.

Uno studio, quello di via Panizza – era già subentrata Franca Helg – di modeste dimensioni, situato in una scura corte milanese fuori Porta Magenta, formato da una guardiola, da una sala comune, anche un po' umida, dove ci si stava tutti, separati l'un l'altro da qualche mobile. Vi erano inoltre due stanze. Una di ricevimento, un po' polverosa, dove non ho mai visto ricevere nessuno, piena dei suoi mobili: i suoi meravigliosi tavoli, uno rivestito di panno verde, e le poltrone Margherita e Fiorenza; un'altra dove lui e la Helg, faccia a faccia, lavoravano tenendo aperta la porta e osservando, vigili, il comportamento dei collaboratori (ricordo che per procurarsi un foglio di carta, si doveva passare davanti alla loro stanza, inginocchiarsi, tagliare la carta, e tornare al proprio tavolo: vale a dire c'era un piccolo, sottile controllo anche sul modo di lavorare in studio, e sulla gestione – della carta – dello studio stesso).

Nei due anni in cui io ho frequentato assiduamente lo studio (ma anche dopo ho continuamente costituito, a vario titolo, una presenza costante) c'eravamo io, Giuseppe Gambirasio – neolaureati –, un geometra, una segretaria. Ero stato introdotto grazie all'intermediazione di Matilde Baffa che era lì per realizzare il plastico della villa di Roberto Olivetti ad Ivrea; in studio avevano bisogno di qualcuno di mano facile per affinare dei lavori di rappresentazione relativi al progetto per l'Habana.

Albini era costantemente in viaggio, spesso all'estero, per incarichi prestigiosi legati non solamente alla sua attività professionale ma alla partecipazione a commissioni di studio o a cicli di conferenze. Se era a Milano non arrivava mai prima delle 9.00-9.30, quando lo studio era funzionante da più di un'ora. Fondamentale punto di riferimento, per noi collaboratori, era Franca Helg. Lei, essendo sì molto più presente, coordinava, gestiva il lavoro di tutti. Lo controllava, passava tra i tavoli, interrogava i collaboratori: mansioni che svolgeva al pari di Albini, ma con maggiore frequenza. Albini non era certo un uomo ordinato e, come spesso accade quando ci si trova in presenza di personaggi caratterizzati da una elevata talentuosità, gli risultava difficile avere una gestione perfetta e razionale dello studio e della propria attività. Era comunque un personaggio di grande fascino, molto elegante: vestiva, ricordo, di lino blu, con impeccabili spacchi e passeggiando tra i disegnatori continuava a tirarsi i baffi, forse compiacendosi anche del linearismo gotico della sua figura, alta, ben ritagliata da vestiti di straordinaria fattura.

La Helg ha dato un contributo fondamentale alla conduzione dello studio: prima del suo (e del mio) arrivo Albini si avvaleva di un importante collaboratore (che io non conobbi), il Colombini, bravissimo designer che, successivamente, andò a lavorare per la Kartell; una efficiente e mitica segretaria, poi "moglie del Colombini", la Luisa, (che pure non ebbi modo di conoscere e a cui fu dedicata la famosa poltroncina). Era la Helg che ci raccontava della Luisa, del Colombini, dell'Adriana, dei costi impossibili di uno studio di architettura: il tutto fra mito e realtà. (Aurelio Cortesi)



Il tavolo del BBPR

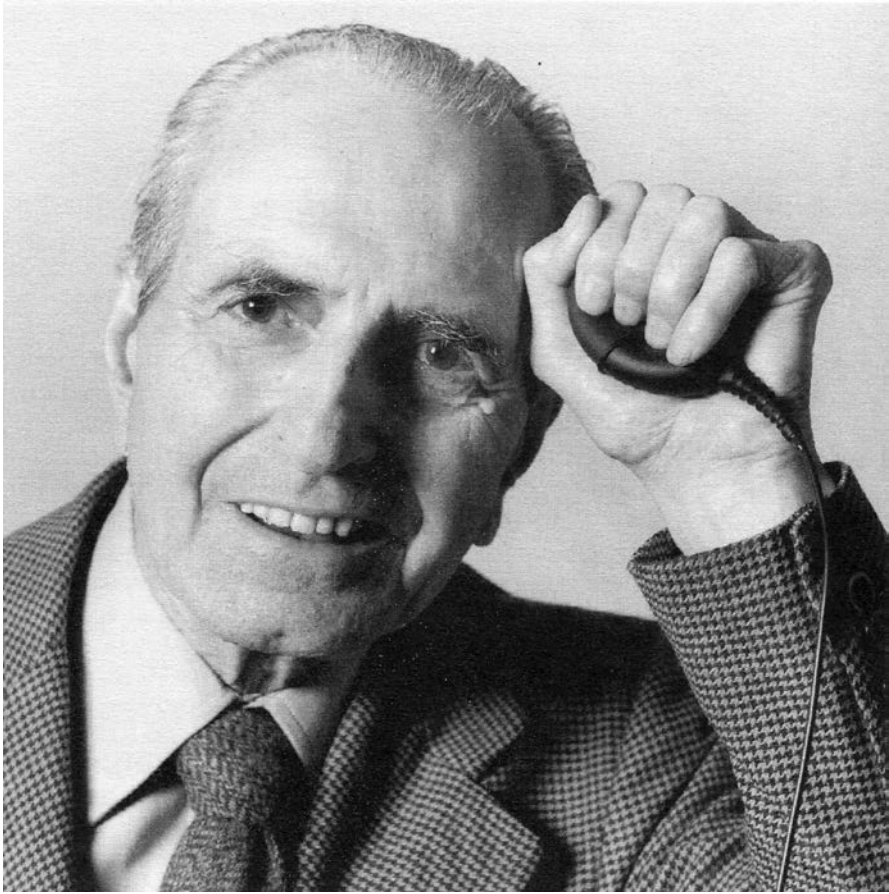
Il tavolo del BBPR

Nelle vaste stanze dai soffitti altissimi si respira più di mezzo secolo di storia dell'architettura: un'ala di un chiostro cinquecentesco nel cuore di Milano, dove a Milano non sembra neppure di essere, ospita dal 1939 l'attività dello Studio BBPR.

Gli spazi per il lavoro di disegno sono ampi: un grande, unico ambiente dal soffitto voltato in cui protagonisti della suddivisione spaziale sono tavoli, scaffali, librerie, cassettiere, plastici; la sala riunioni è invece più raccolta: una stanzetta minuscola che affaccia sul chiostro dalle pareti rivestite di libri, reperti, ricordi e dominata da un tavolo, anche questo di dimensioni normali, non a caso quadrato.

Un piano di lavoro attorno al quale non è difficile immaginare le mitiche “sedute” di gruppo, prioritarie a qualunque iniziativa dello studio e fondamentale strumento dell'attività progettuale del BBPR fin dai tempi dell'università e degli esordi nel mondo del costruito. Il lavoro di gruppo, metodologicamente riferito alla scuola del Bauhaus, è qui un principio svincolato da esigenze professionali: è un rapporto fondato su una profonda affinità ma soprattutto sull'apertura culturale di quattro architetti protagonisti di un circuito intellettuale molto più ampio della piccola sala riunioni dall'atmosfera intima, quasi familiare.

Dei grandi personaggi che hanno frequentato questi ambienti e che hanno, con Ernesto, Lodovico, Enrico e Gian Luigi, dato vita ad alcuni fondamentali capitoli della storia dell'architettura moderna, non c'è bisogno di andare a cercare i nomi sui libri: Gropius, Le Corbusier, Wright, Aalto, Niemeyer, Van de Velde, e tanti altri che ancor oggi partecipano alla vita dello studio, in forma di fotografie, schizzi, dediche, cartoline, testimonianze di uno scorrere di idee ininterrotto e vitale per la vivacità del loro colloquio. Quando è nato il *Dialogo* con Lodovico Belgiojoso, nell'ingresso dello studio di via dei Chiostri, mancava solo un pezzo: il plastico di una Torre realizzata a Milano alla fine degli anni Cinquanta, in quei giorni del 1994 temporaneamente oltreoceano per una esposizione al Guggenheim Museum di New York. A dimostrazione che certi legami sopravvivono, e non solo su una cartolina sbiadita, appesa al muro di quella piccola stanza, firmata “Frank L.W.”.



Ignazio Gardella. Autoscatto

Ignazio Gardella. Autoscatto

È una piacevole sensazione quella che si prova in attesa dell'arrivo del Professore, osservando Milano dalle finestre del suo studio, al settimo piano di un moderno edificio da lui stesso progettato nel 1949.

Quella attuale è l'ultima di differenti sedi che lo Studio Gardella ha avuto: «tutte volutamente piccole», sottolinea il maestro con orgoglio. Da circa dieci anni Ignazio, affiancato dal figlio Jacopo, portatore del nome del nonno e del bisnonno, lavora lì, in uno spazio che, come lui stesso ama evidenziare, nasce con destinazione abitativa per essere poi adattato a luogo di lavoro, mantenendo comunque le tracce della sua originaria destinazione.

I vecchi mobili, in particolare alcune *consolle* stile impero, accentuano tale carattere privato: non è un caso perciò che il nostro caffè e la sua immancabile tisana vengano serviti in quella che in precedenza era la sala da pranzo, spazio destinato oggi alle riunioni.

Da quelle finestre Milano ci mostra il suo passato, il suo presente e, forse, il suo futuro. Il Duomo e la Torre Velasca, la Milano gotica, sembrano l'uno affiancata all'altra a ricordare i momenti più importanti della carriera: il Duomo e la sua Piazza, della quale Gardella ha progettato a distanza di oltre mezzo secolo la sistemazione (nel 1934 e nel 1988); e la Torre Velasca, memoria di una delle sue più profonde amicizie, quella con i BBPR.

Se si giudica un architetto anche dal livello culturale dei suoi committenti e quindi delle figure che hanno frequentato il suo studio, Gardella probabilmente non ha eguali. Il Professore è tuttora presente sul luogo di lavoro quotidianamente, magari per poche ore: arriva verso le dieci del mattino fermandosi sino all'ora di pranzo.

Come ha sempre fatto passeggia tra i tavoli da disegno dove i suoi collaboratori stanno sviluppando i progetti, muovendosi in un labirinto di cassettiere portadisegni che da sole scandiscono le tappe cronologiche di una intera carriera: da alcuni pezzi degni del migliore antiquario a quelle più moderne, destinate ai progetti più recenti o addirittura ai concorsi da consegnare.

L'archivio fotografico è un vero e proprio "museo della storia dell'architettura": un museo aperto, dinamico, pronto ad ospitare nuove opere, nuove immagini.

Le annate delle più importanti riviste di architettura sono collocate sugli scaffali di una parete che ospita al tempo stesso i computer e i più tradizionali tecnografi: passato e presente convivono, in simbiosi, l'uno a supporto dell'altro in un lento, inevitabile e comunque sereno passaggio di consegne.

«Mi occupo solo degli aspetti architettonici, ora: ho novant'anni», ci confida quasi scusandosi.

È da tempo passato il mezzogiorno: Gardella, con la sua sigaretta, saluta tutti. E tutti contraccambiano affettuosamente, certi di rivederlo domani.



Lettera aperta a Roberto Gabetti e Aimaro Isola

Lettera aperta a Roberto Gabetti e Aimaro Isola

Il «rifiuto dichiarato della teoria o almeno della sistematizzazione ricercata del proprio fare», nelle parole di Carlo Olmo a commento del modo di lavorare di Roberto Gabetti e Aimaro Isola, traspare evidente dalla sobria eleganza che caratterizza il loro studio di architetti, situato in un nobile palazzo nel centro di Torino, a pochi passi dalla stazione. Proprio l'apertura di questo studio, nel 1950, ha sancito l'unione professionale di due progettisti che da allora, in quegli spazi, vivono quotidianamente l'architettura con la stessa passione del primo giorno.

È suggestivo pensare che in quelle stanze dall'aria al tempo stesso semplice e aristocratica, hanno preso forma architetture tra loro così differenti eppure tutte così attuali: da una sofisticata libreria antiquaria a un avveniristico palazzo per uffici.

E ugualmente suggestivo è per noi immaginare che in quelle stesse stanze e forse sulla stessa piccola scrivania antica su cui sono nati scritti, relazioni, articoli, testi di critica legati a quarantacinque anni di storia dell'architettura, sia stato corretto e r-corretto il nostro *Dialogo*.

Questa suggestione diventa entusiasmo quando, in mezzo alla posta di ogni giorno vediamo spiccare una busta bianca, come ne esistono tante in commercio ma con l'inconfondibile timbro di forma quadrata dello studio Gabetti e Isola stampato in un angolo.

Nelle loro lettere datate 11 dicembre 1994 e 1 marzo 1995, con le quali gli architetti ci hanno trasmesso i risultati definitivi del loro contributo alla nostra pubblicazione, è racchiuso tutto il segreto del loro amore per questo mestiere. Parlare di architettura, scrivere di architettura, al pari di fare architettura sono operazioni uniche e indissolubili. Così si apre la prima missiva: «Il suo testo ci ha dato un gran lavoro, che speriamo La interessi. La redazione che ci ha mandato era troppo fitta per sopportare correzioni: così abbiamo ricominciato da capo».

Parlare, scrivere, progettare, *ricominciando da capo*; rimettere sempre attivamente in discussione sé stessi e il proprio operato. Due incontri, due lettere: per noi un grande insegnamento. Grazie.



Roma, Studio di Architettura

Roma, Studio di Architettura

Paolo Portoghesi è architetto romano non solo per nascita e per formazione ma anche e soprattutto come uomo di cultura: cittadino-architetto della capitale per eccellenza, cittadino-architetto del mondo. La città dove ha studiato, dove ha esordito in questo mestiere, dove ha realizzato, dove ha sempre vissuto e dove tuttora vive, lavora e insegna, ha fatto di lui un esempio emblematico di architetto intellettuale.

In circa trentacinque anni di carriera ha realizzato in tutta Italia, ma soprattutto si è occupato in prima persona dei più consistenti cantieri della “sua” capitale, a dimostrazione del fatto che, purtroppo o forse per fortuna, realizzare a Roma non è da tutti. Ma Portoghesi, proprio perché della storia di questa città è protagonista e non spettatore, incarna l’idea vitruviana e rinascimentale di “uomo al plurale”, che studia, disegna, costruisce, scrive, dipinge.

Architetto e costruttore prima di tutto, ma anche letterato e storico dell’architettura, egli è uno dei protagonisti del dibattito internazionale non solo con progetti e realizzazioni ma anche come presenza critica istituzionalizzata: Presidente della Biennale di Venezia, Docente alla Facoltà di Architettura “La Sapienza” di Roma, Direttore di numerose riviste di architettura, ruoli che ha svolto sempre con un taglio di grande apertura mentale grazie alla sua cultura, vastissima e “universale”. Un *salotto*, quello del suo studio, nella sua accezione *romana*, quella più nobile. Un atteggiamento, quello di Portoghesi, che va oltre il “mestiere”, oltre le classificazioni per categorie professionali ed è profondamente radicato nella cultura e nella storia di Roma.

«Da quando ero ragazzo le architetture della mia città sono diventate interlocutori familiari, cose da interrogare e con cui misurarsi: espressioni tangibili del tempo calato nello spazio, attraverso le quali diviene possibile entrare in contatto con uomini vissuti prima di noi e comprendere la continuità».

Portoghesi ha fatto della sua città un osservatorio privilegiato, uno studio, non solo per l’architettura, traendone modelli estetici e riferimenti culturali, partecipando in prima persona alla sua storia e ai suoi problemi, contribuendo all’accrescimento del già immenso bagaglio storico, senza mai perdere il filo intricato della continuità.



Il "museo" Aldo Rossi

Il “museo” Aldo Rossi

Si respira architettura nello studio di Aldo Rossi: l'aria è milanese, lombarda, italiana e internazionale al tempo stesso. E ogni oggetto possiede una storia, segreta o nota che sia: nelle piccole stanze che affacciano sull'unico profondo corridoio ci si siede su una poltrona “Parigi”, si discute attorno a un tavolo “Consiglio”, si telefona appoggiati a un “Carteggio”. Oggetti che grazie alla produzione industriale sono oggi alla portata di molti ma che, inseriti nello spazio in cui sono stati ideati e qui arricchiti di evocazioni e memorie domestiche ed esotiche, appaiono unici, quasi fossero usciti direttamente non da un catalogo ma da uno di quegli schizzi di “interni milanesi” che, insieme ad una moltitudine di altri disegni, animano ordinatamente le pareti.

Lo studio milanese di Aldo Rossi conta al suo interno una decina di persone tra collaboratori, disegnatori, addetti alla segreteria: è in questa sede che si svolge la maggior parte dei lavori, compresi quelli relativi ad ambiti esteri.

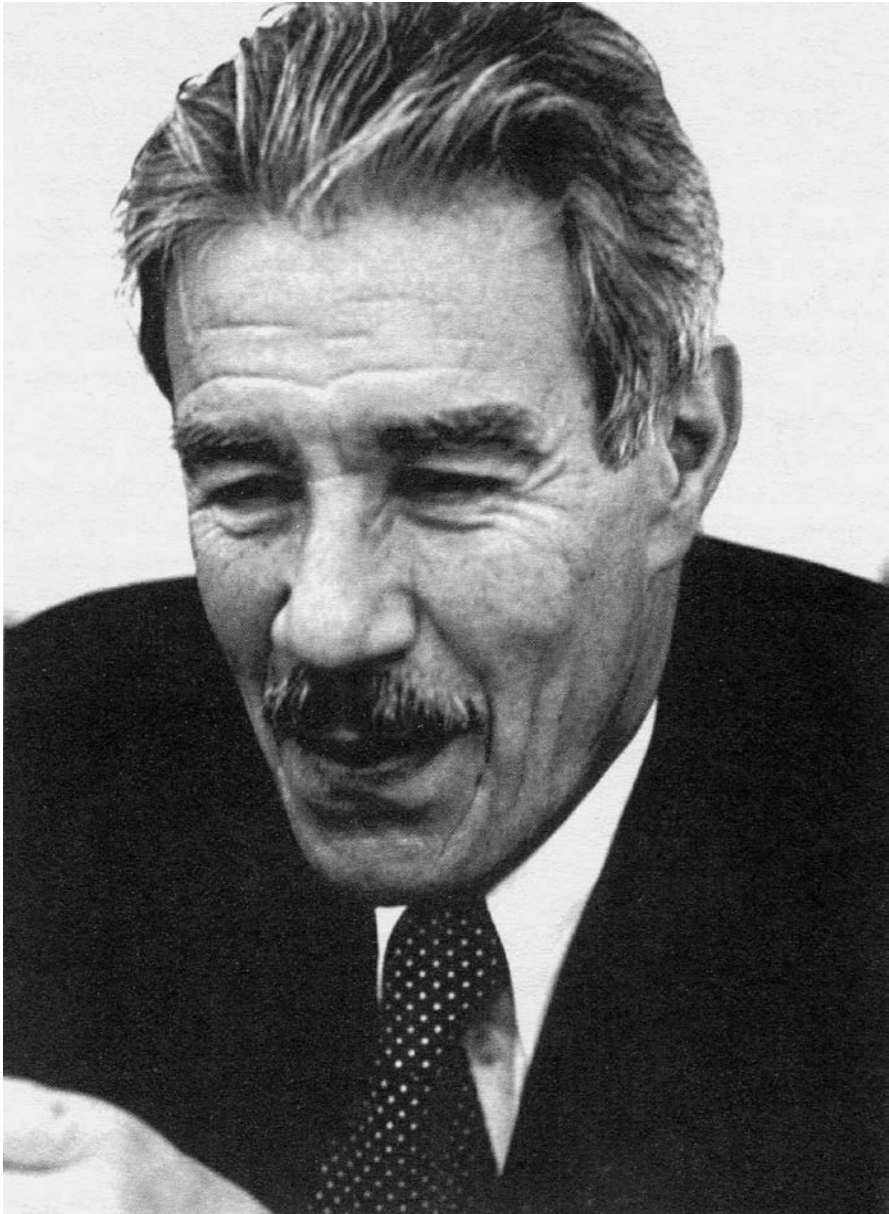
L'architetto, al fine di garantire una presenza costante e puntuale nei luoghi ove maggiormente progetta, si sposta tra altre due sedi fisse: una a New York, con dipendenti americani, l'altra in Giappone, anche in questo caso gestita da persone del luogo. Di recente i consistenti incarichi relativi a Berlino, hanno necessariamente comportato l'apertura di uno studio nella città tedesca, all'interno del quale lavorano architetti che, dopo aver seguito le fasi iniziali dei progetti berlinesi a Milano, si sono trasferiti in Germania per seguire da vicino gli sviluppi dei lavori.

Spesso, per quel che riguarda la parte relativa alla restituzione grafica dei progetti, lo studio milanese si avvale di studenti e stagisti provenienti da paesi stranieri, soprattutto dalla scuola svizzera.

Salvo specifiche abitudini locali, tutti gli studi sono gestiti e organizzati allo stesso modo, e il lavoro si svolge, metodologicamente, in forma simile: Rossi e i suoi collaboratori hanno ruoli specifici all'interno dei singoli progetti ma al tempo stesso vivono una realtà caratterizzata da una certa flessibilità nelle mansioni favorendo quando occorre, una sorta di intercambiabilità di compiti.

Gli schizzi di Aldo Rossi, dall'inconfondibile tratto e dai cromatismi vivaci, quasi ingannevolmente dei quadri, sono in realtà architettura, edifici paradossalmente incorniciati e appesi alle pareti di un museo in continuo divenire. Sono disegni che rivelano non solo una mano felice, ma anche una capacità di prefigurazione nella quale ogni tratto giustifica se stesso nelle varie esigenze tipologiche, volumetriche, tecnologiche, materiche.

Ogni schizzo, già di per sé un progetto, contiene l'idea forte e trainante dalla quale si sviluppa l'intera progettazione e l'immagine architettonica complessiva. Ma soprattutto l'idea trainante del progetto costituisce sempre un episodio realizzabile, mai utopistico, dove il disegno contempla un'immagine pronta a divenire realtà.



Ritratto di Guido Canella

Ritratto di Guido Canella

Durante una recente lezione ai suoi studenti del corso di Composizione tenuto al Politecnico di Milano, Guido Canella, parlando dell'espressionismo tedesco, si era soffermato sulla cultura della società, dell'imprenditoria e della committenza degli anni Venti in Germania, sulle controversie ed i tormenti della Nuova Oggettività, agli albori della cultura delle produzioni di massa. Citando anche alcune letture a lui molto care, colpiva il misteriosissimo personaggio di Zapparoni, che rileggendolo ora ci trascina in una analogia molto particolare.

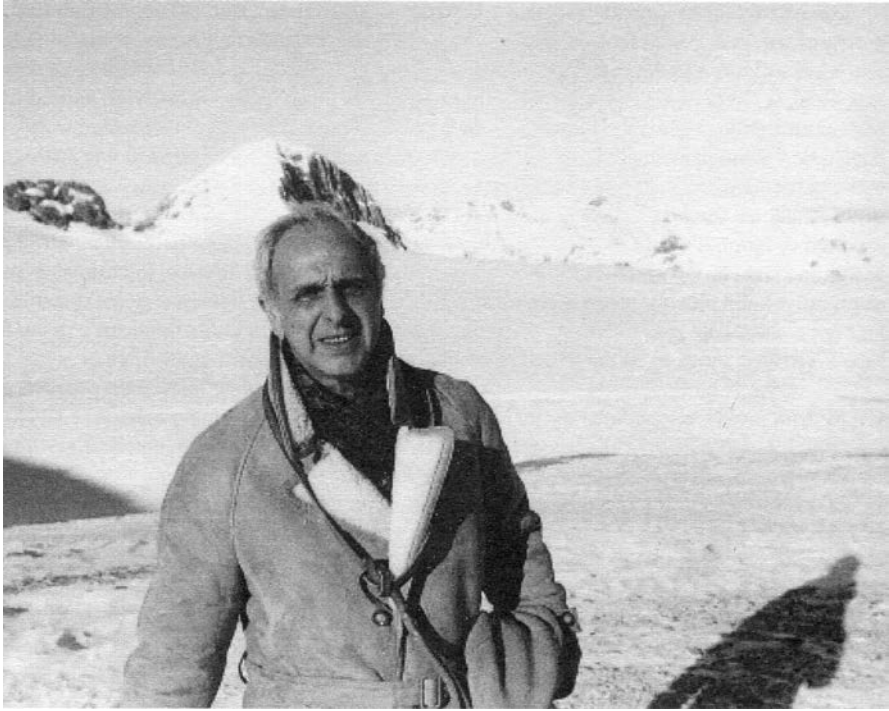
Infatti, come Canella, Zapparoni, fantastico costruttore di automi in *Le api di vetro*, tardo romanzo di Ernst Jünger, del 1957, aveva nel suo studio una biblioteca bellissima, dai libri ben ordinati, ma che appariva essere consultata, ricca di testi misteriosi (alchimia, tecnica primitiva) utili alle conoscenze necessarie all'invenzione e la produzione di sofisticatissimi e apparentemente magici automi, in grado di svolgere compiti molto complessi e di cui le "api di vetro" erano solo un misteriosissimo esempio, di una bellezza quasi tragica.

Così anche la biblioteca di Canella consente conoscenze su temi che corrono paralleli al lavoro della progettazione, un sapere formalizzato attraverso scritti, pubblicazioni e riviste, che istruisce un panorama critico, etico ed estetico composto di quadri specifici sui temi tipologici e sui contesti, sulle diverse città.

Infatti il lavoro di ricerca critica che comporta la redazione di una rivista, come anche quello preparatorio della didattica universitaria, si formalizza in una raccolta meravigliosa in cui natura (delle architetture e dei contesti del mondo) e artificio (dell'ordinamento, dell'osservazione scritta, del saggio storico e critico) vengono riunite come in un giardino segreto. Il lavoro di progettazione vero e proprio viene dunque svolto in spazi diversi.

La disposizione della casa di Zapparoni distingueva infatti lo studio privato e la biblioteca, dove riceveva solo pochissime persone, rispetto alla grande fabbrica dove gli inventori svolgevano la vera e propria attività di laboratorio e di produzione. La casa, ricavata in un monastero si affacciava sugli orti e sul giardino dell'antico complesso, recintati e segreti per accogliere meravigliose e misteriose applicazioni dei suoi progetti, api artificiali, fiori naturali, messi in funzione e integrati con i meccanismi della natura. A parte, la fabbrica aveva al centro i laboratori più segreti, dove gli automi di Zapparoni e i prototipi di questi venivano disegnati, montati, rismontati, perfezionati, da numerosi e abilissimi inventori chiamati a concorrere in una ricchezza di lavoro comune, anche se non priva di conflitti.

Ma ciò che giustamente rendeva famoso Zapparoni erano i grandi bisogni che i suoi automi realizzavano. Rendendo concrete le forme astratte attraverso le funzioni che queste macchine svolgevano fisicamente, egli andava al di là della pura risposta alle domande tecniche che producono un valore economico, col pensiero velato di un interrogativo sul valore anche etico e civile a beneficio dei comportamenti collettivi. Zapparoni, consapevole di questo dubbio, dava forma, come fanno i grandi architetti, a nuovi comportamenti umani ricavati in nuovi spazi prodotti da macchine meravigliose. (Luca Monica)



Studio Viganò. Una casa per l'architettura

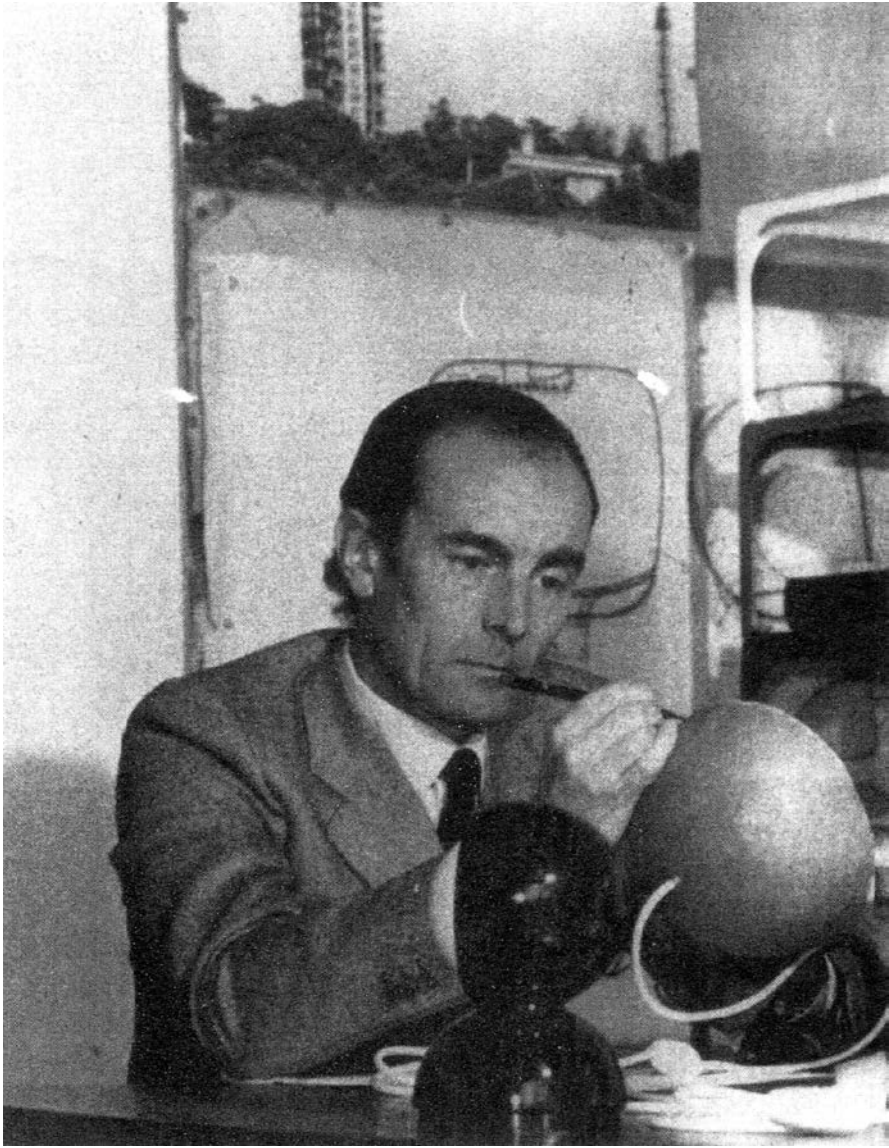
Gli ambienti in cui Vittoriano Viganò fa architettura sono luoghi a lui molto cari e da sempre familiari. Il padre Vico, pittore, vi abitò e vi lavorò trasferendoli al figlio gradualmente: all'inizio, nei primi anni di carriera di Vittoriano, un periodo di utilizzo parallelo degli spazi, per poi divenire interamente suo luogo creativo e professionale. Da casa a studio, quindi, senza tuttavia perdere completamente l'atmosfera domestica della primitiva funzione: è rimasto un diffuso senso di accoglienza e di familiarità che si prova quando vi si entra e lo si frequenta, una *casa per l'architettura* dove i momenti di lavoro e i momenti di relax si completano e sono gli uni indispensabili agli altri.

I soffitti, altissimi e affrescati, sono scanditi ritmicamente da un'orditura di travetti lignei che ne evidenziano la struttura. Varcato l'ingresso alcune poltrone definiscono un angolo, spazio di attesa e al tempo stesso di connessione tra i tre ambienti principali: il vasto salone di archivio, destinato pure alle operazioni di segreteria e amministrazione dello studio; la sala del disegno, con tavoli e tecnigrafi tra loro affiancati, nella quale emerge la presenza di una sedia, in faggio e ottone verniciato, disegnata dall'architetto molti anni fa ed oggi realizzata in alcuni esemplari dai Fratelli Pozzi di Seregno; e la stanza-studio, più privata e personale, con le scrivanie, i mobili antichi, gli scaffali pieni di libri, nella quale Viganò trascorre la maggior parte della sua giornata. In un angolo, davanti alla scrivania principale, è sistemata una poltrona ribaltabile da cinematografo color blu aviatore, quasi a ricordare come l'architetto sia oggi più che mai chiamato a essere al tempo stesso protagonista e spettatore di una realtà della quale egli si fa privilegiato manipolatore.

Sulle pareti bianche, in forte contrasto con le opache superfici nere delle porte, sono appesi in delicato equilibrio tele dai soggetti classici, composizioni astratte, foto d'epoca di scorci milanesi, ritagli di giornale, uno schizzo, datato 1994, della Facoltà di Architettura. Tra i tanti frammenti autobiografici, il Diploma dell'Accademia di San Luca, ricevuto nel 1991.

In questi spazi apparentemente disadorni, sgabelli, sedie, poltrone antiche e moderne convivono, pur e essendo tra loro così diverse, in una sorta di tacito assenso, che deriva loro dalla consapevolezza del fine comune.

Sui tavoli, disseminati in una sorta di ordinato disordine, tanti pennarelli del medesimo tipo contrassegnano i luoghi preferiti del disegno e della scrittura. Sono la traccia cromatica del suo passaggio; due, ovviamente, i colori: il nero, il rosso.



Vico Magistretti e lo studio "inesistente"

Vico Magistretti e lo studio “inesistente”

Sarebbe superficiale affermare che in uno studio di architettura l'importanza del nome e l'ampiezza dello spazio sono direttamente proporzionali. Il caso di Vico Magistretti ne costituisce una prova concreta.

Lo studio, ereditato dal padre anch'egli architetto, appare infatti ancora più piccolo se si pensa alla copiosa quantità di edifici, e soprattutto di oggetti, che lì sono stati ideati. Oggetti che in gran parte sono presenti e partecipano alla vita dello studio in forma non solo scenografica bensì funzionale, poiché sono tutti giustamente utilizzati.

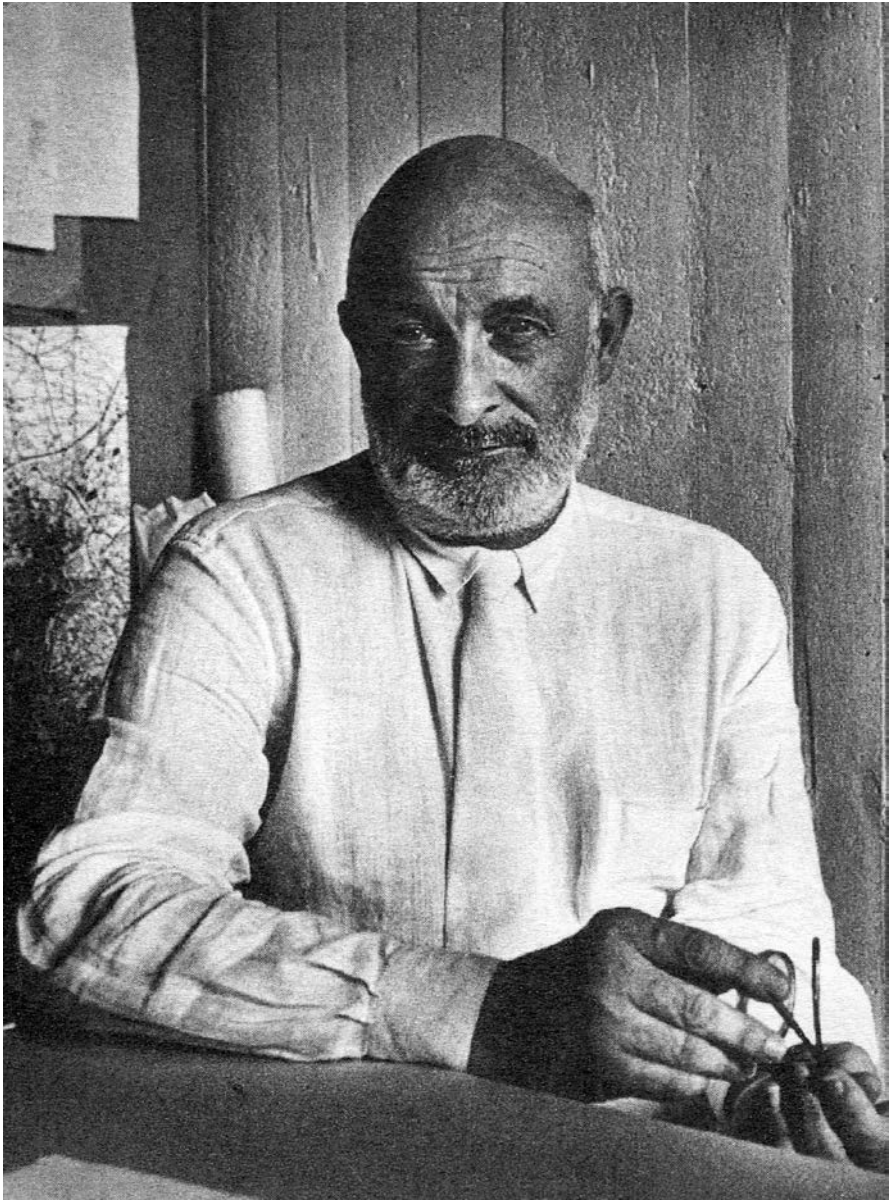
I tre spazi principali sono più che sufficienti per chi vi lavora: un vano di ingresso, una sala riunioni e, collegata ad entrambe, la stanza da disegno dove pare che il tempo si sia fermato, incurante dell'evoluzione formale e tecnologica che gli oggetti in bella fila esibiscono.

Un *laboratorio di idee*, quello in via del Conservatorio, che Magistretti stesso esibisce nella piena consapevolezza e soddisfazione della scelta operata. «Il mio studio è molto ridotto; in pratica c'è una sola persona, il geometra Montella che lavora con me da più di 30 anni. In Inghilterra hanno anche scritto articoli sul mio studio “inesistente”.

Questo assetto corrisponde a un modo moderno e sofisticato di concepire l'architettura; nell'epoca delle specializzazioni il progettista deve vendere soprattutto l'idea, facendosi supportare da un'organizzazione esterna che non appesantisca la gestione dello studio.

Anni fa incontrai Alvar Aalto in Finlandia, anche lui titolare di uno studio molto piccolo composto da due persone in tutto: in quell'occasione mi disse una cosa che mi colpì molto, che per un architetto è vitale avere tempo per pensare, cosa questa impossibile se lo studio si trasforma in una piccola o media azienda.

Questo è quanto cerco di fare anch'io, e finora ci sono riuscito; Montella in oltre 30 anni non ha mai fatto nottate, né ha lavorato durante i week-end, e neppure io».



La bottega di Via Bandello

La bottega di Via Bandello

Il fatto che nello stesso studio professionale siano stati elaborati prodotti eterogenei, come il progetto di massima di un quartiere residenziale e l'allestimento di una mostra, una variante di piano per una grande città e il disegno di una maniglia, le tavole esecutive di uno stadio e l'impaginazione di una rivista, suscita in sé ammirazione in un periodo di sempre maggiore specializzazione professionistica: pochi architetti o gruppi di architetti testimoniano oggi in Europa una simile fiducia nella continuità metodologica di uno tra i più significativi principi ideali dell'architettura moderna, espresso sinteticamente nel famoso detto di Hermann Muthesius "dal cucchiaino alla città". Non meno sorprendente appare il fatto che una simile produzione esca da uno studio organizzato non come una moderna struttura "manageriale", bensì come una antica "bottega" artigianale. A questo modello ideale della "bottega" si rifà il principio di organizzazione spaziale dello studio di via Matteo Bandello, vero e proprio "principio insediativo" della Gregotti Associati nell'anno della sua fondazione: un unico stanzone di grande altezza, dimezzato parzialmente da un soppalco metallico, in cui le caratteristiche di apertura visiva e trasparenza contribuiscono alla circolazione delle idee e delle persone tra i diversi campi di attività.

[...] Chi entra oggi nella "bottega" di via Bandello scopre quindi un luogo fortemente densificato e progressivamente saturato, in cui si mantiene tuttavia ben viva la particolare atmosfera "artigianale" del lavoro collettivo. I ritmi si sono intensificati, i tempi di elaborazione accorciati, gli scambi interdisciplinari forse ridotti e maggiormente formalizzati, ma si avverte ancora nei muri dell'antica manifattura di terracotta la presenza di uno stesso spirito di avventura e di ricerca, di concentrazione e di tensione creativa.

Solo la presenza di una simile *tensione comune* può forse spiegare come la Gregotti Associati abbia potuto sviluppare in quindici anni una produzione progettuale così ricca e diversificata con un gruppo di collaboratori tanto variegato e mutevole. Anche se indubbiamente molto forte, la presenza carismatica di Vittorio Gregotti come leader indiscusso del gruppo non scioglie da sola l'enigma di come si organizzi il lavoro all'interno di una struttura professionale sicuramente anomala, in bilico tra la scala familiare di una "bottega" artistica e la dimensione manageriale di una grande azienda di servizi. (Pierre-Alain Croset, in AA.VV., *Gregotti Associati 1973-1988*, Electa, Milano 1990).



La foto ritrae una parte del Gruppo dei Razionalisti Comaschi in visita a Roma per la Mostra dell'Impero nel 1937. Sono riconoscibili, da sinistra, Gianni Mantero, Giuseppe Terragni, Ico Parisi (autore della foto) e, secondo da destra, Attilio Terragni.

La vita quotidiana e di studio di Giuseppe Terragni

Nella corrispondenza con gli amici e nella trasmissione orale di coloro che hanno collaborato e comunque vissuto con lui, troviamo le testimonianze di quella che potremmo definire una “giornata particolare”, nel senso delle sue relazioni esterne e della sua attività di lavoro.

Gli incontri avevano luogo e tempo in ogni momento della giornata, vuoi per avvenimenti vuoi per svago, in una condizione di normalità.

Del tutto diversa era la condizione e la “dedizione” al suo particolare “laboratorio di progettazione”. Infatti, fatti salvi i momenti di stesura definitiva dei progetti, svolta con i diretti collaboratori, il suo laboratorio iniziava nel tardo pomeriggio per non interrompersi se non a notte fonda.

Erano quindi i momenti della pace creativa, quelli che fissavano su fogli bianchi, carta millimetrata, le matrici e le immagini dei suoi progetti.

Questo lavoro paziente veniva poi restituito nella giornata a tarda mattina o primo pomeriggio sui tavoli da disegno o nelle discussioni, anche fuori dallo studio a Milano, per esempio con Pietro Lingeri e Mario Sironi, Luigi Zuccoli, Cesare Cattaneo, Gianni Mantero e tutti gli altri che in misura diversa hanno collaborato con lui nei progetti più famosi.

Anche la relazione femminile che lui ebbe, unica e particolare, permise anch'essa una sorta di autonomia della sua quotidianità, così particolare da lasciare talvolta imbarazzati e perplessi gli amici e i collaboratori tuttavia, in una “attesa” paziente. (Enrico Mantero)

APPARATI

Bibliografia ragionata

I protagonisti dei *Dialoghi* sono da collocare tra le figure più significative del panorama dell'architettura italiana nel periodo compreso tra gli anni Cinquanta e oggi, sia per la loro produzione progettuale, sia per la partecipazione e le testimonianze fornite al dibattito critico-teorico di tale periodo. Una bibliografia che abbia la pretesa di essere esaustiva riguardo ai personaggi e agli argomenti di questo testo richiederebbe uno spazio che esulerebbe dagli obiettivi specifici della ricerca.

La bibliografia rappresenta, in tale ottica, una selezione critica di testi di riferimento per un orientamento preliminare e adatto a più approfondite indagini su storie, tendenze, figure, episodi, contributi critici, iconografie dell'architettura italiana dal dopoguerra a oggi. Vengono inoltre individuati e distinti alcuni ambiti tematici di riferimento, utili a favorire l'approfondimento di argomenti e scenari strettamente collegati ai *Dialoghi*. I testi segnalati, oltre che per i contenuti, sono da ritenersi quindi validi anche per un'indagine bibliografica specifica delle singole tematiche. Al fine di rendere attuale il volume di questa terza edizione in lingua italiana e prima edizione in lingua inglese, il lavoro di ricerca e selezione bibliografica è stato aggiornato al dicembre 2018.

Per un inquadramento dell'architettura italiana contemporanea all'interno del più ampio panorama internazionale:

- M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea I/II*, Electa, Milano 1976-1979.
- K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982.
- L. Benevolo, *Introduzione all'architettura*, Laterza, Bari 198311.
- A. Castellano, *La costruzione moderna*, L'Arca edizioni, Milano 1988.
- M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'Architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1989.
- G. Dorfles, *L'architettura moderna*, Garzanti, Milano 19896.
- B. Zevi, *Linguaggi dell'architettura contemporanea*, Etaslibri, Milano 1993.
- M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea I/II*, Einaudi, Milano 2008.

Per una contestualizzazione dell'operato di Giuseppe Terragni e degli esordi di Franco Albini, Ignazio Gardella e dei BBPR:

- AA.VV., *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, a cura di S. Danesi e L. Patetta, Electa, Milano 1976.
- C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia durante le due guerre*, Laterza, Bari 1983.
- E. Mantero, *Il Razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna 1984.
- G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944*, Einaudi, Torino 1989.
- G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Electa, Milano 2004.
- P. Nicoloso, *Mussolini architetto*, Einaudi, Torino 2011.

Sul dibattito e sul panorama architettonico italiano a partire dal secondo dopoguerra:

- E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.
- E.N. Rogers, *Editoriali di Architettura*, Einaudi, Torino 1968.
- E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana (1932-1970)*, Vallecchi, Firenze, 1973.
- E.N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di C. De Seta, Guida Editori, Napoli, 1981.
- P. Portoghesi, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Electa, Milano 1982.
- A. Acocella, *Architettura italiana contemporanea. Gli anni '70*, Alinea, Firenze 1984.
- M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1985.
- M. Pisani, *Dove va l'architettura*, I Cirri, Roma 1987.
- AA.VV., *Italia. Gli ultimi trent'anni. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1988.
- P. Zermani, *L'architettura delle differenze*, Kappa, Roma 1988.
- A. Acocella, *L'architettura del mattone facciata vista*, Laterconsult, Roma 1989.
- G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989.
- AA.VV., *Il principe e l'architetto*, a cura di L. Crespi, Alinea, Firenze 1994.

- A. Acocella, *L'architettura dei luoghi*, Laterconsult, Roma 1992.
 - G. Ciucci, F. Dal Co, *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1992.
 - AA.VV., *Architettura del XX secolo*, Jaca Book, Milano 1993.
 - AA.VV., *10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione*, a cura di M. Montuori, Electa, Milano 1994.
 - A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana 1944-1994*, Laterza, Bari 1994.
 - M. Baffa, C. Morandi, S. Protasoni, A. Rossari, *Il Movimento di Studi per l'Architettura*, Laterza, Bari 1995.
 - P. Nicolini, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
 - C. Gavinelli, *Architettura contemporanea: dal 1943 agli anni '90*, Milano 1995.
 - F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997.
 - I. Gardella, *Osservazioni sull'architettura italiana oggi*, in "Domus", n. 777, dicembre 1995.
 - G.K. Koenig, *Architettura del Novecento: teoria, storia, pratica critica*, a cura di E. Mucci, Venezia 1995.
 - L. Benevolo, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, Laterza, Roma Bari 1998.
 - P. Bonifazio, S. Pace, M. Rosso, P. Scrivano (a cura di), *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano 1998.
 - V. Gregotti, *Identità e crisi dell'architettura europea*, Einaudi, Torino 1999.
 - L. Molinari, *Architettura italiana del dopoguerra (1944-1960)*, in "2G", n. 15, 2000, pp. 4-144.
 - G. Durbiano, *I Nuovi Maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, Marsilio, Padova 2000.
 - M. Fazio, *Passato e futuro delle città. Processo all'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino 2000.
 - K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2000.
 - L. Bolzoni, *Architettura moderna nelle Alpi italiane dagli anni Sessanta alla fine del XX secolo*, Priuli e Verlucca, Torino 2001.
 - F. Irace, *Dimenticare Vitruvio. Temi, figure e paesaggi dell'architettura contemporanea*, Il Sole 24 Ore, Milano 2001.
 - AA.VV., *Dal futurismo al futuro possibile nell'architettura italiana contemporanea*, Skira, Milano 2002.
 - G. Durbiano, M. Robiglio, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma 2003.
 - C. Melograni, *Architettura nell'Italia della ricostruzione*, Quodlibet, Macerata 2015.
- In considerazione del fatto che molti protagonisti di questo volume sono di formazione e cultura milanese si ritiene opportuno indicare alcuni riferimenti bibliografici relativi a tale ambito. Per un'indagine sulla storia dell'architettura moderna e sul dibattito culturale a Milano:
- M. Grandi, A. Pracchi, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1980.
 - AA.VV., *La costruzione della Milano moderna*, Clup, Milano 1982.
 - M. Boriani, C. Morandi, A. Rossari, *Milano contemporanea. Itinerari di architettura e urbanistica*, Torino, 1986.
 - L. Crespi, F. Schiaffonati, *L'invenzione della tecnologia*, Alinea, Firenze 1990.
 - A. Mioni, A. Negri, A. Zaninelli, *Il sogno del moderno. Architettura e produzione a Milano tra le due guerre*, EDIFIR, Firenze 1994.
 - F. Irace, G. Basilico, P. Rosselli, *Milano moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Motta, Milano 1996.
 - AA.VV., *Guide di architettura. Milano*, coordinamento editoriale di Giuliana Ricci, Allemandi, Torino 1998.
 - G. Gramigna, S. Mazza, *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Hoepli, Milano 2001.
 - G. De Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, Hoepli, Milano 2002 (1969).
 - S. Calabrò, *Dal Politecnico di Milano protagonisti e grandi progetti. Cento anni di storia italiana nel campo dell'architettura, del design e dell'ingegneria*, Associazione Laureati, Milano 2003.
 - A. Ferlenga, M. Biraghi (a cura di), *Comunità Italia. Architettura, città, paesaggio 1945-2000*, catalogo della mostra tenuta a Milano nel 2015-2016, Silvana, Milano 2015.

- F. Andreola, M. Biraghi, G. Lo Ricco (a cura di), *Milano. L'architettura dal 1945 a oggi*, Hoepli, Milano 2018.

Per quanto riguarda l'operato dei singoli architetti protagonisti di questo testo si ritiene opportuno indicare i riferimenti (in particolare le più consistenti monografie) nei quali individuare elementi di ricerca e approfondimento specifici.

Franco Albini

- G. Samonà, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, in "Zodiac", n. 3, 1958.
- F. Tentori, *Opere recenti dello Studio Albini-Helg*, in "Zodiac", n. 14, 1965.
- A. Cortesi, *Lo Studio Albini & Helg e la questione della tecnologia negli anni '60*, in "Ottagono", n. 29, 1973.
- M. Fagiolo, *Astrattismo magico di Albini. Strutture del linguaggio dalle prime proposte alla Rinascente*, in "Ottagono", n. 37, 1975.
- AA.VV., *Franco Albini 1930-1970*, a cura di F. Helg, Centro Di, Firenze 1979.
- S. Leet, *Franco Albini. Architecture and Design 1934-1977*, Princeton Architectural Press, New York 1990.
- AA.VV., *Franco Albini*, numero monografico di "Edilizia Popolare", n. 237, 1995.
- V. Prina, *Albini e Milano*, in "Domus", n. 729, luglio/agosto 1991.
- F. Rossi Prodi, *Franco Albini*, Officina Edizioni, Roma 1996.
- A. Piva, V. Prina, *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano 1998.
- M. Mulazzani, *L'irrepetibilità della tradizione, Franco Albini, Albergo per ragazzi a Cervinia*, in «Casabella», nn. 695-696, dicembre 2001-gennaio 2002.
- V. Prina, *Franco Albini: albergo rifugio Pirovano a Cervinia*, Alinea, Firenze 2005.
- F. Bucci, A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005.
- F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albini: costruire la modernità*, La Triennale e Mondadori Electa, Milano 2006.
- L. Spinelli, *I Luoghi di Franco Albini: Itinerari di Architettura*, University Of Michigan, Electa, Milano 2006.

- G. Bosoni, F. Bucci, *Il design e gli interni di Franco Albini*, Electa, Milano 2009.
- F. Bucci, *Franco Albini*, Electa, Milano 2009.
- F. Bucci, *Franco Albini, La Scuola di Milano, The School of Milan*, Electa, Milano 2009.
- V. Prina, *Franco Albini Franca Helg: casa Zambelli a Forlì*, Alinea, Firenze 2010.
- F. Bucci, *Franco Albini: padiglioni INA per le fiere di Milano e Bari*, 1935, Ilios, Bari 2011.
- G. Bosoni, P. Albini C. Lecce, *Franco Albini - Minimum Design*, Sole 24 Ore Cultura, Milano 2011.
- F. Bucci, *Franco Albini: padiglioni INA per le fiere di Milano e Bari*, 1935, Ilios, Bari 2011.
- *Stile di Franco Albini*, in C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti, Stile di*, Electa, Milano 2016, pp. 158-175.
- M. Dezzi Bardeschi, *Conservare il moderno: Franco Albini e il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova*, Alinea, Firenze 2015.

BBPR

- E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973 (ristampa 2009).
- AA.VV., *BBPR a Milano*, a cura di A. Piva, Electa, Milano 1982.
- L. Fiori, M. Prizzon (a cura di), *BBPR. La Torre Velasca*, Abitare Segesta, Milano 1982.
- AA.VV., *Ernesto Nathan Rogers. Testimonianze e studi*, Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano, 15, 1993.
- S. Maffioletti, *BBPR*, Zanichelli, Bologna, 1994.
- E. Trivellini, 1933. *La villa razionalista. BBPR/Terragni/Figini e Pollini*, Alinea, Firenze 1996.
- S. Guidarini, L. Molinari, *BBPR e Milano*, in "Domus", 797, ottobre 1997.
- E.N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, a cura di L. Molinari, Skira, Milano 1997.
- E.N. Rogers, *Il senso della storia*, con un saggio di L. Semerani, Unicopli, Milano 1999.
- F. Brunetti, *BBPR. La Torre Velasca*, Alinea, Firenze 2000.

- E.N. Rogers, *Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa*, a cura di L. Molinari, Archinto, Milano 2000.
- E.N. Rogers, *Editoriali di architettura*, Zandonai, Rovereto 2009
- E. Bonfanti, M. Porta, P. Portoghesi, *Città, Museo e Architettura: Il Gruppo BBPR nella Cultura Architettonica Italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 2009.
- S. Maffioletti (a cura di), *Il pentagramma di Rogers: lezioni universitarie di Ernesto Nathan Rogers*, Il Poligrafo, Padova 2009.
- S. Maffioletti (a cura di), *Architettura, misura e grandezza dell'uomo: scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010.
- C. Baglione (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers 1909-1969*, Franco Angeli, Milano 2012.
- M. Errico, E Rogers, *BBPR (Studio di Architettura), Tra Razionalismo e Continuità: Ernesto Nathan Rogers e i BBPR*, Aracne, Roma 2012.
- E.M. Gabriella, *Tra razionalismo e continuità: Ernesto Nathan Rogers e i BBPR*, Aracne, Roma 2012.
- F. Cutroni, *BBPR: Palazzo delle poste, telegrafi e Tè. Ti all'E42*, Alinea, Firenze 2015.
- *Stile di BBPR*, in C. Rostagni (a cura di), *Gio Ponti, Stile di*, Electa, Milano 2016, pp. 70-78.
- AA.VV., *Ordine e Fondazione dell'ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Milano, Lo Studio BBPR e Milano/The BBPR Studio and Milan*, Abitare, Milano 2013.
- F. Cutroni, G.L. Banfi, A. Brunetti, *BBPR. All'E42: Palazzo delle Poste, Telegrafi e Tè. Ti*, Alinea, Firenze 2015.
- E. Bordogna, *La Torre Velasca dei BBPR a Milano: simbolo e monumento dell'architettura italiana del dopoguerra*, Clean, Napoli 2017.
- Cluva, Venezia 1986.
- M. Rebecchini, *Architetti italiani 1930-1960. Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, ed. Officina, Roma 1990, pp. 9-43.
- P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Laterza, Bari 1991.
- G. Frediani, *Ignazio Gardella e Ischia*, Officina, Roma 1991.
- AA.VV., *Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990*, catalogo della mostra a cura di F. Buzzi Ceriani, Marsilio, Venezia 1992.
- M. Daguerre, *Aldo Rossi, architect*, scritti di Alberto Ferlenga, Ignazio Gardella, Victory interactive media, Lugano 1996.
- A. Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma Bari 1997.
- M.C. Loi (a cura di), *Ignazio Gardella. Architetture*, Electa, Milano 1998.
- G.C. Argan, G. Polesello, *Ignazio Gardella*, Catalogo della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà, 12 dicembre 1998-31 gennaio 1999), Electa, Milano 1999.
- E. Faroldi, M.P. Vettori, *Ignazio Gardella. L'architetto che progettava costruendo*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 176, Aprile 1999, Umberto Allemandi Editore, Torino 1999.
- S. Ciarcia, *Ignazio Gardella. Il Padiglione di arte contemporanea di Milano*, Clean, Napoli 2002.
- S. Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Milano 2002.
- A. Di Franco, M. Roca, *Ignazio Gardella: Dispensario antitubercolare*, Alinea, Firenze 2005.
- M. Moriconi, I. Gardella L. Grossi, *Facoltà di architettura di Genova: Ignazio Gardella*, Alinea, Firenze 2005.
- M. Roca, A. Di Franco, *Ignazio Gardella. Dispensario antitubercolare*, Alinea, Firenze 2005.
- M. Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire la modernità*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2006.
- I. Gardella, *Due guerre, una cappella: Cappella altare a Varinella, progettata da Ignazio Gardella nel 1936 ed eretta nel 2005 in ricordo dei caduti della prima e seconda guerra mondiale*, Libreria Clup, Milano 2006.
- A. Monestiroli, *Ignazio Gardella*, Electa, Milano 2009.

Ignazio Gardella

- G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Comunità, Milano 1959.
- A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, ed. Officina, Roma 1981.
- M. Porta (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas Libri, Milano 1985
- M. Montuori (a cura di), *L'insegnamento di Ignazio Gardella: lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a. 1983-84*,

- S. Ciarcia, *L'architettura di Ignazio Gardella: il pensiero e le opere*, Giannini, Napoli 2012.

Roberto Gabetti e Aimaro Isola

- F. Cellini, C. D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e architetture 1950-1985*, Electa, Milano 1985.
- R. Gabetti, A. Isola, *Nessun tema è così difficile da non poter essere risolto*, in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989, pp. 93-121.
- P. Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna 1989.
- C. Olmo, *Un'architettura antiretorica*, in L. Mazza C. Olmo (a cura di), *Architettura e Urbanistica a Torino 1945/1990*, Allemandi, Torino 1991, pp. 35-60.
- C. Olmo, *Gabetti e Isola. Architetture*, Allemandi, Torino 1993.
- B. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996.
- R. Gabetti, *Case & Chiese*, a cura di S. Giriodi, Umberto Allemandi Editore, Torino 1998.
- S. Giriodi (a cura di), *Roberto Gabetti. Scritti scelti sul sapere architettonico*, Umberto Allemandi Editore, Torino 1998.
- AA.VV., *Paolo Zermani: costruzioni e progetti*, con scritti di R. Gabetti, S. Polano, P. Portoghesi, Electa, Milano 1999.
- R. Gabetti, *Chiese per il nostro tempo: come costruirle, come rinnovarle*, Tavole illustrative di L. Reinerio, Presentazione di E. Antonelli, Elledici, Leumann, Rivoli 2000.
- A. Massarente (a cura di), *Gabetti & Isola. Schizzi*, Motta, Milano 2001.
- A. Massarente (a cura di), *Gabetti e Isola: disegni 1951-2000*, Motta, Milano 2001.
- C. Piva (a cura di), *Gabetti & Isola. Conversazioni sull'architettura. Il mestiere*, Clea, Napoli 2001.
- AAVV, *Architetture per la liturgia: opere di Gabetti e Isola / Sergio Pace e Luca Reinerio*, Skira, Milano 2005.
- R. Gabetti, A. Isola, *Isolarchitetti, Architettura come paesaggio: opere, fotografie, sculture: Gabetti & Isola_Isolarchitetti*, Beta-Gamma, Viterbo 2005.
- S. Pace, *Architetture per la liturgia: opere di Gabetti e Isola*, Skira, Milano 2005.
- M. Petrangeli, *Architettura come paesaggio*.

Gabetti e Isola. Isolarchitetti, Allemandi, Torino 2005.

Paolo Portoghesi

- C. Norberg-Schulz, *Architetture di Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti*, Officina Edizioni, Roma 1982.
- G. Priori (a cura di), *Paolo Portoghesi: progetti e disegni 1949-1979*, Zanichelli, Bologna 1985.
- P. Portoghesi, *L'architettura dell'ascolto*, in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989, pp. 179-205.
- P. Zermani (a cura di), *Paolo Portoghesi. Architettura*, catalogo della mostra *Paolo Portoghesi a Teatro Farnese*, Battei, Parma 1990.
- M. Pisani, *Paolo Portoghesi. Opere e progetti*, Electa, Milano 1992.
- P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma Bari 1998.
- P. Portoghesi, *I grandi architetti del Novecento*, Newton Compton, Roma 1999.
- P. Portoghesi, *Natura e architettura*, Skira, Milano 2000.
- D. Dickmann, *Saper credere in architettura: ventinove domande a Paolo Portoghesi*, Clea, Napoli 2001.
- G. Massobrio, M. Ercadi, S. Tuzi, *Paolo Portoghesi architetto*, Skira, Milano 2001.
- A. Coppa, P. Portoghesi, *La moschea di Roma*, Motta, Milano 2002.
- M. Ercadi (a cura di), *Paolo Portoghesi. Disegni 1949-2003*, Motta, Milano 2003.
- P. Portoghesi, R. Scarano, *Architettura del Mediterraneo. Conservazione trasformazione innovazione*, Gangemi, Roma 2003.
- R. Scarano, P. Portoghesi, *L'architettura del sole*, Gangemi, Roma 2004.
- P. Bernitsa, M. Ercadi (a cura di), *Paolo Portoghesi*, Skira, Milano 2006.
- F. Gottardo, *Paolo Portoghesi architetto*, Gangemi, Roma 2008.
- P. Bernitsa (a cura di), *Paolo Portoghesi: l'architettura dell'ascolto*, Gangemi, Roma 2009.
- G. Seminario, *Paolo Portoghesi. L'architettura come riflesso dell'anima*, Edizioni Scientifiche e Artistiche, Napoli 2009.
- P. Bernitsa (a cura di), *Paolo Portoghesi: la tradizione come avvenire*, Gangemi, Roma 2012.

- P. Bernitsa e E. Valeriani (a cura di), *A colloquio con Paolo Portoghesi*, Gangemi, Roma 2014.

Aldo Rossi

- R. Bonicalzi (a cura di), *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, CittàStudi, Milano 1975.
- G. Braghieri, *Aldo Rossi*, Zanichelli, Bologna 1981.
- A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1987.
- A. Rossi, *Le distanze invisibili*, in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989, pp. 233-246.
- V. Magnago Lampugnani, N. Di Battista, *Colloquio con Aldo Rossi*, in "Domus", n. 722, 1990.
- A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Architetture 1988-1992*, Electa, Milano 1992.
- AA.VV., *Aldo Rossi. Architect*, catalogo della mostra, Academy Editions, Londra, 1994.
- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1990.
- A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Opera completa (1993-1996)*, Electa, Milano 1996.
- AA.VV., *Per Aldo Rossi*, Marsilio, Padova 1998.
- C. Bolognesi, A. Rossi, *Luoghi urbani*, Unicopli, Milano 1999.
- M. Brandolisio (a cura di), *Aldo Rossi disegni 1990-1997*, Motta, Milano 1999.
- F. Dal Co (a cura di) Aldo Rossi. *I quaderni azzurri (1968-1992)*, Electa, Milano 1999.
- A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi. Tutte le opere*, Electa, Milano 1999.
- P. Portoghesi, *Aldo Rossi disegni 1990-1997*, Motta, Milano 1999.
- G. Malacarne, P. Montini Zimolo, *Aldo Rossi a Venezia*, Unicopli, Milano 2002.
- G. Polesello, "Care architetture". *Scritti su Aldo Rossi*, Allemandi, Torino 2002.
- P. Posocco, G. Radicchio, G. Rakowitz (a cura di), *Care architetture: scritti su Aldo Rossi*, Allemandi, Torino 2002.
- G. Celant (a cura di), *Aldo Rossi: disegni*, Skira, Milano 2008.
- A. Trentin, *La lezione di Aldo Rossi*, Bononia University Press, Bologna 2008.
- C. Visentin, *Aldo Rossi a Borgorico*, Il Poligrafo, Padova 2009.
- M. Falsitta, *Semeiah: l'angelo di Aldo Rossi*, Skira, Milano 2010.
- S. Colonna Preti, *Aldo Rossi*, Hachette, Milano 2011.
- G. Poletti, *L'Autobiografia scientifica di Aldo Rossi: un'indagine critica tra scrittura e progetto di architettura*, Bruno Mondadori, Milano 2011.
- G. Celant (a cura di), *Aldo Rossi: Teatri*, Skira, Milano 2012.
- A. Monestiroli, *Il razionalismo esaltato di Aldo Rossi*, Ogni Uomo è Tutti gli Uomini, Bologna 2012.
- E. Ghisi, *Aldo Rossi e Mantova*, Diabasis, Parma 2013.
- C. Tinazzi, *Aldo Rossi: l'idea di abitare*, Casa Testori, Novate Milanese 2013.
- F. De Maio, A. Ferlenga, P. Montini Zimolo (a cura di), *Aldo Rossi, la storia di un libro. L'architettura della città, dal 1966 ad oggi*, Il Poligrafo, Padova 2014.
- A. Monestiroli, *Il mondo di Aldo Rossi*, LetteraVentidue, Siracusa 2015.
- D.S. Lopes, *Melancholy and Architecture. On Aldo Rossi*, Park books, Zurich 2015.
- G. Celant, S. Huijts (a cura di), *Aldo Rossi: opera grafica*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.
- B. Lampariello, *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato: dai progetti scolastici alla città analoga, 1950-1973*, Quodlibet, Macerata 2017.
- A. Donelli, *Con Aldo Rossi nell'infinito dettagliare*, CLEAN, Milano 2017.
- M. Biraghi, G. Braghieri, M. Landsberger (a cura di), *Aldo Rossi. Il gran teatro dell'architettura*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018.

Guido Canella

- K. Suzuki, *Guido Canella*, Zanichelli, Bologna 1983.
- E. Bordogna, *Guido Canella*, Electa, Milano 1987.
- G. Canella, *Comporre secondo alcune costanti*, in G. Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Bari 1989, pp. 39-68.
- M. Fosso, M. Meriggi (a cura di), *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca: saggi di Guido Canella ... (et al.)*, Skira, Milano 1999.
- E. Bordogna, *Guido Canella. Opere e*

- progetti*, Electa, Milano 2001.
- D. Chizzoniti, L. Monica (a cura di), *Guido Canella. Sulla composizione architettonica e sui progetti. Facoltà di Architettura Civile Milano Bovisa, Politecnico di Milano, Milano, 20 novembre-19 dicembre 2003*, Leonardo International, Milano 2003.
 - S. Brenna, G. Canella, *De Finetti 1946-1952: L'urbanistica dilatata di un pubblico amministratore shumpeterian*, Euresis Edizioni, Milano 2003.
 - T. Canella, *Guido Canella. Disegni 1955-2005*, Motta, Milano 2005.
 - G. Canella, *Saper credere in architettura: sessantadue domande a Guido Canella*, Clean Editori, Napoli 2005.
 - E. Prandi (a cura di), *Sessantadue domande a Guido Canella*, Clean, Napoli 2005.
 - I. Boniello, G. Canella (a cura di), *A proposito della scuola di Milano*, Hoepli, Milano 2010.
 - E. Bordogna con E. Prandi e E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella. Architetti italiani del Novecento*, Marinotti, Milano 2010.
 - L. Monica (a cura di), *Guido Canella. Un ruolo per l'architettura*, Clean, Napoli 2011.
 - E. Bordogna, G. Canella, E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009*, Franco Angeli, Milano 2014.

Vittoriano Viganò

- R. Pedio, *Itinerario di Vittoriano Viganò*, in "L'Architettura. Cronache e storia", n. 166, agosto 1969.
- G. Dorflès, *Architetture ambigue dal Barocco al Post-moderno*, Dedalo, 1984.
- AA.VV., *A come architettura. Vittoriano Viganò*, Electa, Milano 1992.
- AA.VV., *Vittoriano Viganò. Una ricerca e un segno in architettura*, Electa, Milano 1994.
- V. Viganò, *L'esperienza del progetto*, Officina di Architettura, Dispense del Cavaliere azzurro 6, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, marzo 1995.
- U. La Pietra (a cura di), *Gio Ponti*, saggi introduttivi di Enzo Frateili, Agnoldomenico Pica, Vittoriano Viganò, Rizzoli Editore, Milano 1995.
- A. Stocchi, *Vittoriano Viganò. Etica brutalista*, Testo & Immagine, Torino 1999.
- E. Cao, A. Piva (a cura di), *Vittoriano*

Viganò. A come asimmetria, Gangemi, Roma 2008.

- A. Piva, E. Cao (a cura di), *Vittoriano Viganò: A come asimmetria*, Gangemi Editore, Milano 2008.
- F. Graf e L. Tedeschi (a cura di), *L'Istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Academy Press, Mendrisio 2009.

Vico Magistretti

- L. Crespi, F. Schiaffonati, B. Uttini, *Produzione e controllo del progetto*, Franco Angeli, Milano 1985, pp. 98-136.
- A. Dal Sasso *Incontri di architettura: Vico Magistretti*, dispensa n. 22, Dipartimento di Scienze del territorio, Facoltà di Architettura Politecnico di Milano, a.a. 1985/86.
- C. Bellini, *Vico Magistretti. Il mestiere di architetto*, in "Office furniture", supplemento al n. 43 di "Habitat Ufficio", 1990-91.
- V. Pasca, *Vico Magistretti. L'eleganza della ragione*, Idea Books, Milano 1991.
- F. Irace, V. Pasca, *Vico Magistretti. Architetto e designer*, Electa, Milano 1999.
- B. Finessi, *Vico Magistretti*, Corraini, Mantova 2003.
- V. Magistretti, *Vico Magistretti: il design dagli anni cinquanta a oggi*, Genova, Palazzo Ducale, 2 febbraio-2 marzo 2003, Fondazione Schiffrini, Genova 2003.
- P. Proverbio, *Vico Magistretti*, Hachette, Milano 2011.
- A. Savio, *Vico Magistretti: case rosse a Framura*, Alinea, Firenze 2012.

Vittorio Gregotti

- M. Tafuri, *Vittorio Gregotti. Progetti e architetture*, Electa, Milano 1982.
- S. Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986.
- AA.VV., *Vittorio Gregotti. Cinque dialoghi necessari*, Quaderni di Lotus, Electa, Milano 1990.
- AA.VV., *Gregotti Associati: 1973-1988*, Electa, Milano 1990.
- M. De Giorgi, *Vittorio Gregotti. La fatica del distacco*, in "Domus", n. 717, 1990.
- C. Gilioli (a cura di), *Intervista a Vittorio Gregotti*, in "Costruire in laterizio", n. 14, 1990.
- J. Rykwert, *Gregotti Associati*, Rizzoli, Milano 1995.

- V. Gregotti, *Recinto di fabbrica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- V. Gregotti, *Racconti di architettura*, Skira, Milano 1998.
- V. Gregotti, *Storie di fabbriche*, Skira, Milano 1998.
- AA.VV., *Progetto Bicocca. 1985-1998*, Skira, Milano 1999.
- V. Gregotti, *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza, Roma Bari 2000.
- V. Gregotti, *Sulle orme di Palladio. Ragioni e pratica dell'architettura*, Laterza, Roma Bari 2000.
- V. Gregotti, *Frammenti di costruzione*, Skira, Milano 2001.
- A. Marotta (a cura di), *Saper credere in architettura. Cinquanta domande a Vittorio Gregotti*, Clean, Napoli 2002.
- V. Gregotti, *Saper credere in architettura: cinquanta domande a Vittorio Gregotti*, CLEAN, Milano 2002.
- V. Gregotti, *Architettura, tecnica, finalità*, Laterza, Roma 2002.
- V. Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Laterza, Roma 2004.
- V. Gregotti, *Autobiografia del 20 secolo*, Skira, Milano 2005.
- V. Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Roma 2006.
- G. Morpurgo (a cura di), *Festschrift per gli ottant'anni di Vittorio Gregotti*, Skira, Milano 2007.
- Gregotti e Associati, *La fabbrica del Corriere della sera*, Skira, Milano 2007.
- G. Morpurgo, *Gregotti & Associati. L'architettura del disegno urbano*, Rizzoli, Milano 2008.
- A. Coppa, *Vittorio Gregotti*, Motta Il Sole 24 Ore, Milano 2008.
- V. Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2008.
- V. Gregotti, *Tre forme di architettura mancata*, Einaudi, Torino 2010.
- V. Gregotti, *Architettura e postmetropoli*, Einaudi, Torino 2011.
- V. Gregotti, *L'architettura di Cézanne*, Skira, Milano 2011.
- V. Gregotti, *Incertezze e simulazioni: architettura tra moderno e contemporaneo*, Skira, Milano 2012.
- V. Gregotti, *La città pubblica*, Giavedoni, Pordenone 2012.
- V. Gregotti, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino 2013.
- V. Gregotti, *Il possibile necessario*, Bompiani, Milano 2014.
- V. Gregotti, *Lezioni veneziane*, Skira, Milano 2016.
- V. Gregotti, *Quando il moderno non era utile*, Archinto, Milano 2018.
- V. Gregotti, *I racconti del progetto*, con uno scritto di V. Morpurgo, Skira, Milano 2018.

Giuseppe Terragni

- *L'eredità di Terragni e l'architettura italiana 1943-1968*. Atti del Convegno di Studi di Como (14-15 settembre 1968), in "L'Architettura. Cronache e storia", n. 163, 1969.
- E. Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Dedalo, Bari 1969.
- B. Zevi (a cura di), *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna 1980.
- R. Crespi, *Giuseppe Terragni designer*, Franco Angeli, Milano 1983.
- A.F. Marcianò, *Giuseppe Terragni. Opera completa 1925-1943*, Officina Edizioni, Roma 1988.
- T. Schumacher, *Giuseppe Terragni 1904-1943*, Electa, Milano 1992.
- A. Saggio, *Giuseppe Terragni. Vita e opere*, Laterza, Bari 1995.
- A. Dal Fabbro, *Il progetto razionalista: indagine sulle procedure compositive nelle grandi architetture di Terragni*, Mucchi, Modena 1994.
- A. Artioli, G.C. Borellini, *Materiali per comprendere Terragni e il suo tempo. Atti della Giornata di studio*, BetaGamma, Viterbo 1996.
- G. Ciucci (a cura di), *Giuseppe Terragni: opera completa*, Electa, Milano 1996.
- E. Trivellin, 1933. *La villa razionalista. BBPR/Terragni/Figini e Pollini*, Alinea, Firenze 1996.
- S. Poretti, *La casa del fascio di Como*, Carrocci, Roma 1998.
- M. Galli, C. Muhlhoff, *Terragni virtuale: il Caad nella ricerca storico-critica*, Testo & Immagine, Torino 1999.
- G. Rocchi, *Le Corbusier, Terragni, Michelucci*, Alinea, Firenze 2000.
- E. Mantero, *Architettura. Diario collettivo*, a cura di F. Bucci, Unicopli, Milano 2002.
- E. Pifferi, *Giuseppe Terragni. Architetto razionalista*, Pifferi, Como 2003.

- G. D'Arnia, E. Pifferi, *Giuseppe Terragni. Oltre il razionalismo*, Pifferi, Como 2003.
- P. Eisenman, *Giuseppe Terragni trasformazioni scomposizioni critiche*, Quodlibet, Macerata 2004.
- G. Consonni, *Il lapis zanzaresco di Pepin: Giuseppe Terragni prima del progetto*, Ronca Editore, Cremona 2004.
- A.A. Terragni, *Atlante Terragni: architettura costruite*, Skira, Milano 2004.
- A. Terragni, D. Libeskind, P. Rosselli (a cura di), *Atlante Terragni. Architetture costruite*, Skira, Milano 2004.
- J. Schnapp (a cura di), *In cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900*, Marsilio, Venezia 2004.
- G. Consonni, *Terragni inedito*, Ronca Editore, Cremona 2006.
- S. Paviol, *Giuseppe Terragni; l'invention d'un espace*, Infolio, Gollion 2006.
- A. Di Franco, *Novocomum: Giuseppe Terragni*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2008.
- A. Di Franco, *Asilo Sant'Elia (Como): Giuseppe Terragni*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2008.
- A. Ciabatta, *La modernità nei tessuti storici: Gardella, Meier, Terragni*, Aracne, Roma 2012.
- A. Novati, *Il mutevole perenne dell'antico: Giuseppe Terragni e gli architetti del Razionalismo Comasco*, Cataloghi, Edizioni Araba Fenice, Boves (CN) 2012.
- G. Rosa, N. Sardo, *La casa del fascio di Terragni a Roma: analisi, ricostruzione, rappresentazione*, Officina, Roma 2012.
- A. Coppa, *Giuseppe Terragni*, Cataloghi, 24 Ore Cultura, Milano 2013.
- A. Novati, *Como 1920-1940: paesaggi della città razionalista: Giuseppe Terragni e i razionalisti comaschi*, GAM Editrice, Rudiano (BS) 2014.
- L. Agostino, *Casa del Fascio, Como: Giuseppe Terragni*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2016.
- E.N. Rogers, *Metodo e tipologia*, in "Casabella-Continuità", n. 291, 1964.
- C. Jones, *La metodologia del progettare*, Marsilio, Padova 1967.
- A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Venezia 1967.
- AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968.
- E. Gentili Tedeschi (a cura di), *Metodologie progettuali dell'oggetto architettonico*, Istituto di Composizione, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1971.
- A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972.
- A. Samonà, *Si può insegnare a progettare?*, Il Mulino, Bologna 1973.
- E. Vittoria, *Tecnologia progettazione architettura*, in "Casabella", n. 375, 1973.
- F. Purini, *Luogo e progetto*, Magma, Roma 1976.
- P. Coppola Pignatelli, *I luoghi dell'abitare. Note alla progettazione*, Officina, Roma 1977.
- D. Gatti De Sanctis, *La progettazione architettonica. Una questione di metodo*, Kappa, Roma, 1977.
- L. Quaroni, *Progettare un edificio*, Mazzotta, Milano 1977.
- AA.VV., *Progetto realizzato*, Marsilio, Venezia 1980.
- E. Gentili Tedeschi, *I componenti della progettazione*, Franco Angeli, Milano 1980.
- G. Grassi, *L'architettura come mestiere ed altri scritti*, Franco Angeli, Milano 1980.
- R. Venturi, *Complessità e contraddizione in architettura*, Dedalo, Bari 1980.
- B. Zevi, *Contro il neo-accademismo*, in "Casabella", n. 474-475, 1981.
- C. Cajati, L. Picone, *Teorie e metodi progettuali. Analisi e contributi degli anni '60-'80*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982.
- S. Marpillero, *Post Scriptum. Produzione del progetto, produzione dell'edificio*, in "Lotus", n. 371, 1983.
- A. Samonà, *La progettazione architettonica*, il Mulino, Bologna 1983.
- A. Alagna, *Cultura tecnologica e progetto*, Flaccovio, Palermo 1984.
- G.C. Argan, *La crisi del progetto*, in E. Mucci (a cura di), *Il potere degli impotenti*, Dedalo, Bari 1984.
- C. Barucci, *Strumenti e cultura del progetto*, Officina, Roma 1984.

Sul tema del *progetto di architettura*, inteso nella sua accezione teorica, pratica e didattica:

- E.N. Rogers, *Professionisti o mestieranti nelle nostre Scuole di architettura*, in "Casabella-Continuità", n. 234, 1959.
- E.N. Rogers, *Il passo da fare*, in "Casabella-Continuità", n. 251, 1961.

- R. De Fusco, *Il progetto d'architettura*, Laterza, Bari 1984.
- G.F. Lanzara, *La progettazione: da analisi funzionale ad attività dialogico-discorsivo*, in C. Ciborra, G.F. Lanzara, *Progettazione delle nuove tecnologie e qualità del lavoro*, Franco Angeli, Milano 1984.
- F. Lucchini, S. Poretti, F. Storelli, *Metodologie di progettazione, strumenti progettuali, manualistica. Analisi di alcune esperienze dagli anni Venti agli anni Sessanta*, Esa, Roma 1984.
- F. Schiaffonati, L. Crespi, B. Uttini, *Produzione e controllo del progetto*, Franco Angeli, Milano 1984.
- D. Taddei, *Metodologia progettuale*, Medicea, Firenze 1984.
- AA.VV., *La cultura del progetto: lezioni di composizione architettonica*, Clup, Milano 1985.
- AA.VV., *L'architettura e la complessità del costruire*, a cura di E. Manzini, Clup, Milano 1985.
- E. D'Alfonso, (a cura di), *Ragioni della storia e ragioni del progetto*, Clup, Milano 1985.
- J. Le Moigne, *Progettazione della complessità e complessità della progettazione*, in G. Bocchi, M. Ceruti (a cura di), *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milano 1985.
- M. Asimow, *Principi di progettazione*, Marsilio, Padova 1986.
- J. Gubler, *Progetto vs. composizione: una piccola antologia*, in "Casabella", n. 520-521, 1986.
- AA.VV., *La progettazione tecnologica*, a cura di L. Crespi, Alinea, Firenze 1987.
- AA.VV., *Tecniche di insegnamento della progettazione architettonica*, DPAU, Roma 1987.
- M. Baffa, A. Bazzi, (a cura di), *Come si insegna a progettare. Questioni di didattica del progetto*, Clup, Milano 1987.
- V. Gangemi, (a cura di), *Il governo del progetto*, Parma, Bologna 1987.
- V. Gregotti, *Le ragioni critiche del progetto*, in "Casabella", n. 551, 1988.
- A. Castellano, *La costruzione moderna*, l'Arca, Milano 1989.
- M. Perriccioli, S. Pone, A. Vitale, *Architettura e costruzione. Il problema della tecnica negli scritti dei protagonisti dell'architettura moderna*, Franco Angeli, Milano 1989.
- B. Taboga, *Il mestiere dell'architetto*, Marsilio, Bari 1989.
- V. Gregotti, *Per il metodo. In memoria di Ernesto N. Rogers*, in "Casabella", n. 569, Luglio 1990.
- P. Coppola Pignatelli, V. Quilici, V. Turiaci, (a cura di), *La sfida architettonica*, Gangemi, Roma 1991.
- A. Monestiroli, *Questioni di metodo*, in "Domus", n. 727, 1991.
- L. Semerani, *Scuole d'architettura*, in "Phalaris", n. 12, 1991.
- C. Truppi, *Tra costruzione e progetto. Classico e moderno come scenario del costruire*, Franco Angeli, Milano 1991.
- F. Rossi Prodi, (a cura di), *Costruire-Decostruire*, Officina, Roma 1992.
- G. Villa, *Per una didattica della progettazione architettonica*, Alinea, Firenze 1992.
- A. Gioii, F. Fabrizzi, A. Toti, (a cura di), *I percorsi del progetto*, Alinea, Firenze 1993.
- E. Faroldi, *Salsomaggiore Terme. Architetture tra progetto e realtà*, Luigi Battei, Parma 1993.
- AA.VV., *Insegnamento dell'architettura e destino delle scuole. Convegno*, Milano 1993.
- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1932.
- F. Rossi Prodi (a cura di), *Atapia e memoria. La forma dei luoghi urbani*, Officina, Roma 1994.
- F. Schiaffonati, L. Crespi, E. Mussinelli, W. Besozzi, *Didattica e progetto*, Alinea, Firenze 1994.
- P. Zermani, *Identità dell'architettura*, Officina, Roma 1995.
- R. La Creta, C. Truppi (a cura di), *L'architetto tra tecnologia e progetto*, Franco Angeli, Milano 1994.
- L. Monica, C. Quintelli (a cura di), *Critica e progetto: sette domande sull'architettura*, CittaStudi, Milano 1994.
- M. Pica Ciamarra, *Qualità e concezione del progetto: tesi e temi di architettura*, Officina, Roma 1994.
- C. Truppi, *Continuità e mutamento. Il tempo nell'innovazione delle tecniche e nell'evoluzione dell'architettura*, Franco Angeli, Milano 1994.
- C. Scortecci, C. Zucchi (a cura di), *Bau-Kunst-Bau*, Clean, Napoli 1994.
- M. Canzian, *Orizzonti del fare architettonico: progetto estetica teoria nel dibattito*

- italiano del dopoguerra, Guerini studio, Milano 1995.
- G. Carnevale (a cura di), *Il progetto di architettura e il suo insegnamento*, CittaStudi, Milano 1995.
 - C.A. Cegan, C. Magnani, *Tecniche del progetto di architettura: strategie sommesse del progetto contemporaneo*, Il Cardo, Venezia 1995.
 - M. Lemma, *La nuvola e il regolo: conoscenza e creatività nel progetto di architettura*, Il lavoro editoriale, Ancona 1995.
 - D. Mandolesi, *Il luogo e la cultura del luogo nell'architettura contemporanea: il luogo come principio di legittimazione del progetto*, Gangemi, Roma 1995.
 - A. Mangiarotti, *Le tecniche dell'architettura contemporanea. Evoluzione e innovazione degli elementi costruttivi*, Franco Angeli, Milano 1995.
 - A. Vitale, *Argomenti per il costruire contemporaneo*, Franco Angeli, Milano 1995.
 - S. Di Pasquale, *L'arte del costruire*, Marsilio, Venezia 1996.
 - A. Lauria, *Architettura della tecnologia. Note sull'evoluzione dei tipi costruttivi*, Alinea, Firenze 1996.
 - P.O. Rossi, *La costruzione del progetto architettonico*, Laterza, Bari 1996.
 - B. Cuccuru, *Norma e progetto: l'architettura semplice e onesta*, Unicopli, Milano 1997.
 - M. D'Alessandro (a cura di), *Eteronomia versus autonomia: dodici interviste su progetto di architettura e progresso tecnico*, Dedalo, Roma 1997.
 - F.E. Leschiutta, *Un metodo per il progetto di architettura*, Kappa, Roma 1997.
 - G. Nardi, *Aspettando il progetto*, Franco Angeli, Milano 1997.
 - T. Paris, et al., *Il progetto di architettura e l'innovazione tecnologica*, Gangemi, Roma 1997.
 - N. Sinopoli, *La tecnologia invisibile*, Franco Angeli, Milano 1997.
 - P. Ventrice, *Prometeo e Orfeo. Matematizzazione delle arti e cultura tecnologica tra storia e progetto*, Franco Angeli, Milano 1997.
 - L. Aneletti, *Innovazione tecnologica e architettura*, Gangemi, Roma 1998.
 - R. De Fusco, *"Artifici" per la storia dell'architettura*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1998.
 - R. Gabetti, *Imparare l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
 - A. Mangiarotti, *Lezioni di progettazione esecutiva*, Maggioli, Rimini 1998.
 - S. Tagliagambe, *L'albero flessibile. La cultura della progettualità*, Dunod-Masson, Milano 1998.
 - R. Trabucchi, *Prometeo e la sopravvivenza dell'uomo. Tecniche e prassi per il terzo millennio*, Franco Angeli, Milano 1998.
 - E. Faroldi, *Esperienze costruite. Temi e aforismi di architettura*, Libria, Melfi 1999.
 - E. Genovesi, *Omologie di architettura: osservazioni per una lettura morfologica e per il progetto nella città contemporanea*, Kappa Edizioni, Roma 1999.
 - E. Legnante e altri, *Progettare per costruire*, Maggioli, Rimini 1999.
 - V. Magnago Lampugnani, *Modernità e durata: proposte per una teoria del progetto*, Skira, Milano 1999.
 - P. Portoghesi, R. Scarano (a cura di), *Il progetto di architettura: idee, scuole, tendenze all'alba del nuovo millennio*, Newton & Compton, Roma 1999.
 - F. Schiaffonati, *L'architettura dei servizi*, in M. De Giorni, *Marco Zanuso. Architetto*, Skira, Milano, 1999.
 - C. Truppi (a cura di), *La città del progetto. Trasferimento di tecnologie e convergenze multidisciplinari*, Liguori, Napoli 1999.
 - AA.VV., *Strumenti per il progetto: la casa*, Compositori, Bologna 2000.
 - E. Faroldi, *Città architettura tecnologia. Il progetto e la costruzione della città sana*, Unicopli, Milano 2000.
 - A. Mangiarotti, *Il progetto di architettura. Dall'euristico all'esecutivo*, Clup Milano 2000.
 - E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Raffaello Cortina, Milano 2000.
 - V. Perazzo, *L'orizzonte della progettualità*, Libreria Clup, 2000.
 - F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2000.
 - I. Abalos, *The good life. A guided visit to the houses of modernity*, Gustavo Gili, Barcellona 2001.
 - L. Alini, *Le strategie esecutive. L'integrazione delle competenze nel progetto di architettura*, Liguori, Napoli 2001.
 - U. Apollonio, *Scienza e ricerca: conquiste, sfide e dilemmi. L'importanza della divulgazione scientifica e tecnologica*, Rubbettino, 2001.

- U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 2001.
- A. Petruccioli, M. Stella (a cura di), *I paesaggi della tradizione: 34 saggi sul progetto di architettura nell'era della globalizzazione*, volumi 1 e 2, Uniongrafica Corcelli Editrice, Bari 2001.
- G. Nardi, *Tecnologie dell'architettura. Teoria e storia*, Libreria Clup, Milano 2001.
- M. Nastri, *Criteri operativi per l'elaborazione progettuale: le procedure e gli strumenti attuativi per l'intervento di riqualificazione e di nuova edificazione*, Libreria Clup, Milano 2001.
- G. Ricci, *La logica di Dedalo: tecnologia, progetto e parole dell'architettura*, Liguori Editore, Napoli 2001.
- F. Venezia, *Che cosa è l'architettura: lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano 2001.
- P. Virilio, *L'incidente del futuro*, Raffaello Cortina, Milano 2001.
- R. Busata, *Piccolo manuale per affrontare un progetto di architettura*, Gangemi Editore, Roma 2002.
- V. Gregotti, *Architettura, tecnica, finalità*, Laterza, Roma Bari 2002.
- M. Lavagna, *Intenzionalità e progetto: temi e interpretazioni del costruire contemporaneo*, Libreria Clup, Milano 2002.
- A. Massarente, *Costruire, abitare, pensare: teorie e tecniche per il progetto di architettura*, CELID, Torino 2002.
- E. Palazzotto, *Elementi di teoria nel progetto di architettura*, Grafill, Palermo 2002.
- P. Panza, *Estetica, tempo e progetto nell'età delle comunicazioni*, Guerini Editori, Milano 2002.
- N. Sinopoli (a cura di), *Sulle tracce dell'innovazione. Tra tecnica e architettura*, Franco Angeli, Milano 2002.
- F. Zanni (a cura di), *Architettura, progetto, reti*, Libreria Clup, Milano 2002.
- Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Bari 2003.
- A. Campo Baeza, M. Blanco, K. Frampton, *Campo Baeza: Light is more*, T.F. Editores, Madrid 2003.
- E. Faroldi, *Metodo e Modello. Quartieri sperimentali per la costruibilità del progetto*, Libreria Clup Milano 2003.
- E. Faroldi (a cura di), *Progetto Costruzione Ambiente. Dieci Lezioni di Architettura*, Libreria Clup, Milano 2003.
- G. Gemelli, F. Squazzoni, *Nehs / Nessi. Istituzioni, mappe cognitive e culture del progetto tra ingegneria e scienze umane*, 2003.
- G. Denti, C. Toscani (a cura di) *E. Gentili Tedeschi. La cultura del progetto*, Libreria Clup, Milano 2003.
- M. Masera, *La pianificazione nel progetto di costruzioni*, ETS, 2003.
- P. Poggi, *L'organizzazione del processo edilizio*, Liguori, Napoli 2003.
- E. Severino, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003.
- A. Campo Baeza, *Alberto Campo Baeza: progetti e costruzioni*, Electa, Milano 2004.
- A.A.VV. *Paolo Zermani. Architecture for Italian Landscape*, Lo Spazio, New York 2004.
- E. Faroldi, *Dieci + 5 tesi di architettura. Lineamenti contemporanei per il progetto tecnologico*, Libreria Clup, Milano 2004.
- P. Zermani, *Oltre il muro di gomma*, Diabasis, Reggio Emilia 2004.
- G. Denti, *Forme e tipi dell'architettura e della città dalle origini al moderno*, Officina, Milano 2005.
- R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2005.
- G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 2006.
- W.J. Curtis, *L'architettura moderna del 1900*, Phaidon, Londra 2006.
- E. Faroldi, D. Allegri, P. Chierici, M.P. Vettori, *Paesaggi tecnologici. Gli stadi per il calcio: progettazione costruzione gestione di strutture multifunzionali integrate*, vol. 1, Libreria Clup, Milano 2006.
- A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura: saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- E. Faroldi, F. Cipullo, M.P. Vettori, *Terme e architettura. Progetti tecnologie strategie per una moderna cultura termale*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2007.
- E. Faroldi, D. Allegri, P. Chierici, M.P. Vettori, *Progettare uno stadio. Architetture e tecnologie per la costruzione e gestione del territorio*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2007.

- E. Faroldi, M.P. Vettori, *Continuità armonica. Villa e Giardino Garzoni a Collodi. Colognola ai Colli*, Adriano Parise, Verona 2007.
- D. Gauzin-Muller, *Architettura sostenibile*, Edizioni Ambiente, Milano 2007.
- M. Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea II 1945-2008*, Einaudi, Torino 2008.
- E. Faroldi, L.C. Gramigna, M.P. Vettori, *Verticalità. I grattacieli: linguaggi, strategie, tecnologie dell'immagine urbana contemporanea*, vol. 1, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2008.
- K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2008.
- A. Monestiroli, *La Metopa e il Triglifo*, Laterza, Bari 2008.
- A. Campo Baeza, *Pensar con las manos*, Nobuko, Buenos Aires 2009.
- A. Campo Baeza, *Idea, Light and Gravity*, Toto, Tokyo 2009.
- P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009.
- L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Vol 1-2, Laterza, Bari 2010.
- A. Campo Baeza, *Pietra, luce, tempo*, Libria, Melfi 2010.
- T. Monestiroli, *La logica della memoria*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2010.
- F. Venezia, *La natura poetica dell'architettura*, Giavedoni Editore, Pordenone 2010.
- A. Rocca, *Architettura low cost/low tech: invenzioni e strategie di avanguardia a bassa risoluzione*, Sassi, Schio (VI) 2010.
- F. Bucci, M. Mulazzani, *Luigi Moretti Opere e scritti*, Electa, Milano 2011.
- J. Utzon, *Idee di Architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011.
- L. Monica, *Ruolo per l'architettura*, CLE-AN, Milano 2011.
- B. Albrecht, *Conservare il futuro: il pensiero della sostenibilità in architettura*, Il Poligrafo, Padova 2012.
- A. Campo Baeza, *L'idea costruita*, edizione italiana a cura di A. Mauro, LetteraVentidue, Siracusa 2012.
- E. Faroldi, M.P. Vettori, *La casa della ricerca / The house of research. Centro Ricerche Chiesi, Parma*, Electa, Milano 2012.
- R. Moneo, *L'altra modernità: considerazioni sul futuro dell'architettura*, Christian Marinotti, Milano 2012.
- P. Nicolini, *La verità in architettura. Il pensiero di un'altra modernità*, Quodlibet, Macerata 2012.
- E. Faroldi, M.P. Vettori, *I Maestri dell'Architettura. Emilio Faroldi Associati*, vol. 103, Hachette, Milano 2013.
- B. Evers, C. Thoenes, *Teoria dell'architettura dal rinascimento a oggi*, Taschen, Köln 2015.
- E. Tesson (a cura di), *Paolo Zermani. Architettura: luogo, tempo, terra luce, silenzio*, Electa, Milano 2015.
- F. Zanni, L. Giacomini (a cura di), *Keywords-Concetti e luoghi emblematici dal progetto contemporaneo*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN) 2015.
- M. Bovati, *Il Clima come fondamento del progetto*, Christian Marinotti, Milano 2017.
- A. Campo Baeza, *The House of Infinite*, Oscar Riera Ojeda Pub Ltd, Hong Kong 2017.
- A. Rocca, *Lo spazio smontabile*, LetteraVentidue, Siracusa 2017.
- A. Campo Baeza, *Principia architectonica*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2018 (prima ed. 2012).
- M. Nastri, *Tèchne e poiesis. Cultura tecnologica ed elaborazione esecutiva del progetto*, Franco Angeli, Milano 2018.
- M. Nastri, *Progettazione esecutiva dell'architettura. Vol.1. Pianificazione metodologica e procedure di coordinamento*, Tecniche Nuove, Milano 2018.
- C. Zucchi, *Everyday Wonders / Meraviglie Quotidiane. Luigi Caccia Dominioni e Milano: il complesso di corso Italia*, Corraini, Mantova 2018.
- E. Faroldi, *Sette note di architettura. Esperienze del progettare contemporaneo*, Mimesis Edizioni, Milano 2018.

Fonti iconografiche

- Archivio delle Terme di Salsomaggiore
- Archivio dell'Ufficio Tecnico del Comune di Salsomaggiore Terme
- Archivio Istituto Nazionale Assicurazioni, Parma
- Gregotti Associati, Venezia
- Studio Albini-Helg-Piva, Milano
- Studio Canella, Milano
- Studio Cortesi, Parma
- Studio Faroldi, Parma
- Studio Gabetti e Isola, Torino
- Studio Gardella, Milano
- Studio Magistretti, Milano
- Studio Maniero, Cernobbio (Como)
- Studio Nodo, Como
- Studio Portoghesi, Roma
- Studio Rossi, Milano
- Studio Viganò, Milano

Referenze fotografiche

Gabriele Basilico / 243, 271
Federico Brunetti / 221
Barbara Burg e Oliver Schuh / 257
Marco Buzzoni e Mauro Davoli / 259
Pietro Canella / 262
Mario Carrieri / 275
Studio Casali / 231, 238, 239, 267
Elisabetta Catalano / 318
Renzo Chiesa / 314
Carla De Benedetti / 266
Pino Dell'Aquila / 316
Giuseppe Maestri / 272
Paolo Monti / 231
Ico Parisi / 330
Irving Penn / 310
Paolo Portoghesi / 252, 253, 254
Uwe Rau / 328
Daniele Regis / 246, 247, 248
Fabrizio Ruffo / 322
Ezra Stoller / 235
Stefano Topuntoli / 255, 258, 263, 265
David Underwood / 232
Maria Pilar Vettori / 283
Lucienne Viganò / 324
Arne Weychardt / 320

Le foto di cui non si conoscono gli autori e le immagini che non sono state fornite dalle citate fonti iconografiche sono riprodotte dalle seguenti pubblicazioni:

- Catalogo Poggi / 229, 276
- T.L. Schumacher, *Il Danteum di Terragni - 1938*, Officina, Roma 1980 / 290
- Le Corbusier, *Verso una architettura*, a cura di P. Cerri e P. Nicolin, Longanesi, Milano, 1984 / 10
- E. Cellini, C. D'Amato, *Gabetti e Isola, Progetti e architetture 1950-85*, Electa, Milano 1985 / 244
- "Casabella", n. 524, 1986 / 280
- AA.VV. *Gregotti Associati 1973-1988*, Electa, Milano 1990 / 279, 282, 284
- G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana del '900*, Electa, Milano 1990 / 234, 291
- S. Leet, *Franco Albini. Architecture and Design 1934-77*, Princeton Architectural Press, New York 1990 / 222, 225, 226, 228, 230
- *Giovanni Michelucci a Sant'Agostino. Disegni per il Teatro di Olbia*, Sagep, Genova 1991 / 250
- V. Pasca (a cura di), *Vico Magistretti. L'eleganza della ragione*, Idea Books, Milano 1991 / 273, 277, 326
- P. Zermani, *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna, 1993 / 245
- S. Maffioletti, *BBPR*, Zanichelli, Bologna 1994 / 233, 236, 312

Indice dei nomi

Alto, Alvar Hugo Henrik / 313, 327
 Abercrombie, Patrick / 143, 153
 Achilli, Michele / 154, 155, 262, 263, 264, 265
 Alberti, Leon Battista / 132
 Albini, Franco / 17, 26, 28-54, 62, 64, 67, 68, 75, 77, 79, 86-88, 93, 105, 123, 134, 151, 159, 160, 166, 195, 196, 201-203, 208, 210, 211, 213, 221-230, 297-299, 311
 Albini, Marco / 53
 Albricci, Gianni / 53, 86
 Alessi / 135, 139, 258
 Alfieri, Bruno / 68
 Amati, Carlo / 153
 Amman, P. / 76
 Annoni, Ambrogio / 141, 153
 Argan, Giulio Carlo / 31, 32, 51, 79, 87, 162
 Artesani, Cecilio / 155
 Asnago, Mario / 202, 213
 Asplund, Erik Gunnar / 131
 Aulenti, Gae / 44
 Aymonino, Carlo / 105, 137
 Azzola, Spartaco / 199
 Baffa Rivolta, Matilde / 53, 311
 Balsari Berrone, Elena / 87
 Banfi, Gian Luigi / 51, 57, 192, 297
 Banham, Reyner / 142, 153, 167
 Barabino, Carlo / 84
 Barbieri, Umberto / 138
 Barrera, Angelo / 107
 Batista y Zaldivar, Fulgencio / 32
 Baudelaire, Charles / 133
 BBPR / 17, 30, 41, 45, 56, 61-68, 79, 86, 151, 168, 197, 201, 202, 206, 213, 231, 233, 236, 311-313, 315
 Belgiojoso, Lodovico Barbiano di / 10, 53, 56, 66-68, 77, 80, 86, 206, 313
 Bergman, Ingrid / 32
 Berlage, Hendrik Petrus / 131
 Binelli, Giorgio / 155
 Bloc, André / 168, 268, 269
 Boito, Camillo / 144, 204, 214, 215
 Bonaretti, Pellegrino / 154, 261
 Bonfiglioli, Arrigo / 67
 Borges Acevedo, Jorge Luis / 100
 Borromini, Francesco / 118
 Bottoni, Piero / 52, 86, 204, 208, 213-215
 Braghieri, Gianni / 137, 138
 Brandolisio, Marco / 139
 Brigidini, Daniele / 154, 155, 262, 263
 Broglio, Mario / 48

Brunelleschi, Filippo / 163
 Burelli, Augusto Romano / 307
 Caccia Dominioni, Luigi / 105
 Cagnardi, Augusto / 199
 Calvino, Italo / 208
 Camus, Renato / 47-49, 86, 87, 213, 226
 Canella, Guido / 17, 44, 64, 137, 141, 153-155, 160, 167, 261-266, 322, 323
 Canina, Luigi / 74
 Caronia, Giuseppe / 197
 Cassi Ramelli, Antonio / 144
 Cassina, Cesare / 176, 181
 Castiglioni, Achille / 42, 45, 161, 167
 Castiglioni, Luisa / 52
 Castro, Fidel / 34
 Cattaneo, Cesare / 75, 138, 213, 214, 331
 Cecchi, Raffaello / 199
 Cellini, Benvenuto / 157
 Cellini, Francesco / 106
 Cerri, Pierluigi / 199
 Cerutti, Ezio / 52, 86
 Chessa, Paolo / 161, 167
 Chiolini, Paolo / 134, 139
 Ciocca, Gianmarco / 138
 Cioran, Emile M. / 103
 Clausetti, Paolo / 49, 87
 Colombini, Luigi / 48, 311
 Colombini, Luisa / 311
 Cortesi, Aurelio / 26, 47, 51, 54, 224, 311
 Costa, Lucio / 68
 Cosulich, Piero / 68
 Cozzaglio, Gabriele / 154
 Crespi, Luciano / 154
 Croset, Pier-Alain / 329
 D'Amato, Claudio / 106
 Danusso, Arturo / 60, 65, 67
 Da Pozzo, Giovanni / 138, 139
 Dassi (ditta) / 47
 Da Vinci, Leonardo / 207
 De Carlo, Giancarlo / 52, 161, 167
 De Ferrari, Giorgio / 107
 De Luigi, Mario / 73
 De Miranda, Fabrizio / 154
 De Seta, Cesare / 32, 49, 51, 54, 307
 d'Espouy, Raymond / 47
 Dodi, Luigi / 129, 137, 214
 Drocco, Guido / 105-107, 247, 248
 Drugman, Fredi / 53
 Duchamp, Marcel / 174
 Durand, Jean-Nicolas-Luis / 144
 Eupalino / 80, 119, 295, 296, 304, 305
 Fabre, Xavier / 139
 Fagiolo, Marcello / 31, 51

- Fanfani, Amintore / 142
 Faroldi, Emilio / 91
 Fassino, Remo / 106
 Federici, Fortunato / 118, 126
 Fedro / 295, 304-306
 Fera, Saverio / 139
 Figini, Luigi / 75, 167, 214
 Filarete, Antonio Averlino (detto il) / 36
 Finzi, Bruno / 134, 139
 Fiorese, Giorgio / 155
 Forti, Giordano / 144, 155
 Foster, Norman / 180, 183
 Frette, Guido / 214
 Fuselli, Eugenio / 52
 Gabetti, Roberto / 17, 63, 99, 105-108, 119, 243-248, 316, 317
 Gadamer, Hans Georg / 103
 Galli, Aldo / 48, 213
 Gambirasio, Giuseppe / 311
 Gandolfi, Vittorio / 105, 211, 216
 Garatti, Vittorino / 34
 Garda, Loris / 105
 Gardella, Ignazio / 17, 29-32, 34, 35, 41, 44, 49, 51-54, 62, 70, 73, 86-88, 134, 137, 161, 237-242, 314, 315
 Gardella, Jacopo / 86, 241
 Gigliotti, Vittorio / 126, 253
 Giolli, Raffaello / 86, 87
 Giovanardi, Bruno / 154
 Giussani, Gabriele / 214
 Gottardi, Roberto / 34
 Grassi, Giorgio / 44, 197
 Gregotti, Vittorio / 17, 41, 44, 68, 184, 193, 197-199, 279-284, 329
 Grevenstein van, Alexander I / 130
 Grifflini, Enrico / 137, 143, 153
 Gropius, Walter / 39, 141, 214, 313
 Guarnieri, Libero / 153
 Guttuso, Renato / 202
 Helg, Franca / 32, 38, 40, 41, 43, 46-54, 222, 223, 227, 228, 311
 Hoffmann, Joseph / 124
 Isola, Aimaro / 17, 63, 90, 98-100, 103-108, 119, 243-248, 316, 317
 Johnson, Philip / 87, 135
 Jünger, Ernst / 323
 Kahn, Louis / 119
 Kafka, Franz / 31
 Kocher, Marc / 138, 139
 Lancia, Emilio / 27, 47
 Larco, Sebastiano / 214
 Laurana, Luciano / 118
 Lazzari, Laura / 154, 263
 Le Corbusier / 42, 47, 68, 143, 153, 157, 165, 166, 168, 203, 204, 212, 214-216, 306, 313
 Lévinas, Emmanuel / 103
 Libera, Adalberto / 210, 214
 Lingeri, Pietro / 213-215, 291, 331
 Loos, Adolf / 131, 211, 307
 Magistretti, Vico / 17, 42-44, 170, 173, 175, 176, 181, 182, 161, 167, 273-278, 326, 327
 Maillart, Robert / 165, 168
 Maldonado, Tomás / 68
 Manfredini, Enea / 34, 50, 52
 Mantero, Enrico / 200, 213, 214, 331
 Mantero, Giovanni / 214, 330, 331
 Manzoni, Alessandro / 149
 Marangoni, Guido / 67
 Marcenaro, Caterina / 49
 Marchesotti, Franco / 138
 Martini, Luigi / 87
 Masotti, Giuseppina / 134, 139
 Matsui, Hiromichi / 199
 Mazzoleni, Giuseppe / 49, 86, 87
 Mel'nikov, Konstantin / 150, 155
 Mendini, Alessandro / 68
 Meneghetti, Lodovico / 197, 198, 279
 Michelucci, Giovanni / 29, 30, 45, 123, 127, 250, 304
 Michelangelo, Buonarroti / 118, 157, 203, 213
 Mies van der Rohe, Ludwig / 47, 131, 138, 150, 165, 166, 168, 176, 195, 235
 Minoletti, Giulio / 49, 86, 87
 Mollino, Carlo / 108
 Moncalvo, Enrico / 106
 Monica, Luca / 323
 Montella, Franco / 327
 Morandi, Riccardo / 117, 126, 165, 168
 Moretti, Gaetano / 47, 153
 Moretti, Luigi / 168
 Morini, Franco / 76, 86
 Mucchi, Gabriele / 49, 52, 86, 87, 208, 215
 Mousawi, Sami / 126, 253
 Muthesius, Hermann / 131, 329
 Muzio, Giovanni / 139, 144, 154, 207, 210, 215
 Nervi, Pier Luigi / 113, 153, 162, 163, 165, 167, 168, 208, 215, 234
 Neufert, Ernst / 215
 Nicolini, Pierluigi / 199
 Niemeyer, Oscar / 23, 65, 68, 232, 313
 Nizzoli, Marcello / 52
 Nobel, Walter Arno / 199
 Odradek / 31, 51

- Olivetti, Roberto / 35, 311
 Olivetti / 31, 51, 52, 87, 98, 106, 181
 Olivieri, Giuseppe Mario / 52
 Olmo, Carlo / 317
 Okpanum, Innocent / 154
 Oud, Jacobus Johannes Pieter / 142
 Pagano, Giuseppe / 47-49, 67, 79, 86, 161
 Palanti, Giancarlo / 47-49, 52, 68, 75, 86, 87, 213, 226
 Palladio, Andrea / 132
 Parma (ditta) / 40
 Paolo Uccello (Paolo di Dono) / 163
 Parisi, Ico / 330
 Pasolini, Pier Paolo / 45
 Persico, Edoardo / 27, 47, 48, 54, 67, 77, 86, 161
 Peressutti, Enrico / 53, 61, 65-67, 206
 Perret, Auguste / 105, 165
 Piano, Renzo / 124, 177, 180
 Picasso, Pablo / 158
 Piccinato, Luigi / 153
 Piermarini, Giuseppe / 36
 Piovene, Guido / 48
 Pirovano, Giuseppe / 48
 Piva, Antonio / 52, 53
 Platone / 9, 75
 Poggi (ditta) / 40, 41, 42, 229, 276
 Poggi, Roberto / 53
 Pollini, Gino / 75, 161, 167, 186, 197, 214, 284
 Ponti, Gio / 27, 47, 144, 154, 201, 202, 207, 208, 210, 211, 215
 Porro, Ricardo / 34
 Portaluppi, Piero / 47, 129, 137, 141, 144, 153, 154, 202, 213
 Portoghesi, Paolo / 12, 23, 43, 74, 77, 92, 97-113, 138, 147, 233, 235, 236, 237, 238, 303
 Pozzi (ditta) / 325
 Proust, Marcel / 133
 Pucci, Mario / 52, 86, 214, 215
 Purini, Franco / 198
 Putelli, Aldo / 52, 86
 Radice, Mario / 213
 Raineri, Giorgio / 106
 Raineri, Giuseppe / 106
 Rava, Carlo Enrico / 214
 Re, Luciano / 105, 106
 Reinhart, Fabio / 88, 137
 Reginaldi, Michele / 199
 Rho, Manlio / 213
 Ridolfi, Mario / 45, 87, 114, 123, 125, 143, 144, 151, 153, 155, 201, 202, 206, 210, 215
 Rivetti, Marco / 131
 Rogers, Ernesto Nathan / 19, 30, 42, 45, 46, 49, 53, 61, 63, 65-68, 75, 77, 79, 86, 105, 129, 132-134, 137, 141, 142, 144, 149, 152, 153, 159, 172, 181, 197, 202, 206, 214, 298, 299, 301, 302, 306, 307
 Romano, Giovanni / 48, 49, 77, 86, 87
 Romanò / 37
 Rosselli, Alberto / 42
 Rossellini, Roberto / 32
 Rossi, Aldo / 17, 44, 63, 85, 88, 105, 128, 137-139, 162, 197, 198, 255-260, 320, 321
 Ruskin, John / 133, 152
 Salgado, Manuel / 198, 283
 Salomon, Peter / 199
 Samaritani, Aldo / 58
 Samonà, Giuseppe / 30, 31, 50, 51, 62, 86, 88, 142, 153
 Sampo-Olivetti (negozio) / 31
 Sangallo, Antonio da (il Giovane) / 118
 Scarpa, Carlo / 62, 88, 151, 166
 Scheurer, Massimo / 138
 Schiaffonati, Fabrizio / 154
 Schinkel, Karl Friedrich / 138
 Schumacher, Fritz / 142
 Semerani, Luciano / 68
 Sibilla, Angelo / 88
 Sironi, Mario / 291, 331
 Socrate / 295, 304, 305
 S.O.M. (Skidmore, Owings and Merrill) / 32
 Sommaruga, Giuseppe / 204, 214, 215
 Stacchini, Ulisse / 155
 Stoppino, Giotto / 197, 198, 279
 Tafuri, Manfredo / 133
 Taut, Bruno / 142
 Tentori, Francesco / 30, 31, 51, 143
 Terragni, Attilio / 330
 Terragni, Carlo / 216
 Terragni, Emilio / 216
 Terragni, Giuseppe / 17, 54, 75, 161-163, 167, 200-215, 285-289, 291, 330, 331
 Tevarotto, Mario / 52, 86
 Tridone / 296, 304, 305
 Turri (ditta) / 47
 Ungers, Oswald Mathias / 195
 Uslenghi, Renato / 207, 214, 215
 Uva, Luigi / 138
 Valenti, A. / 155, 266
 Valéry, Paul / 119, 296, 304-306
 Valle, Mario / 88
 Van de Velde, Henry / 313
 Varaldo, Giuseppe / 101, 106, 108
 Vasari, Giorgio / 133

Velasca (torre) / 57-61, 65-68, 151-153, 181,
197, 202, 208, 231, 233, 237, 315
Vender, Claudio / 202, 213
Vietti, Luigi / 213
Viganò, Bruno / 199
Viganò, Vico / 325
Viganò, Vittoriano / 17, 42, 44, 45, 156,
167, 168, 199, 267-272, 325
Vignola, (Jacopo Barozzi) / 74
Visconti, Luchino / 202, 213
Vitruvio, Pollione / 119, 204
Vivaldi, Antonio / 80
Wachsmann, Konrad / 124
Weber, Max / 76
Wright, Frank Lloyd / 313
Zanguidi, Jacopo / 290
Zambelli (villa) / 53
Zanuso, Marco / 42, 45, 137, 161, 167
Zappa, Mario / 52
Zevi, Bruno / 62, 125, 153, 162, 213
Zorzi, Silvano / 165, 168
Zuccoli, Luigi / 213, 214, 331

Il *dialogo*, in quanto “colloquio che l'anima fa con se stessa in cui consiste l'atto del pensare” (Platone), viene eletto a forma ideale per restituire, con espressione viva e fedele, il pensiero di alcuni protagonisti dell'architettura moderna italiana.

Il sapere è conoscenza nota e patrimonio dell'anima che rimane latente, sino a quando un determinato stimolo non giunge a risvegliarne il ricordo: l'architettura, più che *sofia*, sapienza, diviene *filo-sofia*, cioè amore della sapienza. Una lettura del *fenomeno architettonico* mirata a evidenziarne con fedeltà e consapevolezza la complessità, non può prescindere dalle *storie* direttamente narrate dai protagonisti e dalle *micro-storie* dei singoli episodi, volte a esplorare il rapporto esistente tra ambito poetico e sfera tecnico-scientifica, evidenziando complementarità e conflittualità. Gli strumenti disciplinari di esegesi del progetto e della sua materializzazione stimolano una forma di *critica alla critica* che trova le sue motivazioni nel rifiuto di un taglio interpretativo dell'architettura rivolto esclusivamente all'esito. *Metodo* ed *esito* costituiscono termini inscindibili: la testimonianza diretta di alcuni protagonisti dell'architettura italiana permette di riannodare i fili interrotti di un racconto che una divulgazione spesso superficiale ha reso sincopato e unilaterale.

I *Dialoghi di architettura* esplorano l'intreccio che si instaura tra ideazione, progettazione e realizzazione, rivelando le differenti modalità operative e concettuali, attraverso le quali si perviene all'opera costruita. *Franco Albini, Lodovico B. di Belgiojoso, Guido Canella, Aurelio Cortesi, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Vico Magistretti, Enrico Mantero, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Giuseppe Terragni, Vittoriano Viganò*, sono gli autori di questa narrazione.

ISBN 978-88-6242-349-6



9

788862

423496

€ 29,00