Non sono forse critica e autocritica operative di fatto quelle che oggi prevalgono nel dialogo tra insegnante e allievo nella fase di laboratorio progettuale di un corso di composizione? E, se sì, non è allora in un ambito più generale ed esteso, come per esempio quello della pubblicistica, che il confronto, tra ciò che l'opera di architettura è e quello che avrebbe potuto essere, potrebbe arricchire l'esperienza del progetto?
Non è questa la sede, né del resto ne avrebbe l'autorità, per definire filosoficamente e in che cosa consista l'operazione critica in generale e, soprattutto, in che cosa consista una sua metodologia univoca, cioè rigorosa, efficace e coerente. Basti qui assumere, grosso modo, il concetto per cui essa sia da ritenersi un insieme di approcci anche tra loro diversi, ma tutti utilizzabili e contaminabili in concorrenza al fine conoscitivo dell'opera. Per cui in tal modo la critica non verrebbe meno al suo fine ultimo che è da ritenersi euristico, cioè teso alla verità e all'autenticità.
È questa invece la sede per tentare di accertare l'operatività della critica, e cioè "se" e "per quanto" una critica operativa possa contribuire alla costruzione poetica dell'opera in generale e, in questo caso, di architettura.

Guido Canella

Giulio Carlo Argan (1909-1992), storico e critico dell'arte,
ha insegnato Storia dell'arte presso l'Università degli Studi di Roma.
Paolo Berdini (1951), storico dell'architettura e dell'arte,
insegna Storia dell'arte presso la Stanford University di San Francisco.
Guido Canella (1931), architetto, insegna Composizione architettonica
presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano.
Carlo Olmo (1944), storico, insegna Storia dell'architettura
presso la I Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, di cui è Preside.
Luciano Patetta (1935), architetto, insegna Storia dell'architettura
presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano.
Paolo Portoghesi (1931), architetto, insegna Storia dell'architettura
presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma.
Giovanni Raboni (1932), scrittore, poeta, critico letterario e traduttore,
svolge attività editoriale.
Daniel Sherer (1963), storico dell'arte e dell'architettura, insegna
Teoria e storia dell'architettura presso la Columbia University di New York.
Bruno Zevi (1918-2000), architetto, ha insegnato Storia dell'architettura
presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e presso
la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma.
Luca Monica (1959), architetto, insegna Composizione architettonica
presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano.

ISBN 88-400-0830-6

9 788840 008301

€ 16,00

a cura di Luca Monica La critica operativa e l'architettura

Edizioni Unicopli

a cura di
Luca Monica
La critica operativa
e l'architettura

Giulio Carlo Argan, Paolo Berdini, Guido Canella
Carlo Olmo, Luciano Patetta, Paolo Portoghesi
Giovanni Raboni, Daniel Sherer, Bruno Zevi

Edizioni Unicopli

Dipartimento di Progettazione
dell'Architettura

Dipartimento di Progettazione
dell'Architettura

a cura di Luca Monica

La critica operativa e l'architettura

Giulio Carlo Argan, Paolo Berdini, Guido Canella, Carlo Olmo, Luciano Patetta, Paolo Portoghesi, Giovanni Raboni, Daniel Sherer, Bruno Zevi

Edizioni Unicopli

Ricerche di Architettura
strumenti e materiali

Progetto grafico
Studio Cerri & Associati

Impaginazione
Massimo Strada

Prima edizione: luglio 2002
Copyright © 2001 by Edizioni Unicopli,
via della Signora 2/a - 20122 Milano - tel. 02/76021689

E-mail: unicopli@galactica.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, a uso interno o didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata dall'editore.

ISBN 88-400-0830-6

Indice

p. 7 Nota sull'intenzione
Guido Canella

Lezioni, 5, 15 e 23 febbraio 1982

11 Lezione, 5 febbraio 1982, *Bruno Zevi*
Interventi di Guido Canella, Bruno Zevi, Luciano Patetta, Carlo Quintelli, Emilio Battisti, Lodovico Meneghetti

32 Lezione, 15 febbraio 1982, *Paolo Portoghesi*
Interventi di Guido Canella, Paolo Portoghesi, Luciano Patetta, Guido Canella, Marco Dezzi Bardeschi

60 Lezione, 23 febbraio 1982, *Giulio Carlo Argan*
Interventi di Guido Canella, Giulio Carlo Argan, Luciano Patetta, Guido Canella, Daniele Vitale

Seminario, 26 marzo 1996

81 Presentazione, *Guido Canella*

84 Fra progettualità e giudizio: ambiguità della critica, *Giovanni Raboni*

88 Alla ricerca degli esordi della critica operativa, *Luciano Patetta*

100 Primo dibattito, *Giovanni Raboni, Luciano Patetta, Guido Canella, Daniel Sherer; Giovanni Raboni, Guido Canella, Luciano Patetta, Daniel Sherer; Guido Canella, Giovanni Raboni, Guido Canella, Giovanni Raboni, Luciano Patetta, Paolo Berdini, Giovanni Raboni*

108 Un colloquio "inquietante". Manfredo Tafuri e la critica operativa. 1968-1980, *Daniel Sherer*

121 Il mercato delle interpretazioni, *Carlo Olmo*

128 Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe, *Paolo Berdini*

140 Secondo dibattito, *Luciano Patetta, Guido Canella, Enrico Bordogna, Carlo Olmo, Daniel Sherer, Carlo Olmo, Carlo Quintelli, Guido Canella, Paolo Berdini, Luciano Patetta, Carlo Olmo, Carlo Olmo, Guido Canella*

156 Postfazione. La critica operativa come letteratura artistica dell'architettura negli ultimi cinquant'anni, *Luca Monica*

197 Bibliografia

201 Indice dei nomi

Nota del curatore

La prima serie di lezioni sul tema *La critica operativa, il suo contributo alla costruzione di un linguaggio dell'architettura*, è stata promossa nel 1982 da Guido Canella (allora direttore del Dipartimento di Progettazione dell'architettura) e da Luciano Patetta (titolare della cattedra di Storia dell'architettura) alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

La seconda giornata svolta in forma di seminario, ancora sul tema *La critica operativa* (che prendeva spunto dalle tre lezioni del 1982), promossa ancora dallo stesso Dipartimento nel 1996, è stata organizzata da Luca Monica e Carlo Quintelli.

La postfazione è basata sugli studi condotti in occasione della ricerca postdottorato svolta presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e discussa con Francesco Tentori.

Connessa a questa pubblicazione è, inoltre, la serie di interviste video *Critica e progetto: sette domande sull'architettura*, promosse dallo stesso Dipartimento e a cura di Luca Monica e Carlo Quintelli nel 1993, in seguito raccolte nel volume pubblicato presso CittàStudi, Milano 1994.

Per quanto riguarda la scelta delle illustrazioni si ritiene utile precisare che solo le lezioni di Patetta, Sherer e Berdini presentavano una scelta di proprie immagini.

Alle lezioni di Zevi, Portoghesi e Argan si sono volute aggiungere immagini che fossero esse stesse esemplari di un proprio intendimento critico. Così di Zevi sono rappresentati i suoi modelli interpretativi delle architetture michelangiolesche, di Portoghesi sono pubblicate fotografie da lui stesso eseguite di opere del Borromini, di Argan sono riproposte alcune impaginazioni di illustrazioni tratte dalla prima edizione di *Walter Gropius e la Bauhaus*.

Nella postfazione si è voluto documentare principalmente alcuni disegni e montaggi di Guido Canella eseguiti tra gli anni Sessanta e Settanta, fortemente espressivi, crediamo, di quella stagione di sperimentazione critica tipologica che si è voluta trattare.

Tutti i testi delle conferenze sono stati portati in forma scritta dagli autori, ad esclusione di quello di Giulio Carlo Argan, rivisto da Bruno Contardi e pubblicato per gentile concessione della signora Paola Argan. Le note bibliografiche dei dibattiti e degli interventi di Zevi, Portoghesi, Argan e Olmo sono state aggiunte dal curatore.

Un ringraziamento particolare, infine, ad Anna Foppiano, che ha collaborato alla redazione dei testi.

L. M.

Nota sull'intenzione

Guido Canella

Questa pubblicazione raccoglie le lezioni e gli interventi svolti in occasione di due incontri tenuti alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, su "La critica operativa, il suo contributo alla costruzione di un linguaggio dell'architettura", rispettivamente il 5, 15 e 23 febbraio 1982 e il 26 febbraio 1996.

È da tempo che alcuni giovani colleghi, che avevano avuto modo di ascoltarne le registrazioni e poi trascriverne gli interventi, insistevano perché venissero dati alle stampe. Fra loro in particolare Luca Monica ne ha curato l'approntamento, aggiungendovi un testo che per distanza temporale e per intento sistematizzante risulta senz'altro distaccato dall'atteggiamento, in genere estemporaneo, che ha caratterizzato quegli incontri. Distaccato risulterà anche quanto ora mi accingo a scrivere tardivamente, poiché per qualche mia perplessità l'iniziativa è rimasta a lungo in sospeso.

Infatti, a parte il valore di testimonianza, mi chiedevo: che interesse può avere divulgare a distanza di tempo la registrazione di due seminari sulla critica operativa? non è forse stato già detto tutto in proposito? e i partecipanti invitati non hanno già svolto altrove, e in modo più meditato, il proprio punto di vista sullo stato della critica in architettura?

Un'ulteriore insistenza del curatore, che nel frattempo ha consegnato il materiale all'editore, mi ha costretto a un'ultima affrettata rilettura, dalla quale non si sono palesate sostanziali ragioni per sconsigliarne la pubblicazione.

Pertanto provo a riprendere qui alcuni motivi che mi sembrano tuttora di qualche interesse.

Intanto perché le trascrizioni delle lezioni della prima sessione, e particolarmente quelle di Giulio Carlo Argan e Bruno Zevi, nel frattempo purtroppo scomparsi, hanno ottenuto l'assenso di chi le ha controllate: indirettamente nel primo caso, direttamente nel secondo, come del resto quelle di tutti gli altri convitati. Poi perché gli interventi, ancorché svolti a braccio, potrebbero comunque offrirsi da riferimento nelle rispettive bibliografie.

Va poi tenuto presente che, negli anni precedenti alle due sessioni, il Dipartimento di Progettazione, dato che Albini, Belgioioso, Bottoni, De Carli, Rogers avevano insegnato o tuttora insegnavano alla Facoltà di Milano, aveva invitato alcuni altri maestri dell'architettura italiana (Gardella, Marescotti, Muzio, Ridolfi, Samonà) a tenere conferenze sulle rispettive esperienze di lavoro[1]. E che, quindi, il successivo invito a studiosi e personalità rilevanti della storia e della critica tendeva a integrare in un panorama, senz'altro parziale ma comunque significativo, lo stato teorico e operativo dell'architettura italiana tra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta.

Altro motivo di interesse poteva trovarsi, allora, in quello sviluppo articolato dei linguaggi, successivo all'Ultimo dopoguerra, al quale aveva pur corrisposto, anche se non in sequen-

za congiunta, un dialettico articolarsi degli approcci critico-storici. Così che, al trascorrere del tempo, diventava possibile individuare e misurare certe connessioni e certe distanze utili a considerare quelle reciproche interferenze, magari preterintenzionali o addirittura tendenziose, contenute tanto nei percorsi creativi quanto nelle prese di posizione critico-storiche, che hanno contribuito a proporre nuovi problemi (per esempio, tradizione, contestualità, committenza, cantiere), tanto da caratterizzare singolarmente la cultura degli architetti italiani in quel periodo.

Ora si può rilevare come le due sessioni, prese nell'insieme, offrano innanzi tutto un paradigma tripartito diversificato per generazione: quella che si trovò più o meno implicata nella affermazione incondizionabile del Movimento Moderno di Argan (1909-1992) e Zevi (1918-2000); quella, per così dire "revisionista", formatasi nell'ultimo dopoguerra di Portoghesi (1931), Raboni (1932), Patetta (1935); quella nettamente più giovane, formatasi all'incombere della cosiddetta globalizzazione, di Olmo (1944), Berdini (1951), Sherer (1963).

Va qui ricordato che Manfredo Tafuri (1935-1994), più volte evocato nel corso dei dibattiti, nonostante la lunga amicizia con chi lo invitava, declinava la partecipazione alla sessione del 1982, adducendo a motivo un rapporto irrevocabilmente interrotto con chi, ancora presente, aveva gestito di fatto la Facoltà di Milano nel periodo di sospensione del Consiglio di Facoltà. Tuttavia il suo punto di vista in proposito resta chiaramente formulato nell'intervista rilasciata nel 1994[2].

Nella prima sessione, da una prima generica schematizzazione, emerge, per esempio, la vistosa contrapposizione, tra Argan e Zevi da una parte e Portoghesi dall'altra, sul ruolo della memoria storica in generale, e in particolare sulla sua legittimità di interferire nella progettazione. Se poi a tali posizioni si volesse contrapporre la segnalata "critica dell'ideologia" dell'ultimo Tafuri, che si proponeva come radicale discriminante, pur nella generalità dell'analisi (tendente cioé a "fare di tutte quelle erbe un fascio"), ne risulterebbe la sottrazione di significato credibile a interpretazioni fondate sulla tecnica per Argan, sulla trasgressione per Zevi, sulla nostalgia per Portoghesi; e più in generale la negazione di ogni efficacia strumentale della storia e della critica.

Mentre nella seconda sessione, allo scorrere delle generazioni di storici, si può constatare come il paradigma delle posizioni tendesse a spostarsi su questioni di merito storiografico, articolandosi volta a volta: con Olmo sulla "cultura materiale" del progetto (occasioni e mezzi di produzione e di divulgazione), con Berdini sull'approccio stilistico comparativo nella saggistica di Colin Rowe, con Sherer sul compito della storia dalla fase diagnostica a quella interrogativa nella visione di Tafuri; così che, anche il punto di vista su la storia e la critica della più recente generazione si presenta con certa articolata ambivalenza tra significato puramente autoreferenziale e opportunità di renderle funzionali al procedimento progettuale.

Ma, riflettendo, non acquistano forse valenza operativa tanto quella critica che propone preventivamente all'autore il proprio punto di vista per consentirgli maggiore consapevolezza nel comporre, quanto quella critica ogni volta disposta a rimettere in gioco il proprio sistema di principi per meglio aderire all'opera in esame? Non sono forse definibili come critica operativa, per esempio, i *Consigli ai giovani letterati* di Baudelaire, le considerazioni sulla scrittura scenica di Čechov, e di Brecht, le *Lezioni di regia* di Ejzenštein, le *Lettere a un giovane poeta* di Rilke, i *Consigli a un giovane scrittore* di Gide, su su fino a *L'invenzione della poesia* di Borges e alle *Lezioni americane* di Calvino?

E non lo sono, ancora, per esempio, quelle osservazioni che Edoardo Persico, nel corso di incontri presso comuni amici, svolgeva sui disegni stilizzanti di mobili che il giovanissimo Franco Albini gli sottoponeva, per cui lo stesso Albini, a sua detta, dopo una crisi febbrile, abbracciò il Razionalismo?

Ora però, avviandoci a conclusione, corre l'obbligo di richiamare la ragione che ha indotto allora un Dipartimento di Progettazione dell'architettura a promuovere questi incontri.

La critica operativa, infatti, è altro rispetto alle varie forme secondo cui si esercita critica di fronte all'opera compiuta, poiché si applica processualmente e sperimentalmente (nel provare e riprovare) dall'interno di un dato percorso progettuale e cercando di farvi emergere ipotesi e decisioni sempre più motivate per coerenza o controllata trasgressione. Del resto si tratta anche del procedere che l'architetto adotta, più o meno consapevolmente, nell'immettere razionalità contestuale e costruttiva a un certo approccio intuitivo. Ma si tratta anche dell'attività di chi, in corrispondenza a certi assunti teorici, assiste coloro che si accingono a comporre architettura nelle fasi di laboratorio, cioè disponendosi frontalmente e dialogicamente al progetto degli allievi.

1 Le trascrizioni sono pubblicate sul n. 13-14, gennaio-giugno 1980 di "Hinterland", dedicato a *Architettura italiana 1945-1960*.

2 Cfr. M. Tafuri, *Per una storia storica*, intervista di Pietro Corsi, in "La Rivista dei Libri", a.IV, n.4, aprile 1994, pp. 10-12; e successivamente, in "Casabella", n. 619-620, gennaio-febbraio 1995, pp. 144-151.

Lezione, 5 febbraio 1982

Bruno Zevi

Guido Canella
La circostanza per cui il Dipartimento di Progettazione del Politecnico di Milano ha deciso di promuovere questo seminario sulla critica operativa chiede una breve riflessione.

Da quando nelle scuole di architettura è invalsa l'ideologia del Moderno, si è ritenuto che l'approccio e il processo progettuale potessero avvenire sotto l'egida, per così dire, dell'oggettività. Si riteneva infatti che il compito di chi insegna la progettazione fosse di liberare maieuticamente il progetto dell'allievo da aporie e contraddizioni che lo separavano da un modello canonico collocato in quell'arco ideale, quella sorta di platonico spazio iperuranio, teso tra il settecentesco precetto del padre Carlo Lodoli ("nulla sia in rappresentazione che non sia anche in funzione") *e la* Sachlichkeit *teorizzata da Walter Gropius al Bauhaus, dove si dubitava dell'utilità della storia nella formazione dell'architetto. Ma, a partire dagli anni Cinquanta, la memoria storica dell'architettura, compreso il suo più recente passato di avanguardia, ha finito per interagire sempre più di frequente e in profondità nell'insegnamento della progettazione. Così che, soprattutto in Italia, alcuni protagonisti, pur formatisi nella cultura razionalista (da Rogers a Samonà, da Muratori a Quaroni, allo stesso Zevi), in luogo di presupposti oggettivi e procedure lineari e deduttive, hanno assunto, pur nella singolarità di ogni esperienza, un atteggiamento che potremmo definire "critico operativo", fondato sull'ammissibilità dell'interferenza storica dove, nella dialettica tra discepolo e maestro, vengono concessi ampi margini di riscontro diacronico all'interpretazione e alla sperimentazione tipologica e figurativa.*

Ci si chiede pertanto: non sono forse critica e autocritica operative di fatto quelle che oggi prevalgono nel dialogo tra insegnante e allievo nella fase di laboratorio progettuale di un corso di composizione? E, se sì, non è allora in un ambito più generale ed esteso, come per esempio quello della pubblicistica, che il confronto, tra ciò che l'opera di architettura è e quello che avrebbe potuto essere, potrebbe arricchire l'esperienza del progetto?

Non è questa la sede, né del resto ne avrebbe l'autorità, per definire filosoficamente e in che cosa consista l'operazione critica in generale e, soprattutto, in che cosa consista una sua metodologia univoca, cioè rigorosa, efficace e coerente. Basti qui assumere, grosso modo, il concetto per cui essa sia da ritenersi un insieme di approcci anche tra loro diversi, ma tutti utilizzabili e contaminabili in concorrenza al fine conoscitivo dell'opera. Per cui in tal modo la critica non verrebbe meno al suo fine ultimo che è da ritenersi euristico, cioè teso alla verità e all'autenticità.

È questa invece la sede per tentare di accertare l'operatività della critica, e cioè "se" e "per quanto" una critica operativa possa contribuire alla costruzione poetica dell'opera in generale e, in questo caso, di architettura.

1-8. Modelli interpretativi e fotografie delle opere di Michelangelo eseguiti dagli allievi di Bruno Zevi all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1963. Da "L'architettura, cronache e storia", n.99, gennaio 1964.
1. Vista dell'atrio della Biblioteca Laurenziana a Firenze.

Apriamo questo ciclo di incontri dedicati al contributo della storia e della critica alla costruzione del linguaggio d'architettura con Bruno Zevi, che presentiamo soltanto per regola di ospitalità. Infatti Zevi non ha bisogno di essere presentato poiché, se si dovesse scrivere il romanzo della storia dell'architettura moderna italiana, egli probabilmente vi sarebbe protagonista: non un "eroe positivo", in quanto credo che questo romanzo non seguirebbe il modello del romanzo realista ottocentesco, ma piuttosto le afflizioni e le affezioni del romanzo-saggio mitteleuropeo, stagliato sul periodo tragico della storia d'Europa, che tanto ha inciso sul rapporto tra intellettuali e potere, ma che ha pure aperto, proprio dall'interno della cultura, uno spiraglio di riscatto e di speranza.

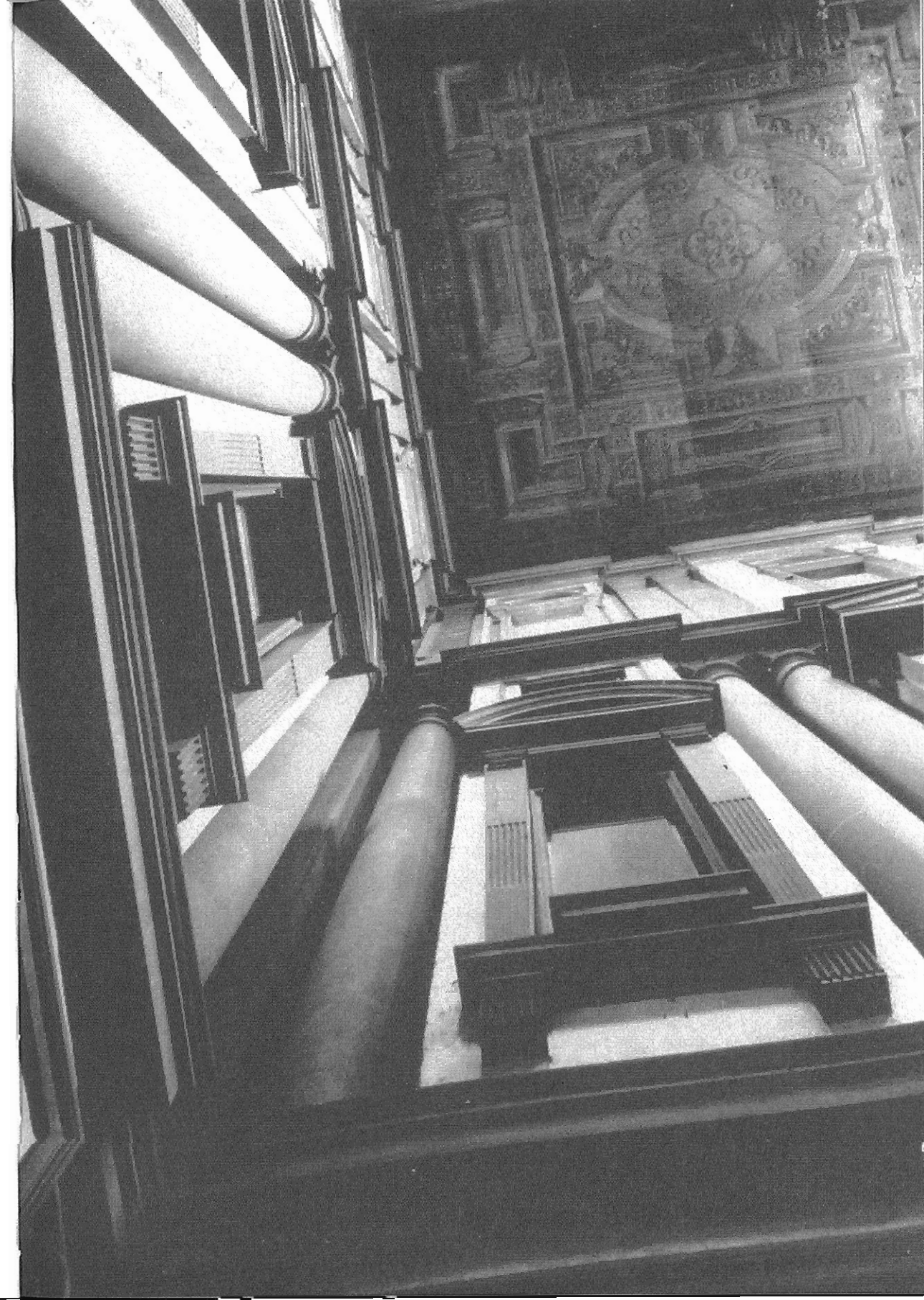
Zevi ha avuto la ventura di essere protagonista in diverse fasi e generazioni della storia dell'architettura moderna. Per quanto riguarda la mia generazione, gli resta debitrice del ritrovato amore verso la storia dell'architettura. Può darsi che la generazione a cui appartengo – e della quale, come ciascuno di noi, porto dentro il peso – si sia trovata spesso in posizione frontale rispetto ai perentori giudizi di valore che Zevi ha dato delle diverse poetiche e personalità dell'architettura moderna internazionale e particolarmente italiana. Eppure, personalmente, ho sempre mantenuto grande stima e molto affetto per lui: stima per il critico e lo storico, affetto per l'intellettuale e l'uomo di cultura che ha scelto sempre la strada della sincerità, fino alla provocazione, cioè l'insubordinazione morale della propria verità poetica di fronte a tante ambiguità che troppe volte offuscano un confronto autentico e leale sul controverso destino dell'architettura.

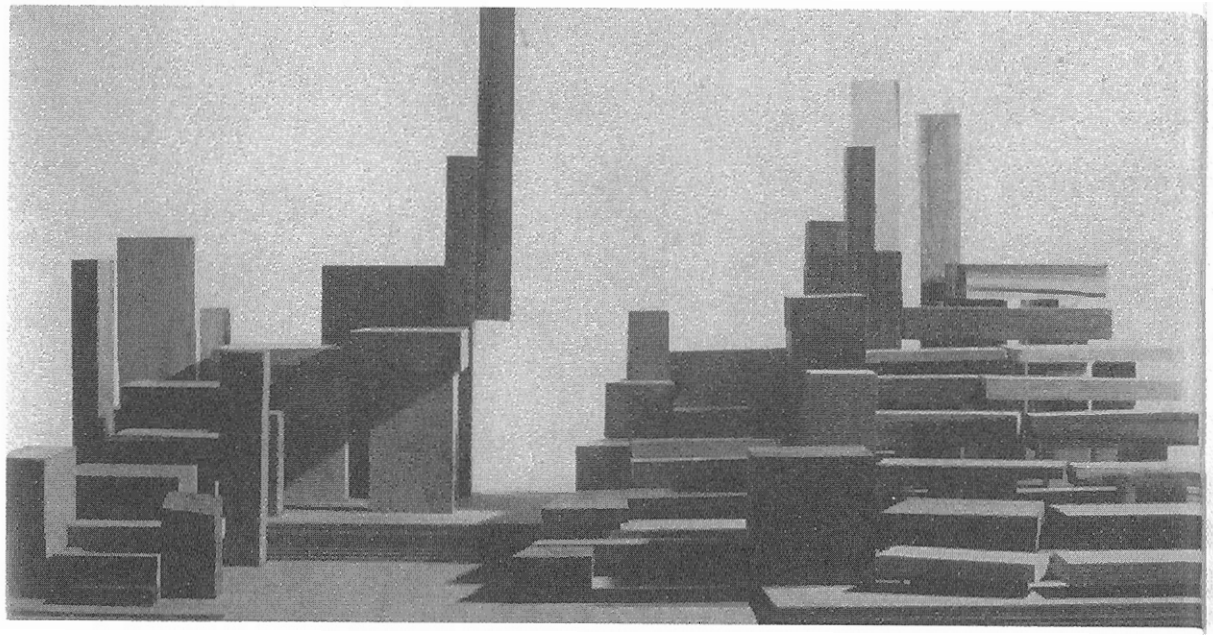
Bruno Zevi

Nei limiti di tre quarti d'ora o, al massimo, di un'ora, cercherò di riassumere tutto ciò che ho imparato in trent'anni di insegnamento di storia dell'architettura nelle facoltà di Venezia e di Roma, e specialmente quanto ho acquisito durante l'ultimo biennio, dopo aver abbandonato l'università. Cercherò di essere sufficientemente provocatorio per stimolare un dibattito vivace ed utile.

Premessa: la storia può essere usata sia in senso positivo che a fini regressivi. Oggi quasi tutti gli architetti e, in particolare, i docenti si esibiscono in elucubrazioni storiche. Diffidatene, perché le personalità creative che si alimentano davvero alle fonti storiche non ne parlano quasi mai. Coloro che discettano continuamente sul passato sono dei tromboni che: a) non sanno niente di storia; b) si servono di alibi pseudo-storici per scopi retorici e demagogici. Basta ricordare il fascismo, la sua esaltazione dell'impero romano, i vari Piacentini che, in nome della tradizione, costruivano il Palazzo di Giustizia di Milano e simili nefandezze.

Nello sfruttamento strumentale dei miti storici non c'è alcuna differenza tra destra e sinistra. I rivoluzionari francesi agitavano l'ideale di Atene, mentre i giacobini, più sinistri, esaltavano Sparta; così, sbranandosi a favore di Atene o di Sparta, si tornò al classicismo, cioè alla reazione. Più tardi, in nome della storia e del proletariato, Stalin soffocò l'architettura moderna ed impose un ritorno alla più vieta accademia. Del resto, il fenomeno si prolunga oggi: lo spagnolo Ricardo Bofill ha promosso a Parigi un regresso al sistema Beaux-Arts per appagare le manie oscurantiste e sottilmente liberticide di Giscard d'Estaing e dei suoi apparati burocratici. Quando Mitterrand è andato al potere, cosa ha fatto Bofill? È riuscito ad ottenere incarichi dalle amministrazioni comuniste adottando lo slogan "Versailles agli operai!",





2. Modello interpretativo dello scalone della Biblioteca Laurenziana a Firenze.

cioè reiterando le posizioni staliniste che volevano case per il popolo dall'apparenza "principesca" e quindi sovrapponevano alle loro facciate giganteschi colonnati, tanto ingombranti da togliere luce agli appartamenti.

Non va mai dimenticato che nel Bauhaus, l'unica scuola seria di architettura e *design* con la quale dobbiamo confrontarci, l'insegnamento storico fu abolito. Non per un capriccio di Gropius. La storia dell'architettura era allora monopolizzata da reazionari, da architetti falliti che odiavano il presente e il futuro, pretendendo di imbavagliare la creatività negli stili del passato; costituiva dunque una disciplina avversa alla ricerca moderna, e fu giustissimo espungerla dal curriculum del Bauhaus. Karl Popper ha scritto un piccolo, aureo saggio intitolato *Miseria dello storicismo*[1]: dovremmo tenerlo vicino al letto, e dargli un'occhiata ogni sera, prima di dormire.

Facciamo un passo in avanti. L'architettura e la storiografia architettonica coincidono. In ogni epoca gli orientamenti socioculturali ed artistici si esprimono simultaneamente in un nuovo linguaggio dell'architettura e nell'esigenza di rileggere il passato in chiave di questo nuovo linguaggio. Storici neutrali non esistono. Vasari riteneva che il culmine dell'arte fosse rappresentato da Michelangiolo, e rivisitava la storia, dal Medioevo al Cinquecento, in termini michelangioleschi. Ruskin invece, calato nel neomedievalismo, giudicava il passato con i parametri dell'esperienza gotica. In entrambi i casi, si verifica una convergenza, un'identità tra credo architettonico e credo storiografico; ognuno interpreta l'antico rispecchiandovi la propria vocazione. Forse un mero erudito, un ricercatore d'archivio, può essere neutrale. Uno storico, no. La prima qualità che gli si deve chiedere è una coscienza dell'arte contemporanea: possiamo infatti rivivere la storia solo mediante una sensibilità e un acume affinati dai tormenti e dalle tensioni dei compiti attuali. Un esempio: i romanisti nostrani, rozzi ed enfatici, non hanno capito niente del contributo dell'antica Roma. Chi ha scoperto l'apporto originale dell'arte romana? Franz Wickhoff, capostipite della Scuola Viennese, uno studioso appassionato dell'impressionismo, cioè dell'arte del suo tempo.

Il rinnovamento storiografico si è manifestato con estremo ritardo in Italia, benché, durante il fascismo, abbia agito un personaggio asistematico ma geniale come Edoardo Persico. Attorno a lui, sollecitati da lui, almeno due giovani storici dell'arte si occuparono intensamente di architettura: Giulio Carlo Argan e Carlo Ludovico Ragghianti. Nasce così, anche in Italia, parallelamente all'architettura moderna, una moderna storiografia dell'architettura antica. Lo stesso Giuseppe Pagano, figlio di un archeologo, fotografa Pesto, l'edilizia minore e quella prosaica, anti-monumentale, di Roma nell'ottica moderna.

Ma non basta. La nuova critica dell'architettura non attiene soltanto ad una questione di gusto, determinata da una diversa sensibilità estetica. Implica una rivoluzione di metodo. Il critico tradizionale era un giudice che emanava sentenze sulla base di leggi, convenzioni e tabù: simmetria, assonanza, ritmo, prospettiva, euritmia, soprattutto "proporzione". Partiva da un apparato ideologico e manualistico fondato su regole, stili e "ordini" preconfezionati, e controllava la sua applicazione. Superfluo osservare che ogni "ordine" precostituito equivale ad un decreto di morte per la creatività; lo confermano tutti i grandi architetti, che rifiutano e minano dall'interno il dogma classicistico. La critica tradizionale dell'architettura è generalmente necrofila: de-

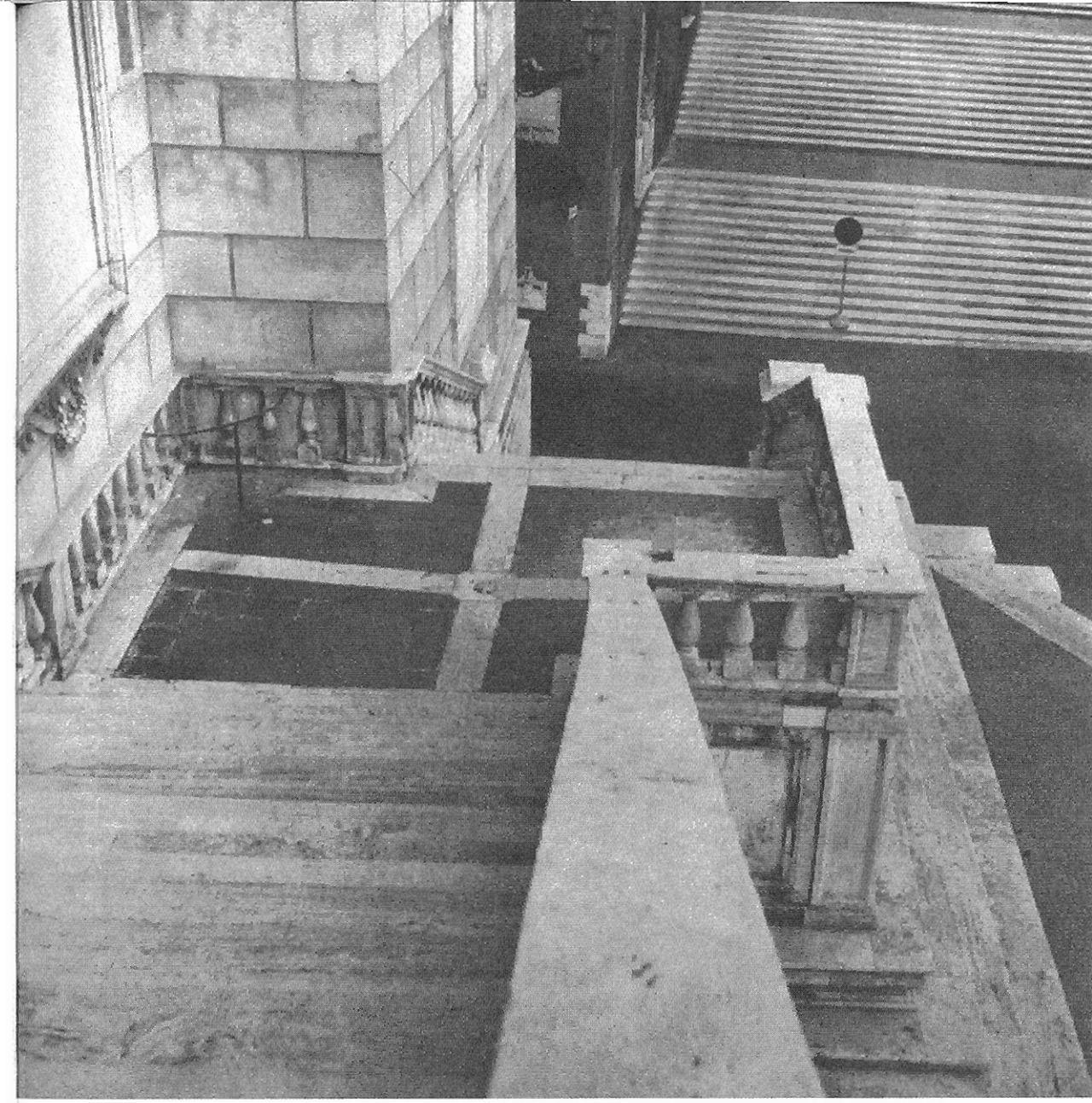
testa ogni gesto eretico, inventivo, da Brunelleschi a Michelangiolo e Borromini; respinge le personalità vive, ama i cadaveri ibernati.

Contro questa metodologia si leva la nuova critica, che possiamo definire "operativa" in quanto non consiste in un giudizio a posteriori, ma in una partecipazione alla dinamica progettuale. Lo storico moderno si libera da qualsiasi preconcetto stilistico, perché sa che ogni autentico artista deve superare, e perciò tradire, le convenzioni linguistiche della sua epoca. Prima di esaminare il prodotto finale, il critico s'immerge nel processo architettonico, cominciando dal programma edilizio, dal tema e dai suoi condizionamenti, analizzando poi gli strumenti espressivi disponibili, identificando le possibili alternative per vagliare infine le scelte compiute. Sia che si tratti di un edificio greco o medievale, sia che si tratti di una costruzione moderna, la storia si fa ripercorrendo l'*iter* progettuale in ogni sua fase, in ogni sua opzione. Non si giudica la forma, ma piuttosto la formazione dell'architettura, rivelandone gli aspetti innovatori o regressivi, le remore e gli slanci, i residui tradizionali e i gesti eversivi. Se letta in senso dinamico, fuori e contro le norme appiattenti degli stili, tutta la storia diventa moderna, attuale; vi reperiamo una marea di conformisti e di pavidi, e una minoranza di artisti che pagano di persona allo scopo di cambiare, di arricchire il linguaggio, di renderlo significativo.

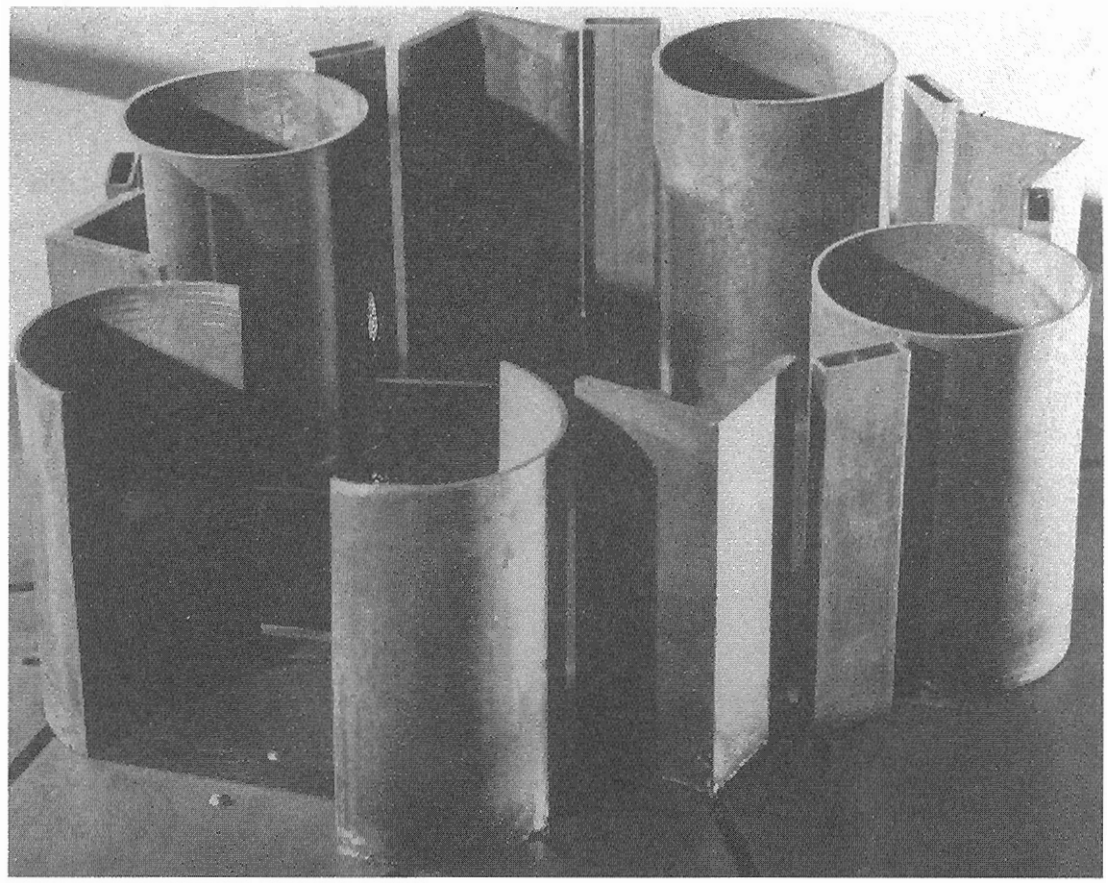
Mi spiego: come si illustra criticamente la cupola di Santa Maria del Fiore o la Chapelle de Ronchamp? Compito in classe: siete uomini del primo Quattrocento e dovete erigere la cupola fiorentina. Che fare? In primo luogo, un'indagine sulla vicenda delle cupole e, in particolare, di quelle trecentesche che documentano la lingua disponibile, collaudata al tempo di Brunelleschi. Si esamina l'impianto delineato da Arnolfo di Cambio, e si ipotizzano le soluzioni possibili del problema nell'ambito della lingua convenzionata. Arriva Brunelleschi, determina uno scatto, inventa parole inedite, instaura un nuovo linguaggio di cui occorre cogliere l'eccezionalità, le caratteristiche originali, in ogni piega. La costruzione della cupola viene così rivissuta a fianco di Brunelleschi, nel cantiere, tra l'ostilità degli intellettuali conformisti e delle corporazioni artigianali.

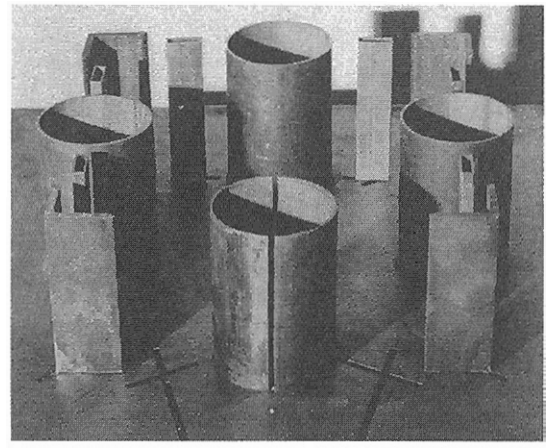
Lo stesso vale per la Chapelle de Ronchamp. Siamo nell'immediato Dopoguerra, questo è il luogo, questo il paesaggio, questo il piano economico. Quale lingua è disponibile? Anzitutto quella razionalista che il maestro svizzero-francese ha contribuito sostanzialmente a formulare nelle decadi precedenti. Ma vi è un'altra opzione linguistica, che Le Corbusier ha sempre rifiutato: quella dell'espressionismo materico, gestuale, plasmato e non disegnato. La tragedia bellica e i campi di sterminio hanno esautorato e distrutto le illusioni dell'illuminismo razionalista. Le Corbusier è l'unico a prenderne coscienza. Sfoglia irrequieto i suoi vecchi appunti di viaggio, scarta tutti i monumenti che riflettono la "proporzione", sia ellenica che rinascimentale, si concentra sui massi o, meglio, sugli urti di massi del Medioevo, smentisce con straordinario coraggio i "cinque principî" della nuova architettura enunciati nel 1921, e crea il capolavoro dell'informale, la sola, vera, suprema testimonianza dell'informale in architettura. I vari progetti di Le Corbusier per Ronchamp servono a capire il procedimento costantemente autocritico del suo operare, ne esplicitano le tappe e le scelte.

Il metodo critico è identico, per Brunelleschi e Le Corbusier, per qualsiasi impresa architettonica o urbanistica, antica o



3. Vista di dettaglio dello scalone del Palazzo Senatorio al Campidoglio a Roma.





4-5. Modello interpretativo dei progetti per la Basilica di San Pietro a Roma secondo le due ipotesi di Bramante (in alto) e Michelangelo (in basso).

moderna. A cosa mira la critica operativa? A rivelare un immenso patrimonio del passato e del presente, che può incentivare l'architetto di oggi, ed anche lo studente di architettura, affrancandolo da inerzie, timori, viltà. Il critico non agisce più sull'operazione compiuta; sta al tavolo da disegno e in cantiere, nel processo del farsi dell'architettura. Tutto il passato, ripeto, diventa moderno e problematico: non c'è alcuna differenza tra l'architetto di una caverna e Fidia, coautore del Partenone, tra Biagio Rossetti, artefice della Ferrara estense, e Bruno Taut, orchestratore degli insediamenti operai della Repubblica di Weimar. L'intera storia, così riedita, fornisce un'infinita quantità di atti rivoluzionari e stimola i comportamenti e la fantasia degli architetti contemporanei.

Quando fui chiamato alla cattedra di Roma, nel 1963, svolsi nell'aula magna dello Studium Urbis una prolusione intitolata *La storia come metodologia del fare architettonico*. Ecco, vi domando: quale può essere una metodologia libera, democratica, quindi anti-stilistica, del fare architettonico? Quali criteri seguite per redigere un progetto? Con quali principî i docenti giudicano i vostri elaborati? Questo è il nodo della critica operativa applicata alla didattica, e merita qualche considerazione specifica.

Io ho avuto un solo professore degno di stima: Walter Gropius. Gli altri docenti, non dico quelli pessimi di Roma, ma anche quelli inglesi e americani, non li apprezzavo per un semplice motivo: andavo a vedere le loro architetture e, trovandole mediocri, mi passava la voglia di sentire le loro lezioni. A Gropius scrissi da Londra, per chiedergli di ammettermi nella sua scuola, la Graduate School of Design della Harvard University a Cambridge, Massachusetts, negli Stati Uniti. Non sapevo come e cosa insegnasse, ma ammiravo i suoi edifici di Dessau e di Berlino. Giunto in America, dopo qualche mese fui ammesso nel suo corso. Vigeva il numero chiuso: 12 studenti, e Gropius si lamentava perché, a suo parere, erano troppi. Non ricordo una sua lezione, perché non ne fece nessuna. Non ricordo una sua critica, né un suo pensiero. Arrivava nell'*atelier* dove lavoravamo, e sostava cinque-dieci minuti presso ciascuno dei dodici tavoli da disegno. Guardava i nostri progetti con attenzione, poi emetteva un suono nasale: "Hm..." scuotendo la testa, oppure "Hm... hm!" come segno di approvazione. Null'altro. Ma quei suoni bastavano. Se aveva scosso la testa manifestando la sua insoddisfazione, ci coglieva l'angoscia, trascorrevamo la nottata a pensare, talora buttavamo via tutti i nostri disegni per ricominciare daccapo. Se invece il suono "Hm... hm!" era stato positivo, brindavamo per l'intera serata.

Quella di Gropius era essenzialmente una scuola-bottega, che dipendeva non da una precettistica con ambizioni universali, ma da un maestro. Una didattica simile è concepibile solo in una situazione come quella degli Stati Uniti negli anni Quaranta, quando c'erano molti maestri prestigiosi, da Mies van der Rohe ad Alvar Aalto, che insegnavano in varie scuole. Non è ipotizzabile nelle condizioni attuali. Allora, come sfuggire al dilemma tra scuola-bottega e insegnamento precettistico tipo Beaux-Arts?

Nel 1963, indicando "*la storia come metodologia del fare architettonico*", non facevo altro che proiettare sul terreno didattico la nuova critica operativa dell'architettura. Se questa critica era finalmente capace di ricostruire il processo formativo del linguaggio dei maestri antichi e moderni, noi eravamo in grado di offrire un insegnamento basato non sui minimi denominatori degli stili, ma proprio sui contributi linguistici originali. Col rin-

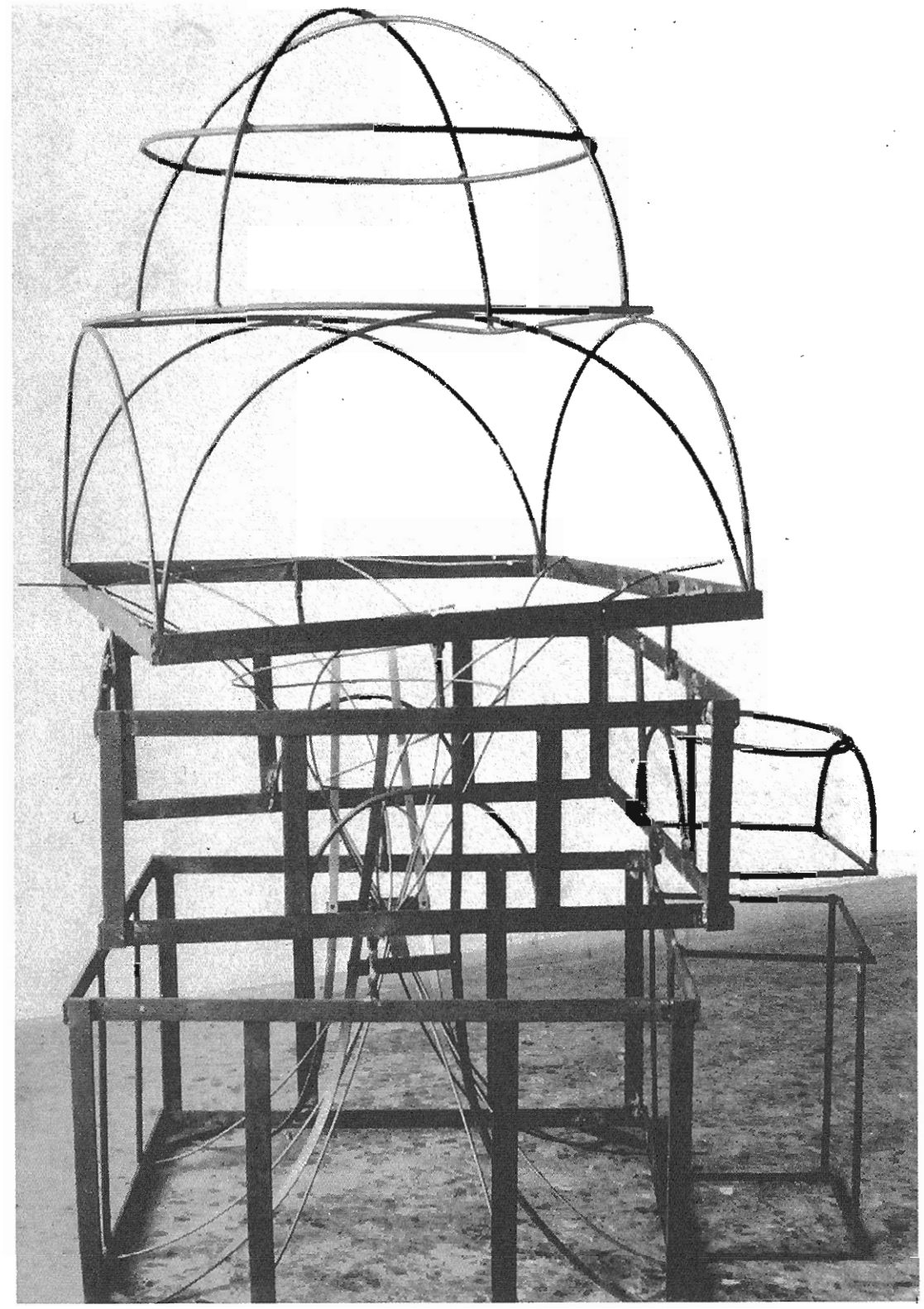
6. Modello interpretativo della Cappella Medicea in San Lorenzo a Firenze.

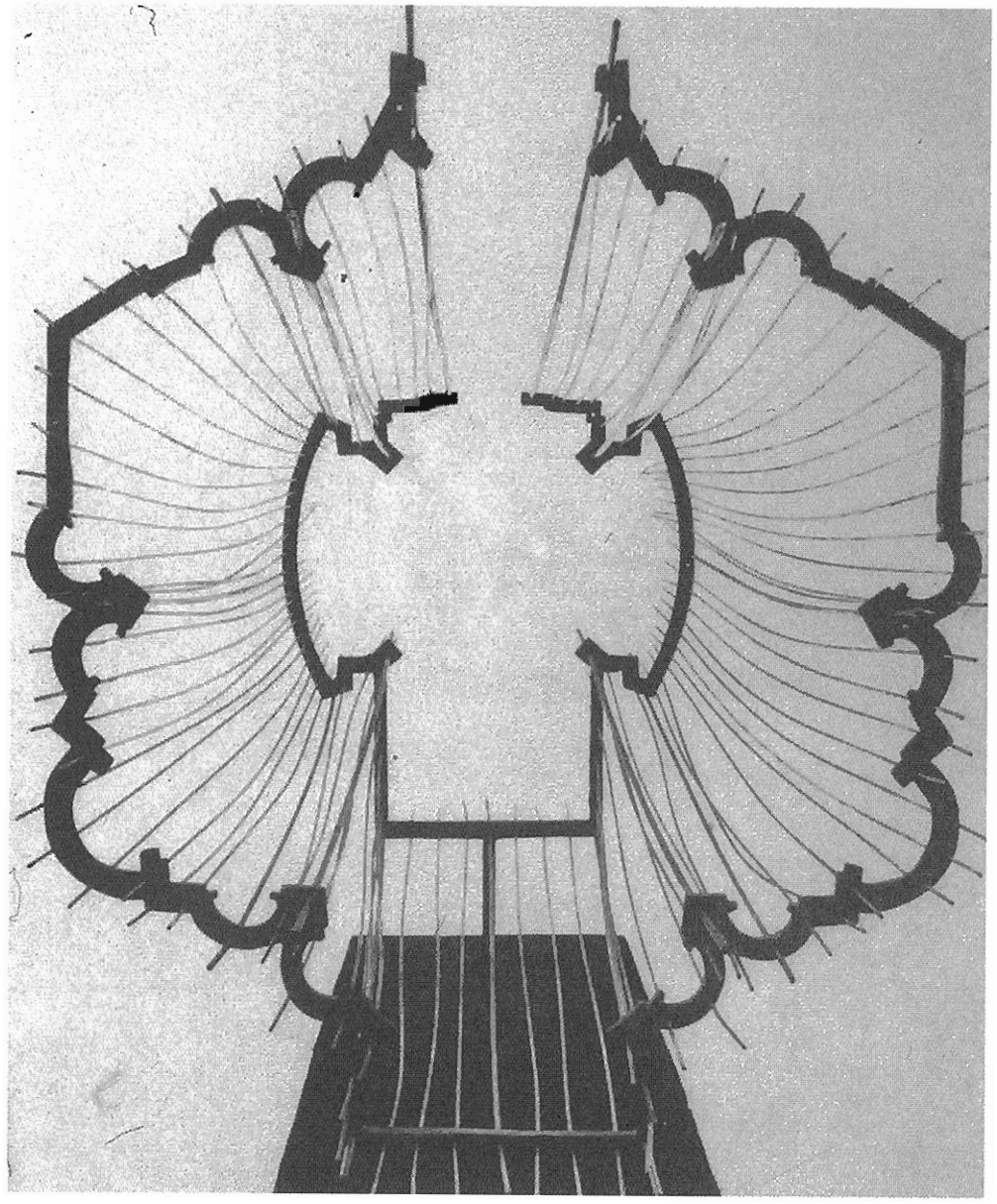
novato metodo storico, potevamo creare una scuola di cui fossero professori Wright, Le Corbusier, Gropius, Mies, Mendelsohn, Häring e via dicendo, anzi una scuola anche migliore perché, se Gropius non spiegava la genesi e lo sviluppo del suo linguaggio, la critica sapeva darne un'esaustiva documentazione. Potevamo chiamare Brunelleschi, Buontalenti, Pietro da Cortona, Horta e Mackintosh, e farli agire, mediante il nostro filtro storico-critico, quali professori della scuola.

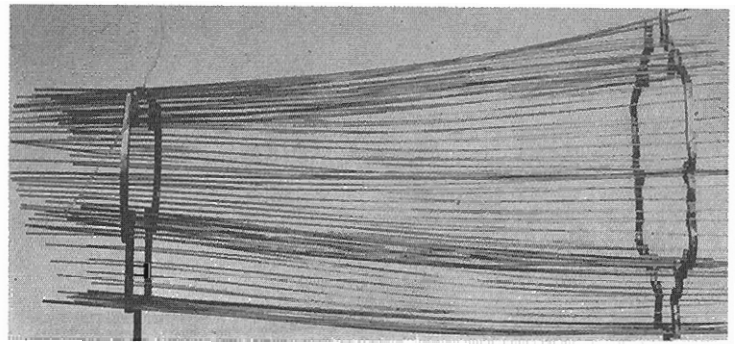
Tale operazione didattica ci era facilitata anche da strumenti cui ho già accennato, ma su cui è bene insistere. In molti casi, possedevamo testimonianze obiettive dell'*iter* progettuale dei maestri. Nel caso di Wright, si trattava di disegni sovrapposti uno sull'altro, che permettevano di afferrare le tappe successive del suo fare ideativo. Nel caso di Mendelsohn (o di Borromini), invece, avevamo una ricchissima, incredibile serie di alternative progettuali fissate in oltre 1500 schizzi, e quindi potevamo seguirne le ipotesi iniziali, i momenti di maturazione, le scelte finali, e persino i ripensamenti autocritici, perché Mendelsohn riprogettava i propri edifici anche dopo averli costruiti. Scevcrandoli e interpretandoli in profondità, questi disegni consentono di rivivere le progettazioni dei maestri nella loro cinetica, nella loro temporalità.

Inoltre, tale metodologia operativa induce a distinguere l'architettura creativa da quella critica. Una delle grandi acquisizioni della moderna storia dell'arte consiste nell'aver compreso che una pittura e una scultura non sono solo poesia; possono manifestare un'attività riflessiva. Sin dal saggio sui Carracci, Carlo Ludovico Ragghianti dimostrò che la critica si poteva esprimere anche dipingendo. Lo stesso accade in architettura. L'architetto-critico per eccellenza è Leon Battista Alberti, che elabora pensieri e riflessioni anche edificando. Il fenomeno assume una grande importanza, perché stringe ancor più il rapporto tra architettura e critica, in quanto gran parte dell'architettura è, ed è sempre stata, un'attività critica. Se poi considerate che il momento critico è inerente anche all'atto creativo, ne deducete che architettura e critica architettonica si identificano. E devono identificarsi ulteriormente negli strumenti comunicativi. Per questo ho propugnato e continuo a propugnare una critica architettonica fatta con disegni e plastici, non solo a parole.

A queste conclusioni sono arrivato, come dicevo, negli anni Sessanta. Le riepilogo telegraficamente. 1) La storia può servire per il bene e per il male; benché sia nata per combattere il dogma, è stata prevalentemente utilizzata dai dogmatici, che l'hanno tradita a favore di una manualistica fondata sugli stili. 2) Architettura e storiografia architettonica coincidono, ogni epoca deve forgiare la propria architettura e rileggere il passato con occhi moderni; altrimenti, la storia, rispetto all'arte, è ritardatrice e deleteria. 3) La critica moderna si differenzia sostanzialmente da quella tradizionale, in quanto non si limita ad emettere giudizi sul prodotto finito, ma ripercorre l'*iter* progettuale in tutta la sua dinamica. 4) In quanto tale, la moderna storiografia offre uno strumento indispensabile, l'unico non dogmatico, l'unico sottratto alle regole stilistiche, per fare architettura; i maestri antichi e moderni tornano ad essere tutti attuali, una volta che ne abbiamo rivissuto l'azione nei termini della nostra sensibilità e della nostra ricerca. 5) L'architettura non è solo attività creativa, è anche un mezzo per esprimere la critica, e il momento critico e autocritico è intrinseco alla stessa creatività. La critica operativa diviene così un'arma dell'architettura, specie se si manifesta con disegni e plastici, cioè con la strumentazione precipua dell'architetto.







7-8. Modello interpretativo delle piante della Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore a Roma di Michelangelo e di Sant'Ivo alla Sapienza a Roma di Borromini.

A questi punti sono tuttora fedele. Ma, durante gli anni Settanta, di fronte ai problemi di una scuola di massa, ho constatato che non erano sufficienti. Certo, la storia può essere "uno strumento del fare architettonico", ma per quanti? Solo per un'*élite* di architetti e di studenti, perché lo scavo storico e critico esige un impegno, una vocazione che non può essere di tutti. E allora? Ecco il nodo più bruciante della questione.

Per comunicare, occorre una lingua codificata, non bastano i testi. In architettura è stata codificata solo la lingua del classicismo, tanto che il sistema Beaux-Arts ha appiattito e distorto, classicizzandola, ogni architettura, antica o recente. Come codificare dunque il linguaggio moderno, per renderlo accessibile alla massa degli architetti, dei committenti e dei fruitori? La risposta è elementare: procedendo esattamente all'opposto del sistema Beaux-Arts, cioè traendo le "invarianti" del codice non dalla produzione paradigmatica, dai minimi denominatori comuni, ma dalle eccezioni, dagli atti eretici di poesia. Se il linguaggio classicista prescrive ciò che si deve fare, quello moderno precisa quanto non si deve fare, contesta le invarianti del classicismo accademico, il suo metodo di nascondere contenuti e funzioni dietro anonimi involucri, i suoi principî di simmetria e di assonanza, la sua impostazione prospettica, il volume chiuso, lo spazio statico e inerte, la sua indifferenza alla struttura, il suo isolamento dal *continuum* paesaggistico e urbano, la pretesa del "finito" a danno della crescita e dell'evoluzione. Nel sistema classicista dominano le regole, gli "ordini". In quello moderno domina invece la deroga, il rifiuto di ogni stile, anzitutto di quelli pseudo-moderni. In breve, al codice dispotico Beaux-Arts possiamo sostituire un codice liberatorio, democratico.

Non ho scoperto niente, ho solo chiarito quanto era evidente. La lingua moderna dell'architettura è stata creata dai maestri del Movimento Moderno, ed anche dai maestri antichi che hanno respinto le convenzioni vigenti nella loro epoca. Come si può codificare questa lingua? L'esempio ci viene dalla musica, perché Arnold Schönberg non l'ha soltanto rivoluzionata inventando la dodecafonia, ma ha anche teorizzato e codificato questa rivoluzione, rendendola comunicabile e agibile da parte di tutti. In architettura non abbiamo avuto uno Schönberg. La nuova lingua è stata inventata da William Morris, dall'ingegneria ottocentesca, dagli esponenti dell'Art Nouveau, da Wright e dagli organici, da Le Corbusier e dai razionalisti, da Mendelsohn e dagli espressionisti, ma non è stata codificata. E questo spiega perché, mentre qualsiasi musicista, anche modesto, qualsiasi allievo di conservatorio può comporre una musica dodecafonica, in architettura l'abisso tra il linguaggio dei maestri e la lingua comune, modernistica ma tutt'altro che moderna, appare enorme.

Il linguaggio moderno dell'architettura può e deve essere codificato, come è stato quello della musica, proclamando anzitutto l'emancipazione della dissonanza quale principio-cardine della svolta compiuta. Schönberg affermò con estrema lucidità che, mentre nel passato la dissonanza era stata un condimento piccante dell'assonanza, ora aveva conquistato la propria autonomia, comunicava e commuoveva indipendentemente dalla sua funzione contestatrice della tonica. Ebbene, questo è molto significativo in architettura, rispetto alla vena manieristica. È ormai acquisito che il manierismo è un fenomeno altamente positivo in quanto, con il suo furibondo anticlassicismo, laicizza il linguaggio. Tuttavia, il limite del manierismo storico, di quello cinquecentesco, risiede nella circostanza di aver bisogno del

classicismo per poterlo lacerare, offendere e distruggere; in certo senso, ogni volta è obbligato a ricollocare sul piedistallo il vitello d'oro classicista per poi abbatterlo e sfracellarlo. Il manierismo moderno è anch'esso largamente positivo, ma non si affranca da questi condizionamenti. Oggi invece, emancipata la dissonanza, non occorre più rifarsi al classicismo per negarlo. Ne siamo liberi. Le deroghe non sono più eccezioni alle regole, vivono per conto proprio. Ecco il punto d'arrivo, la sfida della critica operativa: un linguaggio moderno, democratico, svincolato da ogni norma formalistica, capace di esprimere contenuti e funzioni, strettamente legato alla teoria della relatività di Einstein, ai principî della dissonanza e dell'indeterminazione e a quelli della psicologia analitica, cioè vertebrato sul pensiero di Einstein, Schönberg e Freud. Nel saggio *Il linguaggio moderno dell'architettura*[2], ho commentato le sette "invarianti" di questo nuovo codice. Esse consentono una comunicazione architettonica colta e popolare, con la quale tutti possono scrivere, leggere e parlare. L'architettura è patrimonio di tutti, e quindi il compito di renderla trasmissibile assume la massima urgenza.

Mi fermo qui, dopo sessanta minuti. Ci sono alternative? Quante ne volete: il neoaccademismo, il *postmodern*, i vernacoli, la restaurazione, le fughe evasive ed utopiche, l'abbandono ludico, in breve tutte le tendenze che, sempre all'insegna della storia, della "presenza del passato", sventolando bandiere nere o rosse, cercano di riportarci indietro, all'autoritarismo classicista o ad un nauseabondo eclettismo.

Luciano Patetta
Bruno Zevi ci ha parlato della critica come partecipazione, insieme alla progettazione architettonica, al processo creativo. Però, a dire il vero, ci ha anche celato il ruolo del critico operativo nel Dopoguerra, cioè quello di quando si propone come guida e tenta di dare un indirizzo alla nuova architettura. Quando Zevi, tornato in Italia ha portato il messaggio dell'architettura organica, ha assunto un ruolo un po' differente da quello della pura partecipazione. Vorrei qualche chiarimento su questo punto.

Bruno Zevi
Alla domanda del professor Patetta, concernente il periodo del Dopoguerra, darò una risposta che non potrà essere esauriente, perché occorrerebbero almeno due ore per rievocare compiutamente tutti i problemi affrontati in quegli anni.

1943. Frequentando quotidianamente la biblioteca del RIBA a Londra, scrivo il saggio *Verso un'architettura organica*, che Einaudi pubblica all'inizio del 1945[3]. Questo saggio si trasforma nella *Storia dell'architettura moderna* del 1950, viene ristampato per venticinque anni finché, nel 1973-75, sento il bisogno di aggiornarlo e integrarlo. Ne derivano due volumi: *Spazi dell'architettura moderna*, preminentemente illustrativo, e *Storia dell'architettura moderna*, il cui testo è riscritto da cima a fondo[4].

Quale impulso dettò *Verso un'architettura organica*? La convinzione che il Razionalismo europeo fosse in crisi e dovesse essere superato dal movimento organico. L'esperienza americana era fondamentale in questo senso. Nel decennio 1883-93 si era sviluppata a Chicago una scuola sostanzialmente razionalista, di cui Root, Sullivan, Adler e Burnham costituivano i massimi esponenti. Da questa scuola era scaturita l'architettura organica di Frank Lloyd Wright. Un'evoluzione analoga si verificava in Europa. Nel 1930 Erik Gunnar Asplund aveva determinato

una svolta nell'esposizione di Stoccolma, promuovendo un'architettura gioiosa, antitetica a quella moralista del Razionalismo. Più tardi, dal 1935, Alvar Aalto, gli svedesi e gli inglesi, specie sul terreno urbanistico, maturano ed arricchiscono il linguaggio moderno. A un funzionalismo che punta essenzialmente sulla legittimazione estetica della struttura edilizia e sulla ricerca della scomposizione volumetrica si sostituisce un funzionalismo assai più articolato ed aperto, che punta sulla psicologia scientifica, cioè sui valori d'uso, e quindi privilegia la creatività degli spazi rispetto ai giochi stereometrici.

Il movimento organico, data la simultaneità tra arte e critica di cui ho parlato, provoca una revisione storiografica. Il libro di Giedion *Spazio, tempo e architettura*, uscito nel 1941[5], riduce il Movimento Moderno alla sua componente razionalista, celebra il Cubismo e i suoi derivati, segnatamente De Stijl olandese, ma esclude l'Espressionismo, ignora Gaudì, Mendelsohn, Steiner e Häring.

L'Espressionismo è un parametro indispensabile e permanente dell'architettura moderna. Il principio della dissonanza nasce nell'ambito espressionista, poi viene accolto dal Razionalismo, ma in forma meccanica ed ibernata, cioè deprivata della materia-energia. La storia di Giedion è unidimensionale; quella reale del Movimento Moderno si avvale invece del costante conflitto tra Espressionismo e Razionalismo. Lo dimostra il fatto che tutti i maestri passano attraverso l'esperienza espressionista: alcuni, come Gropius, Mies van der Rohe, Taut, all'inizio della loro carriera, quando l'Espressionismo si identifica con le speranze rivoluzionarie del dopoguerra tedesco; altri, come Mendelsohn e Häring, in tutta la loro opera; altri ancora, come Le Corbusier, durante la loro seconda stagione creativa. Nella Chapelle de Ronchamp, come si è accennato, Le Corbusier rifiuta i "cinque principi" razionalisti enunciati nel 1921: la pianta libera, i *pilotis*, la finestra a nastro, la facciata aggettante e il tetto-giardino. Accoglie l'empito espressionista in chiave informale, mentre Pollock trionfava nel cosiddetto "espressionismo astratto".

L'architettura organica è generata, insieme, dall'Espressionismo e dal Razionalismo, pone al centro della sua attenzione l'individuo nella complessità delle sue esigenze, consapevoli ed inconsce, nella dinamica delle sue azioni nello spazio. Il Razionalismo nega i valori materici, la profondità. Nella sua versione più avanzata, quella del Neoplasticismo di Theo van Doesburg, prende la scatola edilizia, la sfascia per negare la tridimensionalità rinascimentale, la scompone in lastre bidimensionali, che poi rimonta in quarta dimensione.

L'equazione einsteiniana, "tempo uguale quarta dimensione", viene applicata per eliminare il punto di vista statico, privilegiato della prospettiva tradizionale, e per moltiplicare i punti di vista in modo continuo, filmico. Ma questa quarta dimensione, anche nel balletto di lastre del padiglione barcellonese di Mies van der Rohe, riguarda la temporalità dei percorsi dello spettatore, non il tempo del farsi dell'architettura. Passare dalla seconda alla quarta dimensione, per abolire la terza, significa reprimere l'energia materica sulla quale lo stesso Einstein insiste tanto. Ecco perché gli espressionisti non rifiutano la terza dimensione, ma la dinamizzano mettendo in moto la materia architettonica: Gaudì e Mendelsohn la contorcono, la straziano, la rendono incandescente ed esplosiva.

Com'è noto, l'architettura organica di Wright è alla base sia del gruppo De Stijl che dell'impeto espressionista. Senza la fonte

wrightiana, non si capiscono Robert van't Hoff e Oud in Olanda, né Mendelsohn e Häring in Germania. Ma l'architettura organica va oltre De Stijl e l'Espressionismo, in quanto il suo impegno non attiene soltanto alla scomposizione volumetrica e alla energia materica: riguarda soprattutto la creazione dello spazio vissuto dall'individuo e dalla comunità.

Per queste considerazioni, nell'immediato Dopoguerra, fondammo l'Associazione per l'Architettura Organica, l'APAO, che ebbe un peso determinante nel rinnovamento storico-critico italiano. Io credo che il messaggio organico sia stato allora profetico e sia oggi ancor più attuale. La diffusione della telematica trasforma la nostra vita e il nostro lavoro. Il pensiero urbanistico o, meglio, anti-urbanistico di Wright e la sua architettura calzano con l'età post-industriale.

Domanda
Cosa ha imparato da Gropius e in che modo egli studiava la storia?

Bruno Zevi
In che modo Gropius studiava la storia? Ch'io sappia, non la studiava. Il suo interesse per il passato era assai limitato. Non mi consta neppure che, recandosi in una città come Roma, mostrasse il desiderio di vedere i monumenti antichi. Tuttavia da Gropius ho imparato una nozione essenziale: il giudizio sull'architettura, se non si riduce a un "sì" e a un "no", allo "Hm..." e allo "Hm...hm!" di cui parlavo, esige un rigore storico-critico molto approfondito.

Carlo Quintelli
Lei ha parlato di una critica e di una storia dell'architettura più rivolte al problema della formazione dell'architetto. Mi sembra che oggi vi sia una fuoriuscita dalle aule della storia e della critica d'architettura in quel fenomeno che si può definire delle "grandi mostre". Vorrei sapere la sua opinione su questo nuovo mezzo di divulgazione di massa.

Bruno Zevi
Divulgazione, comunicazione di massa dell'architettura. È la sfida dei prossimi anni. Dobbiamo codificare l'architettura per comunicarla. Dobbiamo trovare nuovi strumenti di comunicazione. In questo campo, siamo all'anno zero. I film e le trasmissioni televisive di argomento architettonico sono, di norma, disarmanti. Le grandi mostre? Consistono in fotografie impaginate su pannelli e in qualche plastico. Così non si comunica niente. Certo, si può distinguere: la mostra delle opere di Wright, allestita a Palazzo Strozzi di Firenze nel 1951, era efficace perché, con i suoi ingrandimenti fotografici a dimensione di parete, dava quasi l'impressione di entrare in quell'architettura. Ma guardate la mostra "Annitrenta" qui a Milano: la sezione architettonica è fallimentare sia nei contenuti che per la forma espositiva.

Il nodo della questione delle mostre di architettura è preciso. Gli edifici non possono essere esibiti nella loro realtà, come i quadri e le sculture. Le fotografie, le diapositive, i filmati non bastano a comunicare. E allora? Occorre che le mostre assumano un significato critico offrendo stimoli e valori specifici, che neppure la visita a tutti gli edifici illustrati potrebbe dare. In proposito, ho fatto due esperienze parzialmente riuscite ma comunque interessanti.

A Ferrara, nel 1956, allestimmo una mostra su Biagio Rossetti[6]. Volevamo rivelare ai ferraresi l'originalità di un architetto

ignorato nei secoli, malgrado le sue opere potessero essere viste tutte passeggiando per un'ora. Puntammo sui particolari, sugli angoli, sugli incastri, sui segni, sui raffronti, sulle alternative e sulle scelte. Era una mostra critica, ragionata, che ebbe successo perché consentì ai cittadini di scoprire l'autore del loro organismo urbano, di cui pur frequentavano quotidianamente i prodotti.

La seconda esperienza, sempre attuata con la Scuola di Venezia, fu la mostra di "Michelangiolo architetto" nel romano Palazzo delle Esposizioni, anno 1964[7]. Anche in questo caso, puntammo su pensieri critici, ma espressi con strumenti architettonici, cioè con disegni e plastici costruiti sotto la direzione del pittore Mario De Luigi. Visualizzare tridimensionalmente la critica: questo era lo scopo, difficilissimo da raggiungere, perché il pensiero critico non si presta direttamente ad una comunicazione di massa.

In materia, ripeto, c'è ancora tutto da fare. È un nostro impegno culturale per gli anni Ottanta.

Emilio Battisti
Una considerazione: se fosse vero solo la metà di quello che ha detto, credo che lei, sulla base di una conoscenza sistematica ed acquisita che presuppone il saper fare dell'architettura contemporanea, dovrebbe essere il miglior architetto del mondo, ed invece non lo è. Quando lei ha composto il codice anticlassico ha contraddetto tutto quanto ha fin qui affermato e ha favorito proprio l'accademia all'interno del Movimento Moderno. Mentre credo questo avesse già una sua metodologia di comportamento progettuale rigorosamente scientifica e precisa, che però non aveva carattere estetico ma operativo: proprio quella che una critica operativa coerente avrebbe dovuto saper riconoscere e sostenere in quanto tale.

Bruno Zevi
Mi sfugge il senso della prima obiezione del professor Battisti. Perché mai il migliore critico dovrebbe essere il migliore architetto? Vasari fu il migliore critico del suo tempo, ma non ne fu affatto il migliore architetto. Così fu Ruskin per la sua epoca, e Giedion per il periodo del Razionalismo. Perché mai Argan e Ragghianti, che sono tra i migliori critici dell'architettura, dovrebbero essere i migliori architetti? Mi pare che questa obiezione sia, a dir poco, fragile.

Veniamo alla seconda. Codificare un linguaggio vuol dire necessariamente accademizzarlo? Nasce il sospetto che il professor Battisti non abbia letto *Il linguaggio moderno dell'architettura*, né abbia ascoltato quanto ho detto; altrimenti avrebbe compreso che il codice moderno è costituito da una serie di "no", di rifiuti, e serve a contestare l'accademia, a smentire e falsificare le sue regole. Ad esempio, oppone alla simmetria e all'assonanza l'asimmetria e la dissonanza. La simmetria è una regola, tanto che basta disegnare la metà di un edificio e poi ribaltarla. L'asimmetria invece non è affatto una regola, perché le soluzioni asimmetriche sono infinite. Analogamente, il volume chiuso e lo spazio statico dell'accademia sono regole, dicono quel che si deve fare. Ma la rottura, la scomposizione della scatola edilizia e lo spazio temporalizzato non costituiscono regole, bensì semplici incentivi alle deroghe, che sono innumerevoli. In altri termini, la codificazione accademica è costrittiva e autoritaria, mentre quella del linguaggio moderno è liberatoria da tali costrizioni e democratica.

Domanda
Lei dice che le fotografie non rendono l'architettura ma sono insostituibili, perché?

Bruno Zevi
Perché la fotografia non rende l'architettura? Perché, scattata da un punto di vista fisso, ritrae un quadro statico dell'immagine, mentre la fruizione architettonica si ottiene attraverso il movimento, in una successione di quadri continuamente variabile. Il film è più utile, sebbene rappresenti uno solo degli infiniti percorsi dell'architettura, mentre nella realtà la pluralità dei percorsi determina fruizioni spaziali sempre diverse. Del resto, citando Moholy-Nagy, la risposta era già implicita nella domanda. Moholy-Nagy vuol dire la fotografia creativa e critica, l'inventività fotografica. Ho avuto alcune esperienze con gli studenti a questo riguardo. Eravamo, ad esempio, nella Piazza del Campidoglio a Roma, e ci chiedevamo: come rappresentare questo spazio compresso, schiacciato e trattenuto dall'involucro trapezoidale? Di notte, gli studenti si misero a correre nella piazza con lampadine portatili in mano. Nelle fotografie, il vuoto risultò il vero protagonista dell'architettura, segnato com'era, sostanziato, ispessito da righe luminose. Vale per la fotografia quanto si è detto per tutta la comunicazione architettonica. Dobbiamo criticamente inventare gli strumenti di questa comunicazione.

Lodovico Meneghetti
È un breve sollecito a una meditazione che potrebbe essere anche comune a tutti noi, a partire dal nodo centrale del tuo discorso, indipendentemente dai pareri sulla validità o meno dei movimenti confrontati. Il nodo centrale mi è sembrato questo: l'importanza della critica, o quanto meno di certa critica, come contributo al farsi dell'architettura e il contributo dell'architettura all'evolversi della critica e a essere essa stessa critica. Mi soffermerò solo su un esempio, per far capire il mio punto di vista: mi sembra che in ogni caso, sia che parliamo del Razionalismo, sia che parliamo dell'architettura organica, possiamo forse non essere soddisfatti da una visione della critica – non la tua, dico in generale – tutta portata a vedere dall'interno l'architettura o il processo del fare architettura, dimenticando molte cose. Ad esempio, l'architettura come l'urbanistica, insomma la costruzione della città, essendo un fatto storico, non dico che evolva in linea diretta secondo lo sviluppo dei rapporti sociali, ma indubbiamente con questi instaura relazioni, anche se complesse. Per fare un esempio: Giedion, a mio giudizio, non è un critico importante solo perché ha assunto, come tu hai ricordato, una posizione molto particolare e si è battuto quasi esclusivamente in favore dell'architettura razionale, del Cubismo, di De Stijl e simili. Da un altro suo libro, molto meno noto di Spazio, tempo e architettura, L'era della meccanizzazione *(*Mechanization Takes Command*)*[8]*, risulta che il più grande architetto razionalista – ha fatto questo esempio, devo dargliene atto, il collega Giancarlo Consonni in una lezione – è Henry Ford, progettista di relazioni intenzionali, volte alla massima resa del lavoro, tra costruzione dello spazio, uso del tempo e uomo come persona fisica e fisiologica. Quindi sotto questo stimolo, la critica potrebbe – non lo ha fatto nei tempi adeguati, se non in ordine a questo punto di vista di Giedion – approfondire molto di più il dibattito sull'architettura razionalista, considerandola, sebbene non in maniera deduttiva, relativamente a organizzazioni specifiche del lavoro nel tempo dato, anni Venti e Trenta, in quanto prevalenza di determinati rapporti sociali di produzione rispetto ad altri. Allora uno dei critici dell'architettura più seri diventa Gramsci, che nel suo famosissimo saggio* Americanismo e fordismo, *contenuto nei* Quaderni del carcere[9]*, si rivolge specificamente alla funzione dell'architettura all'interno della questione "architettura-rapporti di produzione-rapporti spaziali". Il Razionalismo va letto anche sotto questo aspetto e non soltanto perché ha ridotto in piano ciò che invece è più complicato nella percezione di tipo volumetrico. D'altra parte, l'importanza di Wright, vista nei risultati, non solo riguarda la scomposizione spaziale, l'articolazione delle forme nello spazio, le invenzioni incredibili che riesce a proporre, anche se il destinatario è una ricca famiglia borghese di Oak Park. Wright è importante e diverso anche perché la sua organizzazione dello spazio in rapporto all'uomo, alla sua vita – grazie a una cultura che, in fondo, viene dall'umanesimo socialitario di Morris – risulta totalmente svincolata dalle logiche del taylorismo e del fordismo.*

Sotto questi aspetti si può concludere che c'è un grosso deficit *della storiografia dell'architettura e dell'urbanistica, e del comportamento di critici specializzati nella storia dell'architettura* in sé*, assunta come se fosse separata dalla storia dei destini dell'uomo. Occorre opporsi alla convinzione che possa esistere validamente una storia dell'architettura come storia autonoma, una produzione di forme architettoniche indipendente, avulsa dai rapporti fra le classi sociali, fra i gruppi di interessi, fra uomo e donna, insomma avulsa dalla società.*

Bruno Zevi
Ringrazio il professor Meneghetti per il suo intervento. La prima "invariante" del linguaggio moderno dell'architettura è l'elenco, l'inventario dei contenuti e delle funzioni. I contenuti sono legati alle tecniche, alla produzione, ai rapporti sociali e politici, all'insieme della vita. Il primo obiettivo di ogni progettazione sta nel formulare un originale programma edilizio. Da un programma edilizio inventivo, elaborato in profondità, l'immagine edilizia scaturisce spontaneamente.

Domanda
Per l'accenno che lei ha fatto alla costruzione dello spazio, al valore del vuoto, mi sono venute in mente alcune architetture di Luigi Moretti, in particolare la Casa della Scherma a Roma e alcuni articoli, pubblicati sulla rivista "Spazio"[10]*, sui plastici in negativo dei volumi architettonici. Lei ha scritto sempre male su Moretti e con ritegno nei pochi complimenti che gli ha fatto. Perché?*

Bruno Zevi
Luigi Moretti. L'ho conosciuto molto bene, ma il mio dialogo con lui è stato sempre pregno di tensioni. Pubblicai la Casa della Scherma al Foro Italico nella *Storia dell'architettura moderna* del 1950: lo spazio, la luce che lo anima, l'impianto volumetrico, i particolari attestavano una notevole personalità. Ma non si può essere architetti validi e, allo stesso tempo, fascisti. Pagano e Terragni erano eretici del fascismo, combattevano le direttive culturali della dittatura dall'interno, come Michelangiolo e Borromini erano riformisti ed eretici, cioè oppositori dall'interno del mondo cattolico. Moretti, no: aveva iniziato la sua folgorante carriera nell'ambito del fascismo, e ne sentiva nostalgia. Pertanto, pur essendo molto intelligente e spesso geniale, non ha più prodotto opere paragonabili alla Casa della Scherma. Quanto ai

plastici che pubblicò nella rivista "Spazio", erano interessanti perché solidificavano i vuoti, anziché i pieni dell'architettura. Ma, come innumeri altri spunti di Moretti, rimasero allo stadio di spunti brillanti. La vera cultura è inconciliabile con la mania di potenza e di potere.

Domanda
Lei ha parlato del pensiero di Einstein e della sua influenza: vorrei sapere, soprattutto in riferimento al libro di Popper, come si può intendere oggi una interrelazione tra la riflessione epistemologica, la teoria architettonica e un'estetica della città odierna.

Bruno Zevi
L'ultima domanda verte sul rapporto tra Einstein e l'architettura. Ho già accennato ai riflessi della teoria relativistica sul Razionalismo e sull'Espressionismo, osservando che l'interpretazione datane è, in ambedue in casi, parziale e riduttiva. I razionalisti, del resto, appresero la teoria della relatività attraverso il filtro dei pittori cubisti. L'unico architetto che assorbì questa teoria frequentando esperti di astrofisica fu Mendelsohn, intimo amico di un assistente di Einstein.

Wright è il solo maestro che invera la rivoluzione einsteiniana nello spazio-tempo e nella materia-energia. Ho pubblicato sulla rivista "L'architettura", e poi in un volumetto della collana "Universale di architettura" della Dedalo libri di Bari, un saggio di Edward Frank intitolato *Pensiero organico e architettura wrightiana*[11], che è quanto di meglio conosca sull'argomento. Rimando dunque a questo saggio illuminante.

La mia impressione è comunque che, in architettura, ci sia ancora molto lavoro da svolgere per assimilare in pieno la relatività di Einstein e il pensiero di Karl Popper, nei contenuti e nel metodo. L'indicazione del processo ipotesi-verifica, anziché accumulo di nozioni e sistema deduttivo, mi pare del massimo rilievo anche nel nostro campo. La relatività porta al "non-finito" in urbanistica e in architettura. Ebbene, una città non è mai finita. E nessun edificio dovrebbe esserlo se vuol appartenere al contesto, completandosi nel colloquio con gli altri fabbricati. Cosa fa l'arte moderna in pittura, in musica? Non produce opere "finite", da contemplare, vuole che il fruitore partecipi, quindi gli va incontro fino a metà o a tre quarti della strada, e gli chiede di percorrere l'altra metà o l'altro quarto. I discorsi populisti sulla partecipazione degli utenti all'*iter* progettuale resteranno velleitari, se non saranno assimilati e introiettati nella disciplina attraverso il "non-finito" e l'aleatorio. Perciò – e qui termino – la lezione della relatività einsteiniana è uno strumento prezioso ai fini di un'architettura organica, libera, democratica, di un'architettura gioiosa, ribelle, ottimista.

Vi ringrazio per questo scambio di idee.

1 K. POPPER, *The Poverty of Historicism* (1944-45), Beacon Press, Boston 1957; trad. it. *Miseria dello storicismo*, Feltrinelli, Milano 1975.
2 B. ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino 1973.
3 B. ZEVI, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.
4 B. ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950; seconda ed. connessa a *Spazi dell'architettura moderna*, 1975.
5 S. GIEDION, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass.-Londra, 1941; trad. it. *Spazio, tempo e architettura*, Hoepli, Milano 1954.
6 B. ZEVI, *Biagio Rossetti, architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Einaudi, Torino 1960; ried. in *Saper vedere l'urbanistica*, Einaudi, Torino 1971.
7 AA.VV., *Michelangiolo architetto*, Einaudi, Torino 1964.
8 S. GIEDION, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, New York, 1948; trad. it. *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967.
9 A. GRAMSCI, *Americanismo e fordismo*, in *I quaderni del carcere*, Quaderno XXII (1934), Einaudi, Torino 1975.
10 L. MORETTI, *Valori della modanatura*, in "Spazio", n.6, dicembre 1951-aprile 1952, pp.5-12; e *Strutture e sequenze di spazi*, in "Spazio", n.7, dicembre 1952-aprile 1953, pp.9-20.
11 E. FRANK, *Pensiero organico e architettura wrightiana*, Dedalo, Bari 1978.

Lezione, 15 febbraio 1982

Paolo Portoghesi

Guido Canella
Dò il bentornato all'amico Paolo Portoghesi. Con lui poco fa rievocavamo gli anni caldi di questa scuola, quando il Consiglio di Facoltà, composto da alcuni autentici maestri dell'architettura italiana, come Albini, Belgiojoso, Bottoni, De Carli, Viganò, e alcuni giovani professori, come eravamo allora Portoghesi, Rossi ed io, venne accusato e sospeso per essersi costituito in una miscela politicamente esplosiva; e insieme consideravamo che, se il nostro contributo di quegli anni poteva essere considerato sovversivo, doveva esserlo innanzitutto sul piano culturale, in quanto all'interno della Facoltà, almeno la ricerca di noi più giovani, non smise mai di proporsi la critica e la storia come intimamente unite alla progettazione; cioè di proporsi la necessità di progettare criticamente con la storia. Infatti, proprio in quegli anni, si attuò quella rivoluzione che tese a mettere in crisi termini e categorie di riferimento convenzionali: da una parte la storia dell'architettura svolta tutta internamente alla tettonica o alle arti figurative, dall'altra la progettazione ritenuta funzionale a una professione tutta soggetta a bisogni, stereotipi, norme, vincoli assunti come validi una volta per tutte. Così, puntando sulla ricerca sperimentale, non si cadde mai nella pratica deteriore e nell'accademia fine a se stessa, ma si aprirono strade diverse, una delle quali ha in Paolo Portoghesi un protagonista come progettista e come storico.

Paolo Portoghesi
Nonostante abbia scritto moltissimo, forse troppo, pur sempre diffido del rapporto tra architettura e parole. L'architettura è un campo del lavoro umano, è il campo della produzione degli oggetti e della trasformazione del territorio, in cui, fin dall'inizio, è emerso il problema della qualità. Termine che spesso viene evocato per distinguere un settore privilegiato che volta a volta inseriamo nella categoria dell'arte, della cultura, della vita spirituale. È quindi proprio a causa di questa problematica originaria, della qualità intorno all'architettura, intesa come serie di prodotti del lavoro accumulati nei secoli, una specie di universo che consiste nella gran parte delle trasformazioni della crosta terrestre operata dall'uomo, s'è intessuta una tela di ragno fatta di parole, con la pretesa di chiarire tutte queste opere, ma che molto spesso ne ha offuscato il significato. Quindi devo dire che un argomento quale la critica operativa mi vede molto scettico.

Non si può negare che le parole siano necessarie al progredire dell'architettura, ma non vorrei che la storia della teoria e della critica finissero per sembrare le gambe su cui si regge l'edificio dell'architettura, l'elemento indispensabile, qualificante del lavoro architettonico. Sono del parere che, per quanto utili, le parole finiscano per offuscare l'elemento caratterizzante dell'architettura, che è un modo di pensare, di essere pensiero reificato, qualcosa che già di per sé ha la qualità intellettuale che noi spesso ricerchiamo in quella specie di sovrastruttura verbale di

cui l'abbiamo rivestita. Non parlerei così se non fossi un uomo del Ventesimo secolo, poiché la critica, operativa o meno, è invenzione del nostro secolo o, per lo meno, è un fenomeno degli ultimi tre secoli che solo nel nostro secolo diventa parte cospicua di tutto il discorso architettonico, dove solo di recente le parole hanno incominciato a nuocere. Prima, l'architettura, era costituita essenzialmente da fatti, e la teoria, che è il primo prodotto verbale dell'architettura, era così strettamente legata ai fatti da essere quasi inscindibile da essi.

Esaminiamo i caratteri, le categorie di questa sovrastruttura verbale: *teoria*, *storia*, *critica* sono i contenitori in cui si riversano questi fiumi di parole.

La teoria è la prima di queste espressioni. Mentre tutto ciò che riguarda il giudizio, cioè il consenso o il dissenso legato all'architettura nel mondo antico, si esprime a livello di comportamento, la teoria riceve già una sorta di codificazione. Essa nasce assai prima di essere scritta. C'è molta più teoria nell'architettura della Grecia arcaica che nel mondo romano, anche se i primi strumenti teorici della Grecia risalgono al periodo classico ed ellenistico. C'è quindi una prima fase in cui la teoria si esprime senza il bisogno delle parole. Il tempio greco è una delle massime istituzioni dell'architettura universale, è un insieme di regole che determinano per analogia una serie di prodotti architettonici e che danno a questi il carattere di una possente autocritica collettiva su un certo tema di interesse sociale. Il tempio greco è teoria costruita, esso infatti tende alla variazione nella ripetizione, tende cioè ad incarnarsi in modo sempre diverso mantenendo però questa sostanziale unità e coerenza. Esso è un'idea, un tipo, un archetipo, un insieme di regole nessuna delle quali è assoluta, ma che nel loro insieme forniscono informazioni sufficienti per poterne realizzare un altro esemplare, offrendo soprattutto un principio di correttezza. La base di ogni formulazione architettonica è infatti quella di dare un criterio secondo il quale sia possibile stabilire se ciò che si fa è corretto o no.

Avrete certamente sentito parlare di logica, di analogia tra logica e matematica. La logica è la teoria del discorso, una serie di regole per arrivare dalla parola ad una serie di costrutti sempre più complessi. È significativo come tra linguaggio ed architettura ci sia stata sempre tendenza a prestarsi e a scambiarsi strumenti. "Struttura" è una parola che viene dall'architettura, "stile" viene dal linguaggio e dalla letteratura. Così anche l'analogia tra logica ed architettura può essere ricondotta al principio di "senso", cioè si ha una aggregazione significativa di parole quando le parole così collegate producono un senso; questo principio ci consente di analizzare il linguaggio verbale.

Il linguaggio dei templi greci ha al suo attivo un principio molto simile al principio di correttezza, in base al quale si verifica immediatamente se esiste una legge di sovrapposizione tra gli elementi e se questa legge corrisponde a quel principio di regole che indirettamente costituiscono la teoria.

La teoria nasce prima ancora della sua estrapolazione verbale. Poiché gli architetti greci sentirono prima il bisogno di disegnare, queste regole furono espresse numericamente o graficamente, e cioè con il linguaggio dei numeri che ha analogia con il linguaggio verbale. Più tardi la teoria trova una sua espressione verbale ed il primo grande esempio ci è offerto dal trattato di Vitruvio[1] che, più che un'opera originale, è la somma di altre opere della cultura greca che vengono pragmaticamente assunte a fondamento di una operazione eclettica, sommatoria e

di sintesi delle enunciazioni precedenti. Esso fu il più noto esempio, e diede origine a questo nuovo filone, tra il letterario e l'architettonico, in cui non ci si limita ad esporre la teoria, ma la si intreccia con una serie di aneddoti e la si rende in qualche modo romanzesca ed appetibile ad una più vasta parte del mondo augusteo che fu il pubblico vitruviano.

Nel mondo antico vediamo anche il nascere della storia dell'architettura ma come parte minore della più vasta storia dell'uomo, della politica, delle istituzioni, delle vicende romantiche che tendono sempre a prendere la parte maggiore del racconto storico. All'architettura viene lasciato uno spazio minimo nelle grandi storie, da Erodoto a Tacito. Si parla di architettura soprattutto quando si raccontano i momenti in cui l'architettura entra a far parte più solennemente della storia delle città. La fondazione di una città è una delle vicende più frequenti, il significato architettonico si mescola a quello sacrale e sociologico-civile. Ma anche alcuni edifici più famosi diventano oggetto di storia perché facenti parte di un paesaggio artificiale importante quanto quello naturale. L'architettura diventa importante quando rende l'inconfondibilità dei luoghi attraverso la monumentaltà o la dimensione eccezionale. Non vi è comunque l'intenzione di creare una storia dell'architettura "autonoma", poiché essa è ritenuta contributo indispensabile al racconto della storia di un popolo. Non vi è la necessità di una storia specifica della produzione architettonica, in quanto è considerata sufficiente al lavoro dell'architetto una teoria autonoma delle regole di architettura.

Questo avviene poiché tutti i processi di sviluppo del mondo antico hanno un forte carattere di continuità. Tutto ciò che viene dopo cerca di essere una sintesi di ciò che viene prima e tende ad eliminarne il valore di testimonianza. Si tratta di una concezione della storia in cui la validità di un avvenimento si considera non in funzione del tempo, ma in funzione di un giudizio di validità o di consonanza spirituale dato nel modo più diretto possibile. Possiamo pensare alla cultura antica come alla cultura giapponese, così com'era ancora fino a cento anni fa, quale quella del periodo Asuka, per cui un tempio veniva ricostruito ogni venticinque anni con materiali nuovi senza che ne venisse modificata sostanzialmente la struttura. Quindi in questa permanenza dell'immagine, in questa sua indipendenza dalla reificazione materiale di sé si esprimeva una concezione di fatto astorica dell'oggetto architettonico.

Anche il mondo classico ha analogie con quello giapponese, in esso non esiste la reverenza per la storia che tende a garantirsi attraverso serie di testimonianze che consentano all'uomo di ricostruire continuamente il suo passato. Spesso i templi vengono rinnovati e le macerie dei precedenti seppellite senza preoccuparsi del loro valore artistico. Sono considerati oggetti d'uso. L'unico elemento che alle volte viene conservato è l'oggetto che materializza il sacro e quindi ha valore al di sopra dell'umano. Tutto ciò che è umano viene visto in questa continuità di sviluppo che garantisce la persistenza del passato senza nessun problema di documentazione (e di separazione tra i membri della serie che costituiscono la continuità storica).

Passando dal mondo classico a quello cristiano avvengono trasformazioni notevoli che ripercorrerò brevemente, tenendo sempre presente le tre categorie del patrimonio verbale dell'architettura: *storia*, *teoria*, *critica*.

Nel mondo cristiano si ha un disinteresse per gli aspetti intellettuali del mestiere dell'architetto tanto riconosciuti dal mon-

9-13. Francesco Borromini, Sant'Ivo alla Sapienza, Roma. Fotografia di Paolo Portoghesi.

do tardo antico. Abbiamo testimonianza di teoria anche nel mondo paleocristiano, medievale, ma sono teorie in cui è difficile separare l'elemento religioso da quello architettonico. L'autonomia dell'architettura, abbastanza forte nel mondo greco e romano, ha perso di importanza rispetto ad una concezione più strumentale alla religione.

Abbiamo anche un lento emergere della critica, fatta però da un punto di vista estraneo all'architettura stessa, valutata positivamente o negativamente in base al suo aspetto psicologico, alla sua presa religiosa. Si fa strada un tipo di critica che avrà poi una continuità e che tende a separarsi dalla storia e ad assumere un aspetto strumentale a considerare l'architettura al servizio di una problematica diversa. Questa compenetra a tale punto il discorso dell'architetto che verso il Nono secolo assistiamo a un rovesciamento della logica formale dell'architettura classica, dettato da questa fortissima esigenza di carattere strumentale. È il primato della religione sul linguaggio, che trova la sua espressione clamorosa nella cosiddetta "architettura frammentaria". Ne è un esempio il Duomo di Spoleto, in cui le colonne hanno le basi al posto dei capitelli e viceversa, le cornici, senza scrupolo di continuità, sono prese da edifici diversi. Vi è in tutto ciò compiacimento, in quanto, in quest'atto dissacrante, levando valore alle tecniche del linguaggio architettonico, trasformandole in un fatto puramente materiale, si consente di costruire l'*ecclesia* e si interpreta un processo di sublimazione, di autonegazione, teso ad affermare contenuti superiori.

Parlo di questo in quanto nell'"architettura frammentaria" c'è già in pieno quello che sarà il contenuto dell'architettura moderna, concetto che può essere sintetizzato in un "oltre l'architettura". Si affidano così all'architettura compiti che vanno al di là della sua specificità, essa assume un compito mistificatorio, nel senso etimologico del termine.

Questa è un'eclissi della teoria, poiché la teoria fiorisce quando si riconosce l'autonomia dell'architettura, quando la teoria può giudicare un'architettura giusta o sbagliata. Quando invece il criterio di validità va ricercato "al di fuori", è inutile fare teoria; in un certo senso è l'antiteoria quella che prende il sopravvento. L'eclissi della teoria che trova il culmine nell'uso incongruo degli elementi e delle regole classiche è un momento che si esaurisce abbastanza in fretta. Poi, in seguito, la cultura si riequilibra, il momento religioso non è più un momento rispetto a cui tutti gli altri sono interpretati, ma è un momento in cui si cerca di trovare uno spazio dominante all'interno di altri momenti, in una sistemazione che torna a riconoscere l'opportunità dell'analisi.

Nel mondo medievale l'architettura gotica e romanica tornano a produrre teoria, a inventare tipi. Il mondo cristiano aveva adottato la basilica, che originalmente aveva una destinazione del tutto diversa da quella religiosa, e l'aveva fatta diventare l'*ecclesia*, aveva inizialmente rinunciato a una creatività tipologica e aveva fatto un uso strumentale di quella preesistente. Viceversa la chiesa gotica e romanica incarnano in modo nuovo e creativo le regole del sistema templare e basilicale romano. Il respiro teorico di tale architettura aumenta col passaggio dal Romanico al Gotico che coincide anche con una forte laicizzazione delle istituzioni civili. A noi restano solo i frammenti della produzione verbale a ciò connessa, ma ci resta anche testimonianza di ciò che sarà poi ricorrente nelle epoche successive cioè la lotta tra le tendenze. Esistono un Gotico cistercense e un

Gotico tradizionale, il Gotico classico dell'Île de France, e avrete inteso parlare della disputa tra San Bernardo e l'Abate Suger[2] sul rapporto tra architettura e religione, tra architettura e ideologia; dispute che aumentarono dopo la rivoluzione industriale. Esse non hanno contenuto né storico né ideologico, ma giudizi basati sull'individuazione di principî fondamentalmente estranei all'architettura, di carattere morale o moralistico, con cui non si giudica la bellezza ma l'opportunità o meno dell'architettura. Questo parametro fondamentale su cui basarsi per giudicare sarà lo strumento su cui si fonderà la critica.

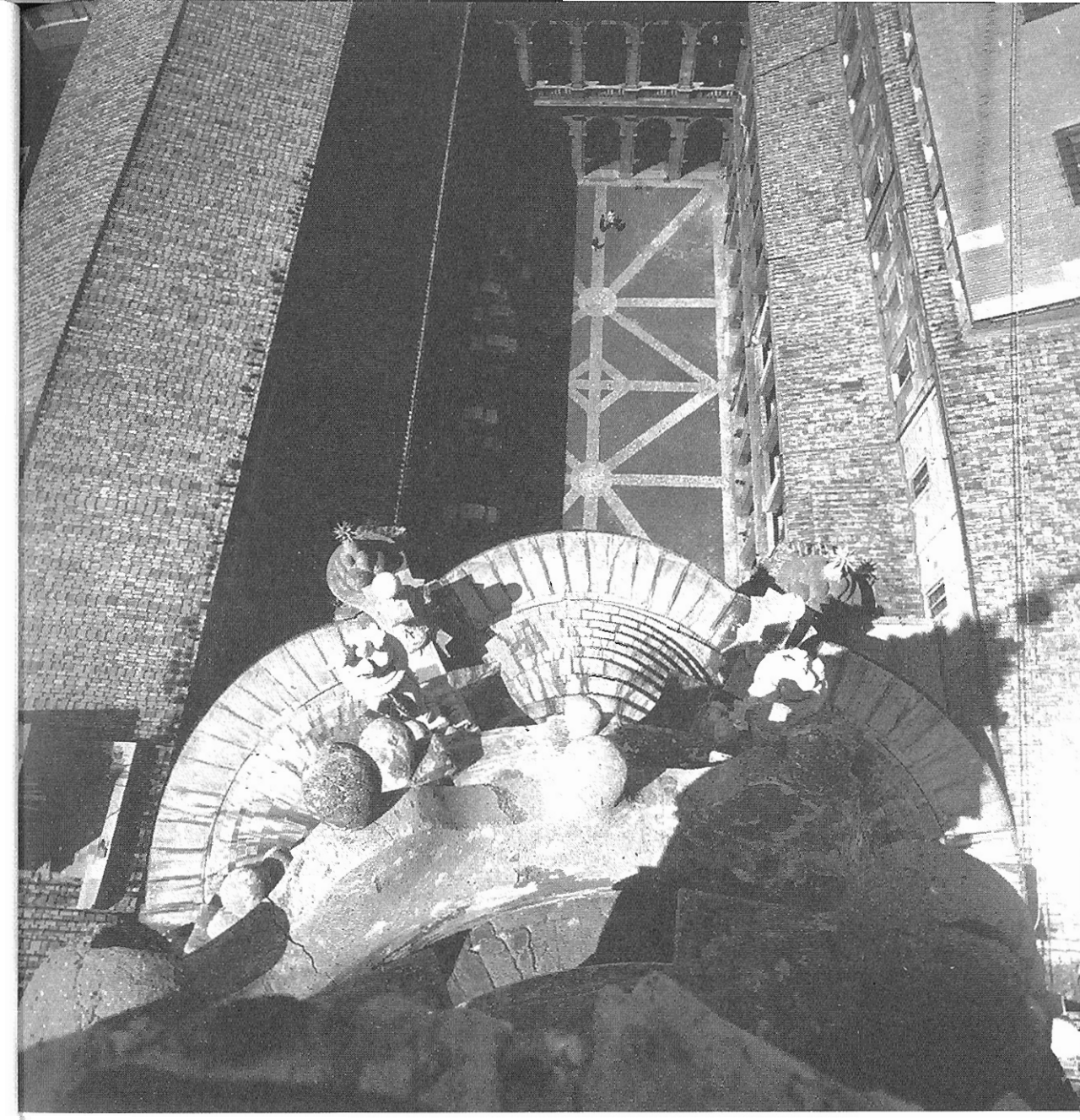
Nel mondo umanistico comincia poi a farsi strada l'esigenza della storia, poiché viene meno quella continuità critica col passato che sopperiva benissimo al bisogno di testimonianze di storia e dava la certezza di comprendere in una sintesi aggiornata tutte le ipotesi precedenti.

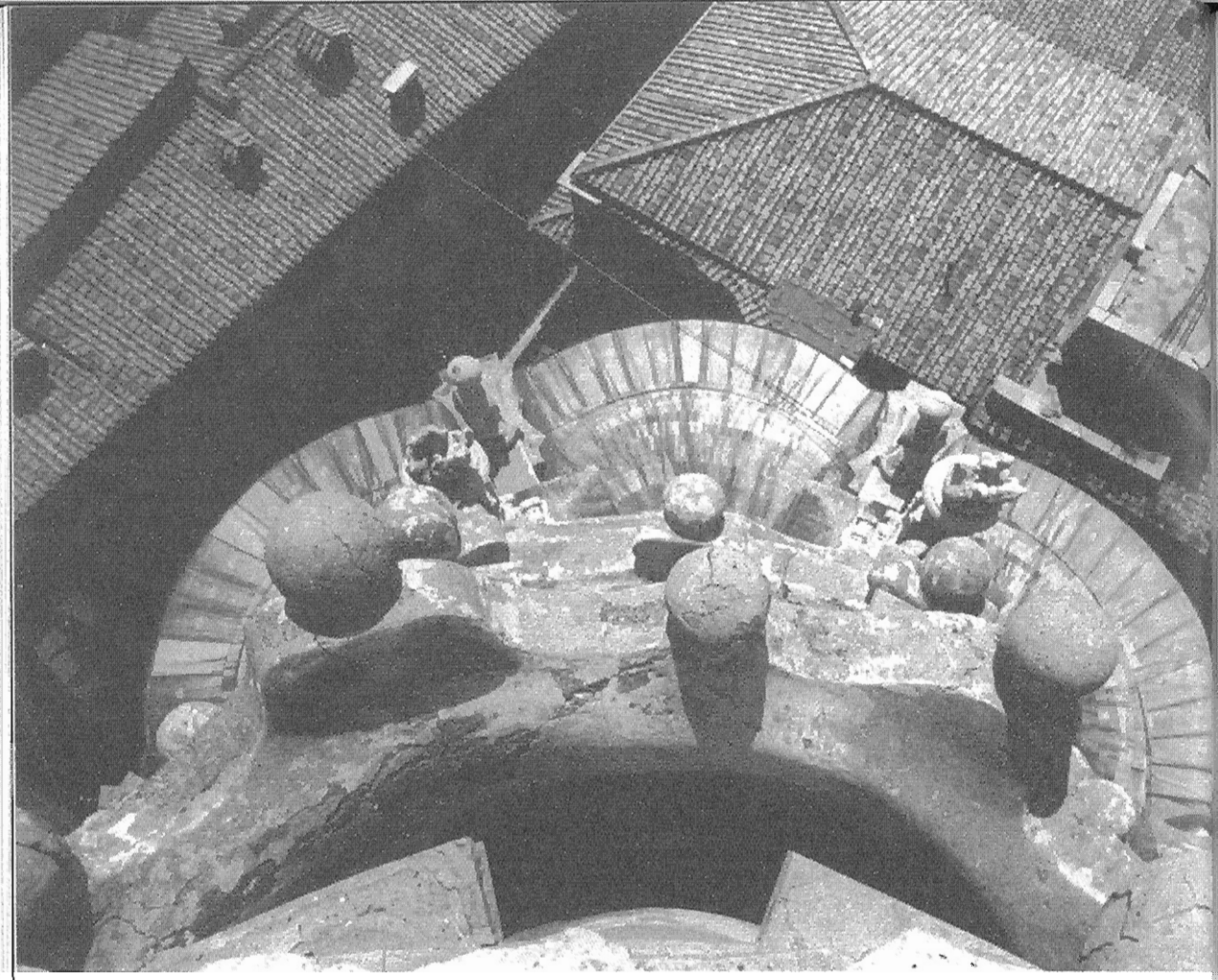
Nel Medioevo (1200-1300) il mito del ritorno al passato, con una serie di movimenti neoclassici, è sempre presente, filtrato da una continua presenza dell'antico. Nel periodo carolingio, per esempio, vediamo architetture neoclassiche che ben poco hanno a che fare con l'antichità romana, che viene talmente filtrata da essere riassorbita in un linguaggio nuovo.

Il Rinascimento è forse il primo vero momento di distacco dalla continuità classica, ma non per contemplarla in un'ampolla dall'esterno, come un riferimento in positivo o in negativo. Il passato è sentito oramai come qualcosa di lontano, che può essere considerato solo tramite un'operazione di coscienza analitica, molto simile a quella della scienza e non più secondo un processo intuitivo dato da una continuità di sangue. Il classicismo degli umanisti, con il pretesto di recuperare l'antico, ne chiude invece il periodo, e ha la sua principale caratteristica in questa esigenza della storia di ricostruire un processo che comunque è altro da noi. Brunelleschi e Donatello non andranno più a *osservare* i ruderi a Roma, ma a *misurarli*, non ricercheranno l'antico attraverso l'effetto, ma attraverso il recupero intellettuale e teorico di un linguaggio. Nasce con il recupero dell'antico anche l'esigenza di superare l'antico. Vi è nel mondo umanistico la convinzione che attraverso la cultura classica, e non attraverso la sua negazione o l'adeguamento totale ad essa, si possa innalzare una dignità intellettuale fino a scoprire orizzonti nuovi.

Ma di questo periodo abbiamo la pratica, non la produzione verbale. Brunelleschi e Donatello sono già accolti nel mito quando la generazione successiva ne descrive le opere. Brunelleschi nella storia del Manetti[3] è visto come un grande protagonista, assieme ai capitani del popolo, ai politici. È la prima volta che si riconosce all'architettura un'importanza così determinante, ma è soprattutto la prima volta che compare un ordinamento dello sviluppo storico di tali fatti dell'architettura. Si riconosce ad essa importanza come anello di congiunzione di una catena che col Medioevo era stata spezzata e viene ripristinata con la rifondazione di una teoria.

Ma se ancora col Manetti l'importanza e l'apporto della teoria vengono riconosciuti come fondati essenzialmente sulla pratica – seppure di tipo filologico, legata alla misurazione dei capitelli, eccetera – nel trattato dell'Alberti[4] di qualche anno dopo, pure imperniato sulla figura del Brunelleschi come restauratore della continuità, la pratica viene messa in disparte e la teoria acquista una sua propria dignità intellettuale, pari a quella dei filosofi e dei letterati. Il *De re ædificatoria* è scritto da un architetto che prima di tutto è umanista e letterato, e si pone rispetto al





classico anche in termini critici, di superamento della classicità. La teoria non è più solo strumento dell'architetto, ma tende anche a collocarlo in una serie continua di consequenzialità e superamenti, giungendo così a un modello evoluzionistico simile a quello della storia naturale dell'Ottocento, in cui essa sarà reinterpretata.

Dall'Alberti si passa al Palladio e al Serlio, due architetti che partono dall'Alberti stesso ma che si allontanano in due direzioni diverse. Nel Serlio[5], esponente manierista, non ci sono più quelle certezze che avevano fatto credere di poter dominare interamente il campo delle scelte architettoniche. Egli scopre un problema sintattico, sulla connessione tra loro degli elementi del linguaggio classico, che presenta una tale vastità di scelte e di possibilità inesplorate che non può essere espresso altro che con l'adozione della casistica come metodo. Anche qui, *storia*, *teoria* e *critica* si intrecciano nell'indicare una strada parziale, una teoria, non più però univoca e oggettiva. L'esplorazione non crede più di poter cogliere tutti gli aspetti e rendere una realtà complessiva. Serlio è il tipico rappresentante del dubbio manieristico. Come nel metodo probabilistico della matematica moderna, il metodo esemplificativo esprime la convinzione che esistano più possibilità tra loro diverse ma di equivalente validità.

Si apre così una grossa falla in quella concezione che vedeva sostanziale unità tra teoria e critica. Non vi è più possibilità oggettiva di dare un giudizio unico sulla correttezza o meno di un'opera architettonica secondo canoni universali prefissati e si dilata l'orizzonte della componibilità infinita degli elementi classici.

Un'altra visione ancora è quella di Palladio[6] che restituisce una fortissima unità tra teoria e mestiere, continuando l'opera di indagine dei manieristi sulle contraddizioni dei testi classici. La teoria del Palladio mantiene ancora una sua univocità, ma ora entrano in gioco molti elementi psicologici che sono estranei alla concezione autonoma della grammatica classica, quale, per esempio, la specificità individuale del committente.

Da qui, arrivando al classicismo cinquecentesco, la teoria si restringe e il problema della connessione degli ordini viene messa tra parentesi. Si pone una insistenza eccessiva sul dettaglio e si pubblicano moltissimi libri dedicati alla trattatistica degli ordini. La cultura barocca del Seicento opera all'interno di una cultura teorica che ha come unici sostegni questi libri e non riesce ad elaborare una propria teoria se non molto tardi, attraverso il trattato di Guarino Guarini[7], in cui elementi della cultura barocca si mescolano a elementi classici che egli poi tradisce nella prassi.

L'architettura barocca non ha avuto di fatto una propria teoria ma solo un'estetica fatta a posteriori, in particolare in Inghilterra, ma che tuttavia non ha avuto molta parte in questo periodo della cultura architettonica. L'architettura barocca ispirò invece una critica distruttiva e feroce, fatta dai suoi oppositori: Monsignor Bellori[8] muoverà accuse fondate sempre sull'ortodossia dell'architettura classica, senza concedere quindi possibilità alla comprensione e all'individuazione dei valori del Barocco. Si avranno, all'opposto, atteggiamenti encomiastici di esso ma legati alla letteratura di palazzo, cioè esclusivamente al suo aspetto cortigiano. Ecco che allora il Barocco si presenta a una indagine storiografica non supportato da una propria teoria, ma in un atteggiamento di difesa dall'inquisizione giuntagli dalla cultura cinquecentesca. È con l'opera di Andrea Pozzo[9] che in

questo periodo compare per la prima volta la parola "moderno" legata al fenomeno architettonico, riferita al Barocco del primo Settecento, per contrapporlo all'architettura classicista e rivendicarne un'attenzione verso le reali esigenze della società, contro le opere antiche fondate su regole universali e astratte e perciò slegate dal reale. Abbiamo quindi opere fondate su principî diametralmente opposti e, non disponendo questa architettura di un supporto teorico significante, essa è costretta a chiedere aiuto ad un referente esterno quale il *gusto* e il consenso popolare.

Continuando nella serie storica si arriva al consolidarsi della cultura classicista intorno alla metà del Settecento, quando questa riceve un insperato supporto dall'evoluzione del pensiero scientifico e filosofico da quella grande produzione intellettuale che è l'Illuminismo. Questo supporto non agisce però in modo così automatico come spesso si è detto. In realtà la cultura illuministica ha una serie di valenze che vengono soddisfatte dalla cultura tardobarocca, soprattutto nel campo della pittura, in quel filone del classicismo barocco proprio della cultura franco-inglese che individuava una ragione astratta e astorica, come nel principio di validità universale, uno straordinario strumento per una teorizzazione dell'architettura soddisfacente sotto ogni punto di vista.

Naturalmente, quando noi confrontiamo le teorie neoclassiche con il patrimonio teorico del mondo classico, troviamo una teoria che era stata per molto tempo estranea al mondo degli architetti e che aveva una sua legittimazione nella concezione della ragione come principio di validità che informa tutta la produzione umana, intellettuale e materiale. Questo spiega anche le forti differenze tra mondo antico e mondo neoclassico.

Nel Rinascimento la resuscitazione dell'antico era stata svolta nell'ambito di una autonomia dell'architettura e aveva una forte componente filologica. Nel Neoclassicismo viene invece messa sotto accusa anche la cultura classica e si tende a costruire una fonte ispiratrice più valida, direttamente collegata a tutta la cultura positiva dell'uomo, ponendo anche l'esigenza di un'umanità mutata. È interessante quindi vedere come il classicismo ispiri e condizioni, in modo differente in epoche diverse, gli atteggiamenti e quella stessa produzione verbale legata all'architettura. È l'Illuminismo che rende d'un tratto attuale e determinante la funzione della *critica* separata da quella della *teoria* e della *storia*, soprattutto nei confronti della storia stessa, in quanto quasi tutti i critici illuministi sono anche dei teorici che però attribuiscono grande valore ai giudizi dati sulle opere realizzate.

Nasce con l'Illuminismo quella che definirei la "critica giudiziaria", che tende a dare senza ombra di dubbio un verdetto di innocenza o colpevolezza a seconda che un edificio appartenga o no alla serie delle opere accettabili e ricorrenti. Il Milizia[10] soprattutto, che spesso si sofferma sull'antichità perché ha scritto anche una sua storia, è un architetto che non risparmia critiche neanche all'antichità stessa. Vede difetti dappertutto, difetti che sono una straordinaria cartina al tornasole, non certo per individuare in architettura il bene o il male, ma le affinità con un certo criterio di gusto con il quale egli si identifica.

Potremmo quindi dire che le critiche giudiziarie sono tautologie, perché non sono altro che applicazioni di un principio rigido rispetto al quale una cosa è bianca o nera. Ma nella sua critica al Campidoglio, conoscendo la potenza di Michelangelo di quel periodo, si può senz'altro dire che quella del Milizia è una

critica di rottura, se vogliamo superficiale, ma con un forte potere didascalico. Nella critica al Pantheon vediamo chiaramente come il rapporto tra neoclassico e classico non si pone solo attraverso un riconoscimento delle contraddizioni interne al mondo classico, ma anche nella scelta, all'interno dell'eredità classica, di ciò che è compatibile con un principio di razionalità.

La critica del Milizia la si è sempre abbracciata nei risultati, in questo suo tono ironico, deciso, che non guarda le sfumature ma che sembra voler dare attraverso idee logiche, semplici ed accettabili, un criterio di scelta e di giudizio valido per tutto. In effetti essa ha sempre esercitato larga influenza per qualità estrinseche da quelle che sono le sue qualità architettoniche, ed è stato l'estro letterario che ha finito per prevalere e dare quella forza al dicorso che produce consensi.

La critica del Milizia, all'interno della critica neoclassica, individua quel filone della critica giudiziaria che certamente ancora oggi non è esaurito e che rappresenta uno degli aspetti preliminari della critica operativa: l'aspetto propagandistico, che certamente può essere utile all'architettura, che rende un servizio all'architettura buona in quanto la promuove, ma che non contribuisce a farne avanzare i fondamenti teorici. È una critica, quella unilaterale, giudiziaria, che ha perso molto della sua attualità, ha dato i suoi buoni frutti in certi momenti di esasperazione, ma troppo spesso è servita a cancellare i problemi di una determinata cultura, piuttosto che metterli in evidenza e consentire di utilizzare strumenti validi.

Accanto alla critica giudiziaria si fa strada nel mondo moderno un'altra critica che io definirei "dell'ascolto", una critica che partecipa più alla storia, che è legata a una sua visione complessiva ed equilibrata e che ha il suo esponente più significativo in John Ruskin. Molta della produzione di Ruskin può essere compresa nella critica giudiziaria per il suo aspetto propagandistico, ma un'altra larga parte è fatta da una critica che tende innanzitutto alla comprensione. Di un oggetto architettonico, tende ad individuarne l'unicità e il carattere specifico, captando una serie di messaggi più o meno traducibili in termini verbali, ma in gran parte legati alla particolarità della lingua architettonica.

Dal libro *Le pietre di Venezia*[11], nella critica alla Basilica di San Marco, traspare chiaramente il carattere analitico che ricostruisce un pensiero architettonico. È una critica che potrebbe sembrare arida, ma che arida non è perché Ruskin, dopo avere individuato il pensiero dell'architetto, descrive anche le influenze che questo può esercitare su di noi e quindi apre il campo alle mille interpretazioni possibili di carattere letterario, ma tenendo ben fermo il fatto che non c'e possibilità di giudizio prima di una comprensione del processo mentale che l'architetto ha condotto per realizzare il proprio progetto.

La moderna storia dell'arte e la critica che ad essa si connette nascono dalla critica romantica e quindi anche dall'esempio di Ruskin e da tutto ciò che in questo senso si è fatto tra il 1830 ed il 1880. È soprattutto la Scuola di Vienna che instaura una metodologia rigorosa, scientifica per quanto riguarda gli aspetti filologici della ricostruzione storica, ma che individua anche la comprensione dell'opera come fondamento dello sviluppo corretto di uno studio filologico. È di nuovo la storia che governa l'approccio nei confronti dell'architettura, ma in un modo molto diverso dal Rinascimento. Il Rinascimento aveva convalidato il peso della storia con un distacco dal mondo antico, a prezzo però di cancellare il grande intervallo che li separava, di

considerare come un momento di oscurità il Medioevo. La critica romantica, viceversa, scopre la storia nella sua complessità, nelle sue contraddizioni individuandola in un qualcosa di difficilmente riconducibile a una evoluzione lineare e continua.

Comunque sia, questa storia dell'arte si fonda sul principio fondamentale che non esistono momenti di decadenza e periodi di luminosità nella produzione dell'uomo e che queste categorie non possono in alcun modo aiutare a fare storia, perché stendono un velo sulla verità, anziché aiutare a scoprirla meglio. Tutto quello che si è prodotto di più valido nella storia dell'arte, a partire dalla fine dell'Ottocento, sta in questo grande filone che vede, accanto a grandi filologi, grandi interpreti dell'avvicendarsi delle culture occidentali, personaggi di alta statura che creano un grande patrimonio basato sulla tecnica dell'ascolto, sull'atteggiamento critico che sospende il giudizio e lo rimanda, lo lascia al lettore, fornendogli una serie di strumenti che ne rendano possibile e deducibile una critica secondo principî anche diversi. Un atteggiamento, quello della moderna storia dell'arte, che è quello dell'istruttoria minuziosa al posto del giudizio in senso tradizionale.

Tuttavia è proprio negli ultimi cento anni che più si manifesta una tendenza della critica a separarsi dalla storiografia e a scegliersi un compito ben individuato di fiancheggiamento di movimenti e di correnti in modo diretto, non filtrato da quella lunga pratica dell'ascolto che invece gli storici tendono sempre di più a individuare come fattore indispensabile, come elemento propedeutico al discorso storico.

Nel titolo di questo intervento si parla di critica operativa in quanto si introduce nell'universo dell'architettura un messaggio verbale diretto sostanzialmente alla cultura architettonica, orientato a produrre trasformazioni, a privilegiare o a condannare un determinato discorso architettonico. Si è voluto definire operativo quel settore della critica che tende a privilegiare tra i suoi aspetti quello della propaganda o persino quello che si mescola con l'intervento diretto, produttivo nel campo dell'architettura. Io credo che la critica migliore dell'architettura sia fatta da chi non è architetto, mentre la teoria migliore sia fatta da chi è architetto, cioè da chi ha l'esperienza pratica del mestiere e attribuisce alla teoria un giusto spazio equilibrato, una prassi corretta del proprio mestiere. La critica "propagandistica" è tanto migliore quanto migliori sono i suoi aspetti letterari e riesce ad essere persuasiva, e quindi si articola in aspetti che hanno ben poco a che fare con l'architettura.

Questa convinzione discende dal fatto che la critica ha pochi servigi da rendere all'architettura. Essa è condannata ad essere ancella dell'architettura, a semplificare e a impoverire l'atto conoscitivo dell'architettura attraverso la traduzione dell'intraducibile, cioè la traduzione dell'architettura in termini verbali e di azione propagandistica e persuasiva, riducendo l'architettura a una retorica, a un meccanismo, sia pure indirettamente, condizionato dal consenso.

Nell'individuare, nelle condizioni attuali della cultura, i ruoli di *storia*, *teoria* e *critica*, tenderei a dare maggior peso alla storia e alla teoria: alla teoria in quanto riflessione dell'architetto sulla propria opera, e quindi come tentativo di trasmettere anche le valenze rimaste inespresse; alla storia, poiché, specie in un momento come questo, essa ci consente un formidabile punto di riferimento critico nei confronti del nostro agire e ci permette di operare confronti tra le architetture e le società loro

contemporanee. La storia ci ha lasciato questa tragica considerazione, che mentre molte società del passato hanno cercato di dare attraverso l'architettura un'immagine della città, un'immagine migliorata della propria esperienza umana, noi stiamo lasciando alla storia un'immagine spaventosamente peggiorata della nostra società, per una serie di colpe che spesso vengono fatte risalire a fatti impersonali e astratti, ma che certamente in larga misura appartengono anche alla categoria degli architetti e alla loro inefficace coscienza.

Noi abbiamo assistito a una grande rivoluzione nella storia dell'architettura, compiuta per merito degli architetti militanti. La storiografia precedente ci aveva consegnato l'immagine di un'architettura mistificata, resa solo attraverso un certo numero di capolavori, opere insigni che venivano analizzate in assoluta indipendenza dai fenomeni quantitativi che le avevano accompagnate e condizionate, dai fenomeni di crescita della città, di formazione dei vari stili della città. Fattori legati alla storia della cultura materiale che non hanno certo minore spessore intellettuale rispetto all'osservazione dei grandi monumenti come strutture isolate, osservazione che dava una strana visione rattrappita dell'architettura. Questa immagine e questa concezione furono scalzate non dagli storici, ma soprattutto dalla coscienza inquieta di alcuni architetti consapevoli dell'enorme sproporzione tra i valori che si agitano all'interno della società, le lotte per migliorarla e l'immagine che noi tentiamo di dare alla storia. Un'immagine peggiorata di una società che in fondo continuamente tenta di conquistare, seppure con fatica, nuovi spazi di libertà.

La conclusione di questo discorso può quindi essere questa: una svalutazione della critica come propaganda. Noi sappiamo già che non esistono criteri universali di giudizio al di fuori delle ideologie di moda e che l'architetto, più che di casse di risonanza, ha bisogno di occasioni pratiche per svilupparsi.

Ma siccome anche la morte della critica, come la "morte dell'arte" nell'utopia hegeliana, ha bisogno di un mondo riconciliato, dove non ci sia più bisogno di mistificazioni, perché esiste un meccanismo per arrivare alla verità, più che un grande principio ideale che forse non spetta alla critica rivelare, allora si deve riconoscere un ruolo costruttivo e una necessità storica della critica, dove questa non si paludi di oggettività non dimostrabili, ma abbia il coraggio di essere parziale e soggettiva, di esprimere passione, senza mascherarsi dietro una maggiore e lucida tensione intellettuale.

Quindi, se c'è spazio per la critica, questo sta nella sincerità e nel coraggio di essere anche "autobiografia".

Luciano Patetta
È molto bella l'immagine della critica dell'ascolto e penso che Portoghesi si sforzi di essere un critico dell'ascolto. In realtà però credo che i critici dell'ascolto siano attenti a molte cose, ma sordi ad altre. Per esempio, il passo di Ruskin che tu hai citato è molto attento al gotico veneziano, ma sempre di lui si trovano passi su San Pietro a Roma o sulla Piazza del Campidoglio di una sordità assoluta. Vorrei che dicessi qualcosa sulla tua attività di critico e di storico, spiegando come mai ti sei avvicinato a Guarini e Borromini, per esempio, e non ad altri con la stessa attenzione, e poi sulla tua attività di architetto. Fra tutti gli ospiti di questo convegno tu sei l'unico a svolgere queste tre attività, e noi vorremmo sapere come si conciliano quotidianamente.

Paolo Portoghesi
Ho già detto che Ruskin ha momenti in cui è critico giudiziario, per esempio quando parla del Rinascimento, e altri in cui è critico dell'ascolto. Anche critici giudiziari severi come Zevi hanno momenti in cui ascoltano, però la pagina alla quale mi riferivo è esemplare di una tecnica di avvicinamento che in Ruskin è dettata indubbiamente da una fascinazione, da una affinità al gotico veneziano. Penso che nella nostra epoca esistano le premesse culturali per poter adottare questa tecnica in modo intercambiabile. Anzi onestamente devo dire che non c'è una sola pagina della storia dell'architettura che io non ami. Il fatto che mi sia affezionato a Borromini è un fatto biografico, ma vi assicuro che Palladio non mi piace di meno. In Tailandia, dove l'architettura parte da principî completamente diversi, non ho alcuna difficoltà ad entrare in consonanza. Secondo me la storicità del nostro tempo è proprio questa: è forse la prima epoca nella storia in cui si è in grado di capire tutto e si ha quindi il dovere di ascoltare tutto. Chi ora compie certe stroncature totali nei confronti di talune opere, non è in buona fede. La critica giudiziaria è per me un residuo di epoche diverse, in cui c'era una grande ingenuità che consentiva di non vedere alcune cose, ma adesso invece si finge di non vedere per dichiarare in modo più violento possibile una propria preferenza e quindi per esercitare una propria influenza. Ribadisco che il compito dello storico è quello di dare un'immagine tridimensionale di quello che fa, quindi di non tacere le cose che non gli interessano e di accostarsi ad esse con la tecnica dell'ascolto.

Vengo al secondo punto, quello cioè in cui mi si chiede di esporre la mia attività critica e di storico in rapporto a quella che è la mia attività di architetto.

Devo dire che ai tempi in cui frequentavo la facoltà di architettura ebbi numerose perplessità, poiché quando vi entrai trovai un vuoto ed un assenteismo tali che mi spinsero verso la facoltà di lettere, dove avevo più possibilità di soddisfare le mie esigenze intellettuali. Ma, quando si trattò di scegliere tra un'attività nobile, ma per la quale non sentivo un trasporto fisico, e un'altra, dove sarei stato costretto a sporcarmi le mani e a buttarmi nella confusione, scelsi la seconda. Questo per dirvi che, sebbene il mio lavoro di storico e critico sia sicuramente il più apprezzato, tra tutte le mie attività quella che più amo è proprio quella di architetto.

Anche tutto il mio lavoro di storico deriva dalla convinzione che il nutrimento fondamentale mi giunga proprio dalla storia. Per questo pensai potesse essere utile e giusto farne partecipi anche gli altri, e che comunque questo studio potesse servire infine alla produzione dell'architettura. Devo comunque ribadire che il mio rapporto con l'architettura è diretto, tutto il resto viene in funzione di questo rapporto che non si esprime a parole, ma nel fare. La mia attività di critico è soprattutto un'attività di simpatia, perché è nella natura di un architetto entusiasmarsi dell'architettura, non solo della propria ma principalmente per quella degli altri.

Guido Canella
Quanto hai detto mi spinge a un'affermazione, sta a te poi interpretarla come domanda.

Mi sembra che tu abbia fatto della "critica giudiziaria" nei confronti della critica. E questo atteggiamento risulta legittimo, ma proprio in quanto espressione di una condizione culturale cir-

coscritta nel tempo. Infatti credo che, schematizzando molto, da parte degli architetti di una determinata generazione (ossia, grosso modo, la nostra) sia stato necessario ricorrere a una ricollocazione storica delle poetiche, dall'avanguardia fino al proprio lavoro, laddove la critica precedente pretendeva di formulare discriminanti e giudizi di valore fondati sulla contemporaneità, cioè sullo "spirito dei tempi", l'"imperativo morale", la soggezione tecnologica. Questo atteggiamento della critica era determinato, se non giustificato, dal mantenimento di una nozione di architettura moderna e di critica moderna in tutta la sua generalità e in tutta la sua apparente unità, e quindi in tutta la sua sostanziale falsificabilità, non essendoci di essa in realtà una veridica e univoca interpretazione autentica, poiché l'architettura moderna non ha mai avuto un'ideologia unitaria, ma è risultata il convergere di differenti pulsioni, di diversi punti di vista, di diversi programmi, ritenuti comunque tutti rappresentabili per delega nello stereotipo edilizio della modernità. Mentre, a partire da una certa generazione, si è operato perché l'architettura, attraverso il riguardo al contesto delle città, differenziandosi si riconnettesse alla storia.

Questa è l'affermazione ma anche l'interrogativo. Infatti credo che "critica operativa" non voglia dire necessariamente "critica giudiziaria", poiché critica operativa era, per esempio, quella di Persico, quando tratteneva gli architetti razionalisti italiani entro un'area espressiva di pura testimonianza morale in quanto, proprio per le condizioni storiche e politiche dalle quali muovevano durante il fascismo, la rarefazione figurativa gli sembrava l'unica prova coerente e contestuale per rifiutarvi l'apparato ideologico del regime. Persico tendeva così a togliere la poetica degli architetti razionalisti italiani dal mito di schematici adeguamenti ai programmi sociali adottati dal Movimento Moderno nei paesi democratici europei e, invece, li sospingeva addirittura al recupero della classicità. Esistono altri esempi del genere: basti pensare al ruolo svolto da Apollinaire nella poetica della pittura cubista.

Quindi quella operativa è una critica che, oltre a farsi parte attiva nella costruzione poetica, più o meno implicitamente la enuncia teoricamente.

Non che la critica giudiziaria denunciata da Portoghesi non procuri aberrazioni inaccetabili: induce brutta architettura, là dove si proponga di prescrivere secondo certi modelli univoci e schematici. Tuttavia non credo che la sua validità stia soltanto nel grado temperato di ascolto con cui si dispone una certa critica, poiché anche una critica aggressiva può sortire effetti stimolanti. Il problema si trova, piuttosto, nel punto di vista dal quale parte ogni critica e nella sua capacità di distinguere tra i rapporti morali che esistono tra diverse poetiche in un determinato tempo. In questo senso penso che il termine "critica operativa" sia non solo prerogativa legittima della critica ma addirittura, nel caso di una certa congiuntura culturale, l'espressione del rapporto di necessaria contaminazione e circolarità instaurato tra scrivere e disegnare architettura, cioè tra elaborare teoria, esercitare critica e progettare.

Paolo Portoghesi
Io non ho quasi mai usato il termine "operativo", penso possa essere operativa sia la critica giudiziaria sia quella dell'ascolto. Se ho ben capito, tu indichi operativa quella critica che si fa anche poetica, quell'insieme di esperienze, di affermazioni che possono costituire il lievito al formarsi di tendenze, al trovare un

denominatore comune di esperienze diverse. Riconosco in pieno di non avere introdotto questa distinzione che forse avrei dovuto fare. Esiste cioè la produzione di poetica che può essere fatta dall'artista come dall'interlocutore, che può essere il critico.

Per me Persico è stato produttore di poetica ed è stato architetto. Diffido molto di quelli che producono poetica e poi non la praticano. Però Persico non è stato mai un critico giudiziario e, anche se ha parlato male di Piacentini, l'ha fatto con toni ben diversi da Pagano che, secondo me in malafede, vestiva gli abiti del censore antipiacentiniano e poi quindici giorni dopo doveva raggiungere un compromesso con lui e vestiva l'abito del mediatore tra Razionalismo e monumentalismo, e allora parlava bene di Piacentini.

Per me la critica giudiziaria è un termine negativo perché intendo con essa la critica di propaganda. Per me la produzione poetica è veramente un contributo al discorso dell'architettura. Anch'io ho fatto della critica giudiziaria nei confronti della critica, però nel mio discorso sono partito dall'architettura. L'architettura è il novantanove per cento di cui occuparsi, esiste poi la parola applicata all'architettura che è l'uno per cento in larga misura effimero. In esso si distinguono vari tipi che però, comunque, traggono significato solo in relazione a quel novantanove per cento che è l'architettura.

Per questo non riconosco autonomia alla critica architettonica, non riconosco una positività della critica al di fuori della sua influenza sull'architettura. Per questo giudico attualmente nefasta la critica giudiziaria. Però questo non lede minimamente la produttività e la liceità del fare poetica e dell'aiutare gli architetti che non ne hanno la capacità a fare poetica. Essa è una produzione che sta tra la teoria e la critica. Diciamo l'aspetto intuitivo della riflessione sul proprio lavoro e l'aspetto riflessivo che invece è proprio della teoria. Essa ha avuto grosso peso nel campo dell'architettura e delle scelte. Il libro *L'architettura della città* di Aldo Rossi[12], che può essere contestato in tutte le sue affermazioni storiche, resta però un libro validissimo. Questa spiegazione è necessaria perché non avere introdotto la sfumatura della poetica ha reso forse equivoche certe mie affermazioni.

Domanda
Mi pare che in questo gioco al massacro Luciano Patetta e Guido Canella abbiano introdotto un concetto mistificante: siccome l'architettura è un metalinguaggio, non parla di se stessa se non facendosi e dunque, poiché facciamo architettura, ossia siamo teorici, non è legittimo fare il teorico se non si costruisce l'architettura e chi costruisce l'architettura la fa guardando l'architettura. Noi però, per non essere sempre costretti a scegliere tra i cretini che credono e quelli che non credono, abbiamo un altro strumento per intervenire, che per esempio è lo strumento della storia. E il critico, militante, giudiziario, eccetera, ha un altro interprete che è lo storico, che per certi versi è critico e per altri fa lo storico. Pertanto, noi storici di oggi, ci chiediamo: il critico e l'architetto come si pongono nei confronti della storia, per esempio nei confronti del committente? Quali sono le scelte per non costringerci a essere come Pagano, a dovere scegliere tra piacentiniani e antipiacentiniani, oppure invece lavorare per l'uno e per l'altro contemporaneamente?

Paolo Portoghesi
Non credo che l'architettura sia un metalinguaggio ma credo sia un linguaggio parallelo a tutti gli altri però dotato di suoi strumenti di crescita e di sviluppo. Un metalinguaggio può indurre a considerazioni che non accetto e cioè che l'architettura sia ineffabile di per sé e comunque sia una specie di sottoprodotto. Penso che l'architettura possa benissimo fare a meno del linguaggio verbale che le viene applicato.

Se ho ben capito invece la seconda parte del discorso, penso volesse chiedermi come si possa sfuggire il rischio di finire come Pagano, per fare della propaganda. Secondo me questo è molto difficile, per questo molti buoni architetti diffidano delle parole. Quasi sempre le parole degli architetti sono l'ideologia, nel senso di giustificazione di ordine morale e di ordine generale, scelte che sono spesso dettate da altri fattori, e comunque l'architetto quando scrive non è affatto sicuro che siano dettate dai fattori reali, oppure ne è sicuro, ma perché soffre di mitomania, come molto spesso soffrono gli architetti. Questo è un discorso di grande importanza. Bisogna cioè riconoscere che la tentazione dell'architetto che si mette a scrivere è quella di giustificarsi, di difendersi.

Una volta volevo fare un volume di due o trecento pagine raccogliendo alcuni stralci delle relazioni fatte per i concorsi. C'è stato un lungo periodo intorno agli anni Sessanta in cui queste relazioni raggiungevano veramente il colmo, con il tentativo di giustificare ogni scelta in base a ragionamenti che coinvolgevano la società, il progresso tecnologico, la politica, eccetera. Tutto questo è produzione ideologica nel senso "spazzacoscienza", oppure è una giusta posizione ottenuta con la forza di un pensiero, di una seria predilezione sentimentale, che è ben difficile però che si traduca nell'architettura in se stessa.

Questo è l'aspetto peggiore della parola applicata all'architettura. E non ne sono colpevoli tanto gli architetti, quanto i critici che hanno messo loro in mano questo, che è veramente un metalinguaggio.

C'è stata poi una reazione, abbiamo cominciato a leggere relazioni di concorso che parlavano di architettura, che rifiutavano consapevolmente questo chiacchierio inconcludente degli architetti sulla propria opera e abbiamo fatto un grosso passo avanti. Il grande insegnamento di questa produzione assurda è che quando non c'è niente da dire è meglio stare zitti.

Se noi guardiamo ai contenuti della produzione antica, vediamo che si parla di problemi concreti legati al committente, in un linguaggio molto più accertabile rispetto al linguaggio odierno che nulla aggiunge ma anzi toglie qualcosa. Che è quel minimo di *sense of humour* che spesso le grandi architetture hanno, ma che le piccole e piccolissime ormai non hanno più.

Domanda
Lei ha parlato di autonomia dell'architettura, di disciplina, di coerenza interna nonché di principio di correttezza citando il tempio greco come termine di paragone per valutare se un'architettura è giusta o sbagliata. Secondo me invece questo tentativo di non fare dell'ideologia dell'architettura comporta un fortissimo contenuto ideologico.

Mi rifaccio alle parole di Lyotard, quando afferma quanto la mancanza di sperimentazione verificatasi nei due poli opposti del realismo socialista staliniano in Russia e nel radical-eclettismo della società capitalistica, quanto questo grado zero della sperimentazione sia in realtà il grado zero della cultura Ad un certo punto egli dice di aver letto che sotto il nome del postmodernismo alcuni architetti si sbarazzano del progetto del Bauhaus, gettando il bambino della sperimentazione assieme all'acqua sporca funzionalista[15].

Questo è proprio l'approccio polemico che pretende di essere esaustivo sul postmodernismo. Le considerazioni vanno poste invece sulla disciplinarietà dell'architettura che viene ribadita dal professor Portoghesi e che mi sembra avere un contenuto ideologico molto forte, rispetto a una Facoltà che ha invece combattuto questa disciplinarietà.

Paolo Portoghesi
Questo è il tentativo che deve fare l'architettura di oggi e non è ideologico, come non sono ideologiche le posizioni di Portoghesi, nel senso che non si sono autoacclamate con le teorie sulla politica di oggi, sono prettamente culturali, mentre la disciplina che richiama ancora Portoghesi penso che possa corrispondere a un altro passo di Lyotard, che si rifà sempre al grado zero della cultura e della sperimentazione e che sconfigge qualsiasi tentativo di disciplina formale e di eclettismo. Per cui secondo me il problema non è tanto pro o contro il postmodernismo, ma è interno a questo, oppure esterno ad esso allo stesso modo, e consiste nel quesito se la cultura sia sperimentazione o un altro classicismo.

Parlando del tempio greco, riferendoci al momento storico in cui esso è nato, affermavo di essere stato fautore della sperimentazione attraverso una teoria astratta monodisciplinare. Sono convinto che un architetto non possa risolvere i propri problemi se non immergendosi nella cultura, e sono anche convinto che non deve sperare di avere supplenze, nelle scelte disciplinari che deve fare, dalle risposte ai grandi problemi che si pone la società.

Secondo me c'è un modo per evitare di cadere nell'ideologia del Movimento Moderno e anche di cadere nella restaurazione di un principio autonomo dello sviluppo dell'architettura che la ponga al di fuori della storia. Parlando di sperimentazione si è detto che nella tradizione delle facoltà esiste il momento dell'*eteronomia* dell'architettura. Questo è verissimo, però esiste anche la difesa del momento dell'*autonomia*.

Ricordo positivamente gli anni dell'occupazione della Facoltà di Milano, poiché si è sempre sentita questa dialettica tra i due poli. Una dialettica in cui non c'è stato un vincitore e un vinto. Forse ci sono state più coerenza da una parte e più chiacchiere dall'altra. Però nella realtà del Consiglio della Facoltà di Architettura si è parlato tanto di sperimentazione, cercando di non nascondere la necessità dello scontro tra le due posizioni, da cui poter trarre conclusioni. Non dobbiamo dimenticare che allora, accanto ai momenti della sperimentazione, accanto all'ala panurbanistica sostenuta dalla sinistra, ci sono stati parallelamente gli insegnamenti di Rossi e di Canella che sostenevano benissimo la specificità del progetto.

Ma la realtà e la verità non stanno nell'esasperazione di un aspetto ma nella presa di coscienza della profonda problematicità della scelta. Negare l'autonomia vuol dire negare l'evidenza e relegare l'architettura all'ideologia. D'altra parte negare la necessità della sperimentazione, nel confronto con le realtà storiche che si manifestano con lo sviluppo della società, vorrebbe dire mettersi in un'isola gratificante soltanto sotto il profilo dell'autocontemplazione.

Per questo problema, che è in fondo il massimo problema, cioè come si può restituire dignità all'architettura riconoscendone l'*autonomia* e, nello stesso tempo, restituirle una *funzione* precisa che non sia solo quella di rispecchiare un fervore esistente, oggi non abbiamo indicazioni risolutive. Questa non è un'epoca di movimenti o di critiche giudiziarie fatte in base al fatto che si obbedisce o no a certe regole impacchettate, è un momento di ricerca difficile, paziente, di connessione tra questi due fili che abbiamo in mano.

Domanda
Quando tu hai parlato dell'architettura antica, e mi riferisco al primo periodo romano, hai parlato di questa sostanziale non storicità del riferimento di architettura, ma più tardi hai biasimato questa posizione quando, da un certo momento in avanti, si pone il problema della collocazione dell'architettura nella sua epoca storica.

Non pensi che il carattere che ha sviluppato la città contemporanea sia soprattutto la connessione tra tutti i tempi, posto così attivamente, in modo totalmente rilevante, da diventarne l'aspetto macroscopico? Possiamo considerare quel tipo di atteggiamento astorico tutt'altro che perso?

Credo che collocare in epoche storiche diverse fenomeni di sviluppo della città di dimensioni così rilevanti e così attuali faccia perdere importanza alla loro stessa collocazione storica e li sottoponga a una critica in un certo senso operativa attraverso strade più di natura archeologica che non storica.

Quando hai parlato della tua disponibilità ad ascoltare tutto, credo ti sia riferito alla "bell'Italia" e non alle borgate di Roma, perché affermando che l'architettura del nostro tempo ci rappresenta molto male, intendevi forse dire che lo sviluppo della città contemporanea ha prodotto più che altro robaccia, e il che può essere anche vero. Però qui vedo una contraddizione e la tendenza a non prendere in considerazione la critica operativa, lo studio della città come strumento per fare, per operare. Credo che tu giudichi i valori relativi soprattutto alla dimensione maggioritaria che la città oggi rappresenta.

Paolo Portoghesi
Non dico affatto che il pensiero del mondo antico nei confronti dell'architettura non abbia una sua attualità, anzi è stato, se vogliamo, la chiave per uscire da un vicolo in cui lo storicismo aveva confinato l'analisi architettonica. Ho detto chiaramente che è stata una reazione voluta dagli architetti, che ha messo in crisi un certo tipo di trionfalismo della cultura moderna e che nasce dalla diagnosi dell'incapacità della città moderna di esprimere valori positivi e negativi.

Molto spesso si dice che la città moderna, la "città-fabbrica", è l'espressione del capitale. Io dico di no. La città moderna è un'espressione così illanguidita e appiattita del capitale, o anche della società comunista, da mettere in causa veramente la responsabilità degli architetti.

Si può dire che la città medioevale esprime, in tutta la sua ricchezza e anche nelle sue utopie, il carattere medioevale, ma non si può dire che la città moderna, così come è attualmente, rispecchi le conquiste fatte sia nel mondo comunista che in quello capitalista.

Certo, io ho fatto della critica estetica in un determinato senso, rispetto a un fenomeno in cui l'aspetto estetico era secondario, però credo che non ci siano dubbi su questa carenza nella

crescita della città, soprattutto in Italia. Questa città che a un certo punto ha smesso di crescere su un modello che era quello dell'isolato, della strada e della piazza e ha cominciato a crescere sull'idea dello *zoning*, senza nemmeno un controllo da parte delle nazioni europee che desse un minimo di giustificazione. Tutto questo è responsabilità dell'ideologismo mitico degli architetti e degli urbanisti, i quali attribuendo al *piano* un valore taumaturgico hanno criticato tutti i passaggi che vanno dal piano alla quantità pratica, perdendo di vista tutti gli strumenti di controllo della crescita urbana.

È constatato il fatto che nella città moderna, nella periferia urbana italiana, c'è un'eclissi totale dei valori collettivi, e se questa non è negatività non so cos'altro può essere. Secondo me analizzando il tessuto di Roma è assai più negativa la parte di cui sono responsabili gli architetti che hanno fatto il Piano nel 1967 che quella delle borgate dove la città si è espansa attraverso l'abusivismo, in quanto, bene o male un modello urbano fruibile esisteva. In un caso e nell'altro è stato inventato di sana pianta, dalla mente suprema degli architetti, un modo di fare arbitrario.

Domanda
Se tu potessi scegliere, in che epoca vorresti fare l'architetto?

Paolo Portoghesi
Amo talmente l'epoca in cui vivo, mi ci sento così a mio agio, che non trovo nemmeno il desiderio di vivere in un'altra epoca. Però ho una gran paura che questa sia una risposta idiota. Non credo di desiderare di vivere nel Seicento, però credo che un architetto come Borromini sarebbe una risposta validissima oggi alla situazione in cui ci troviamo. Una persona che fosse capace di entrare in una cultura e riuscire a innovarla senza rompere nessuno dei suoi quadri di riferimento, esplorando però nei territori virtuali: questo mi sembra il massimo che si possa riuscire a fare soprattutto in un'epoca liberissima. Così come mi piace un'altra epoca, alla quale per altri aspetti faccio spesso riferimento, che è quella dell'Art Nouveau. In un certo senso mi piace rivivere certi aspetti di quest'epoca.

Domanda
Qual è il rapporto tra l'architettura moderna con queste concezioni e il sapere tecnologico che ha descritto nel suo saggio Dopo l'architettura moderna[14]?

Paolo Portoghesi
Nel mio libro non faccio una critica di determinati periodi storici rispetto al valore estetico, faccio una critica dell'architettura che si continua a fare oggi rispetto al mondo in cui viviamo, rispetto a quella coscienza che si è maturata. C'è una differenza notevole. Non dobbiamo partire dal fatto che Mies van der Rohe abbia fatto male a costruire il Seagram Building. Prima di tutto è un capolavoro architettonico, in secondo luogo dà una risposta contingente molto interessante a un problema storico che è quello della persona negli anni Cinquanta. Ciò che critico è che si continuino a proporre queste architetture in un mondo oramai diverso. Negli anni Cinquanta il problema della crisi energetica non esisteva. Il fallimento complessivo del Movimento Moderno nella rivoluzione della città era una cosa di cui non si aveva ancora coscienza. Negli anni Cinquanta queste cose sono nate da un clima che ora è profondamente mutato.

Quello che sostengo è che l'architettura ha il dovere di mettersi in rapporto con la tecnologia del suo tempo. Ieri ero a Bologna a un convegno sulla tecnologia ed è stato detto che i materiali del futuro sono la pietra e il legno perché sono gli unici riproducibili e di cui non verremo mai a mancare. A torto o a ragione, questo sta comunque a indicare che viviamo in un contesto completamente mutato.

Penso che la migliore definizione dell'architettura che più o meno inconsapevolmente si sta facendo possa essere quella di "architettura dell'informazione". Nella nostra epoca l'informazione ha cominciato a circolare con un ritmo che prima d'oggi non c'era mai stato e quindi ha spostato l'ottica con cui si vedono tutte le cose. In questa civiltà dell'immagine non c'è da meravigliarsi che sia entrata in crisi quell'idea molto schematica, da laboratorio chimico, che dell'immagine s'era fatto il Movimento Moderno attraverso le avanguardie. Evidentemente non esiste più un certo tipo di linguaggio quando cambiano le condizioni al contorno, il problema dell'architetto è quello di mettersi in sintonia con queste, con l'attualità. Secondo me a volte l'attualità si trova nell'"eterno presente" per cui le persone che sono più in sintonia col proprio tempo spesso sono quelle che guardano indietro e per questo non mi hanno mai colpito le critiche che sostengono che l'architettura nuova è nostalgica ricerca nel passato. Essa cerca nel passato quella densità dell'immagine che è stata esaurita in una scelta frettolosa e polemica fatta negli anni Venti, quando il Movimento Moderno era giunto non al suo acme, bensì alla sua fine.

Domanda

Vorrei chiederle un chiarimento sulle sue posizioni riguardo al Movimento Moderno, che potrebbero sembrare frutto di una critica giudiziaria o pregiudiziale o preconcetta.

L'architettura si fa anche dal titolo, Dopo l'architettura moderna, *che lascia presupporre un* prima *o forse anche un* durante. *Viene da paragonare questa posizione a quella di De Carlo ai tempi in cui era nella redazione di "Casabella-Continuità", del suo rifiuto del Movimento Moderno perché diventato impedimento alla realizzazione delle sue opere in modo coerente, con i problemi concreti e la contingenza di quell'epoca storica.*

Inoltre, dal momento che lei dà un giudizio negativo rispetto ad una critica a immagine e somiglianza del Movimento Moderno, non c'è il rischio di considerare tale giudizio una critica ad immagine e somiglianza del Movimento Postmoderno?

Paolo Portoghesi

Non è che valuti in assoluto la parola applicata all'architettura, è un male necessario e diventa tanto più male quanto più non è necessario. Male, perché è la traduzione di un linguaggio del tutto diverso; necessario, in quanto le parole vengono a completare gli insegnamenti contenuti nelle architetture e facilitano un processo di comprensione altrimenti molto più lungo se affidato solo all'opera. Ammetto poi di aver commesso peccati di critica giudiziaria nei confronti del Movimento Moderno nel mio libro *Dopo l'architettura moderna*, ma a mio parere erano ben motivati. Il mio libro non era stato scritto tanto per dire verità assolute, quanto per risvegliare la gente e aiutarla a capire che esiste tutta una corrente di architetti che attende alla soglia di poter sperimentare nella pratica la propria ricerca nel campo dell'architettura, ai quali non si accorda ciò che invece è concesso ai

sostenitori dell'arte moderna, e cioè di portare un messaggio nuovo, poiché nei confronti di questa generazione di architetti ho constatato una chiusura totale, in quanto li si considera sostenitori di qualcosa che non si sa bene che cosa sia.

Se ad un certo punto ho ritenuto opportuno utilizzare una categoria, come quella che sta sotto al termine "postmoderno", nel quale non credo, che non mi piace per tante ragioni, è per far capire che esiste una realtà nuova. Credo che poche generazioni, non dico la vostra, ma quella che sta tra la nostra e la vostra senz'altro, hanno avuto la condanna di restare fuori dalla porta, oppure di passare soltanto attraverso la rinuncia a qualsiasi volontà di progettazione. Allora forse, secondo me, valeva la pena anche di forzare le tinte, di commettere qualche errore di critica giudiziaria, anche se io vi pregherei di leggere questo libro. Non è un libro in cui si faccia della critica rispetto al passato, ma rispetto al presente, in cui viene riconosciuta in pieno la validità del Movimento Moderno e ne viene contestata solo la pretesa di intangibilità, di eternità.

Inoltre questo libro fu scritto principalmente per rispondere a un altro libro, quello di Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*[15], e credo sia difficile rispondere a un libro prettamente giudiziario facendo unicamente della critica dell'ascolto, ma comunque il punto di partenza di questo libro è il mondo cambiato. Il modo in cui viviamo da vent'anni non è più quello in cui nasce la lezione dell'architettura del Movimento Moderno. Allora ad un mondo cambiato bisogna reagire come fecero gli architetti moderni alla loro epoca: sono loro che ci insegnano che bisogna rompere con la tradizione, sono loro che ci danno la forza di staccarci dalle loro opere. Quindi il mio rapporto con il Movimento Moderno è un rapporto di infinito amore. Quando ero ragazzo ero il primo a girare per l'Italia a cercare le opere che le potessero dare un minimo di respiro europeo; tutto è nato da questo, poi uno può anche avere delle delusioni, io ho avuto la forte delusione di scoprire che queste opere sublimi erano oggetti autonomi, depositati lì dove erano come meteoriti, incapaci di instaurare un rapporto con l'ambiente urbano in cui si trovavano, o anche con l'ambiente naturale.

Visitando a distanza di anni la Villa Savoye vidi che l'effetto, già reso pietoso dalle condizioni in cui si trovava, era stato poi completamente vanificato dalle costruzioni sorte attorno, che levandone i rapporti e le proporzioni lo rendeva veramente un oggetto leggibile solo con uno sforzo di astrazione. Mi trovai di fronte a questo fallimento del Movimento Moderno e delle sue teorie nei confronti della ricostruzione della vita. È chiaro che il mio atteggiamento è mutato, ma non sarebbe mai diventato fazioso se non ci fosse stata poi la presa di posizione di quelle persone che avevano attaccato negli anni Cinquanta l'ortodossia razionalista.

Per esempio Zevi, nel libro che ho citato, dice che la simmetria è una cartina di tornasole con cui si riconosce un'opera moderna da una antica. Questa io direi che è critica giudiziaria fatta col paraocchi, perché proprio Zevi, che ha sempre detto tutto il bene possibile di Frank Lloyd Wright, non è possibile non si sia accorto che tre quarti delle opere di Wright, se non sono a simmetria bilaterale sono a simmetria traslatoria o comunque traggono tutte spunto e forza dalla simmetria.

Di un'architettura che si è ridotta a individuare la propria portata in una serie di proibizioni, tanto vale decretare la morte. La morte di questa architettura che si è ridotta a fornire stru-

menti di bassa lega a una categoria professionale che ha perso ogni convinzione morale. Direte che questa non era l'architettura di Gropius o di Wright, ma bisogna pure giudicare le cose dalle conseguenze che hanno, non limitarsi a vagheggiare le idee allo stato puro. Non ho ombra di dubbio che nell'architettura moderna si possano ritrovare esperienze estetiche di grandissima portata, ma contesto il fatto di doverla considerare una ortodossia, di dovere in suo nome rinunciare alla sperimentazione, quando si vuol legare questa a una tecnologia che non è più infallibile ma anzi ha bisogno delle stampelle.

Ecco allora che nasce l'esigenza del cambiamento, del superamento, c'è il problema delle etichette, appannaggio però dei critici. Invidio quelli che parlano attraverso l'architettura e non hanno allora bisogno di dire che quello che fanno è *informatico moderno*, *neomoderno*, *postmoderno*; ma se uno ha un compito di responsabilità deve necessariamente servirsi delle parole. Penso che una buona architettura e un nuovo atteggiamento derivante da una analisi critica seria non abbiano bisogno di contrapporsi frontalmente al Movimento Moderno, come ha fatto questo con l'accademia, ma nemmeno di arroccarsi in un attaccamento ad esso che diventi poi unicamente sentimentale.

Domanda
Credo che tu abbia convinto tutti che non siamo contemporanei al Movimento Moderno e quindi si debba vivere questa evoluzione e persino, forse, questa contraddizione. D'altra parte tu affermi che la risposta dell'architettura è sempre una risposta concreta tramite un progetto. Ma se avessi grandi poteri, quale sarebbe la città del postmoderno? Sarebbe una città costruita da architetti o sarebbe una città frutto di collaborazioni? Sarebbe una città dove l'architettura del postmoderno convive con quella del Movimento Moderno e addirittura con le epoche storiche, oppure no?

Paolo Portoghesi
Credo che la città del postmoderno già esiste ed è quella che ha scoperto di non potersi più riprodurre attraverso tipi che si somigliano, ma di dover preoccuparsi di accrescersi e soprattutto di conservare il proprio cuore dimenticato. Non per caso è nata questa politica dei centri storici, ma per porre un freno a un processo di distruzione che rischiava di togliere ogni identità alle città. Da questa nuova cultura essenzialmente urbana, a fronte dell'organismo oggi diviso meccanicamente in centro e periferia – in cui il centro è luogo di valori, luogo di identità, mentre la periferia è sede dei dormitori privi di identità, luogo senza nome – nascerà una città in cui questa separazione patologica diventerà incompatibile con lo spazio di potere che le forze democratiche tenderanno a guadagnare, incompatibile con l'accettazione di una città separata, schizofrenica come quella attuale.

Ora, per intervenire in questa città fatta di centro idealizzato e di periferia senza qualità, ci vogliono strumenti e linguaggi completamente diversi da quelli del Movimento Moderno. L'esempio di Bologna costituisce un fatto interessante. Quando si pensava che la città antica dopo trenta, quaranta anni sarebbe stata completamente sostituita dalla città moderna e che il centro storico sarebbe diventato una sorta di museo, aveva senso adottare un linguaggio del tutto diverso da quello di cui necessita la città antica.

Se noi ora consideriamo invece la città come un sistema unico di centro e periferia che deve omogeneizzarsi, non ha più

senso usare quel linguaggio, ma serve un linguaggio di mediazione, che tenda a trarre gli elementi di verità da ogni epoca storica e consenta quindi di utilizzare le stesse componenti, analoghe cioè a quello che è il restauro e quello che è stata la trasformazione urbana nel Rinascimento. Ci si avvierà verso tale processo, perché sono troppi i momenti di autocoscienza per quella che è l'importanza dell'identità. Ovviamente sarà un linguaggio che non avrà la purezza fissata dal movimento funzionalista, sarà un linguaggio spurio, ma non eclettico, perché sintetico.

La riuscita di tale linguaggio è legata all'accordare un sufficiente spazio di potere ai teorici di questa cultura urbana, che secondo me sono le persone che stanno facendo gli ultimi anni dell'università.

Mi chiamano spesso in giro per l'Italia per stare al capezzale della città malata, e devo dire che ho sempre avuto delle risposte incredibili. Sono stato ultimamente a Lamezia, dove ho incontrato una decina di giovani che erano stati a Londra, allievi di Leon Krier, i quali avevano già pensato a come rifare la città con i suoi strumenti, che sicuramente non sono di validità universale. Quello che è certo è che l'ottica di Krier non è più quella di separazione tra antico e moderno, ma esiste una forza logica della città, del luogo che esercita la sua influenza sulla scelta dell'architetto e che spazza una serie di libertà e di abitudini che erano quelle con cui si costruiva la periferia. Non c'è posto in Italia dove non esista questa coscienza, e la città postmoderna la vede. Il postmoderno non è solo il supermercato delle forme storiche. I capitelli senza colonna che si vedono nelle *boutique* sono la forma esteriore e di moda di una coscienza critica maturata in dieci anni. Chi crede che il postmoderno sia questo ha il grosso torto di confondere gli aspetti superficiali con quelli più profondi.

La città postmoderna è la città presente restituita alla società che l'ha prodotta, ricontrollata, riverificata, rispetto alle esigenze dei cittadini, che erano spesso così lontani da chi l'ha costruita. Ultimamente questo richiede una operazione di chirurgia plastica, ma anche di capacità di ricostruire una base fortemente analitica delle strutture che possono fare parte di questa operazione.

Marco Dezzi Bardeschi
Bologna vorrebbe essere l'emblema di questa concezione urbana attuale, ma non è una città postmoderna, è una città fortemente antimoderna, nel senso che le istanze sono perfettamente legittime, ma gli esiti no. Il dialogo a cui ti riferivi si è risolto in un progetto dell'antico e in un progetto del moderno, quindi rimane tutto nella fantasia postmoderna e poi nella metafora.

Ma volevo farti una serie di domande.

La prima parte da questa considerazione: la nostra generazione è ostinata ad avere i riferimenti ancora nella storia. Nell'esposizione che hai fatto, tra teoria e critica storica, mi è sembrato solo accennato un filone che invece mi sembra abbia una grossa importanza: quello dell'"eresia manierista". La domanda è sulla collocazione storiografica che dai a questo. Hai preso a campione due atteggiamenti, Serlio e Palladio, ma tra questi qual'è l'atteggiamento dell'operare che ci è congegnale, ovviamente per i tanti motivi per cui è possibile identificarsi, per le contraddizioni, per il senso di inquietudine, di insicurezza, per le situazioni che sono degli architetti del Cinquecento? Volevo capire se e quale ruolo ha la "maniera" in senso vasariano: "potrò forse così col pennello come anco con la penna spiegare al mondo i concetti miei qualun-

que si siano"[16]. *Il viaggio nel tempo alla riscoperta dei propri contemporanei era un viaggio estetico, fatto da pochi visionari, oggi è diventato un viaggio popolare e a basso costo in cui è chiara la priorità di significato.*

Secondo punto. Hai parlato della critica dell'ascolto che si fa spazio tra terroristi della penna. Mi sembra che quella critica a cui ti riferivi è soprattutto dell'ascolto di se stessi, perché ha rivendicato principalmente la teoria all'architetto. L'ascolto interno presuppone una riflessione sulla propria opera che, a parte la sospensione di giudizio che richiede, credo sia molto colpevole; e mi domando a chi possa servire, la critica come diario autobiografico?

Terza domanda. In questa presunta dicotomia tra grandi vincitori da un lato e pazienti custodi, non so di quali spoglie del Movimento Moderno, dall'altro, chi sono i personaggi che ci trattengono dal muovere critica operativa?

Paolo Portoghesi

Non sono d'accordo con te su questa esperienza di Bologna. In questo caso tu fai della critica giudiziaria dicendo che non è moderna ma antimoderna, io invece faccio critica dell'ascolto dicendo che non mi piacciono le cose che hanno realizzato. Però la metodologia con cui si pensa alla città antica, come a qualcosa da cui si possono trarre delle leggi di crescita, da oggettivizzare e da utilizzare nella costruzione della parte recente, è la soluzione di una parte del problema, di cui non ci si può sbarazzare dicendo: mi piace o non mi piace. Quello che è importante e che si sia tentato di restaurare una parte di città come si restaurano i quadri. Per me il quadro della città, dell'intervento di Bologna, è stato in certa misura corretto, è certo interessante, però non è postmoderno, forse in questo hai ragione.

È una delle tante esperienze all'attivo per una nuova cultura della città che sappia usare gli strumenti giusti, ed è molto più facile con una esperienza come quella di Bologna ritrovare una speranza, perché è stata fatta con una certa coerenza. Un'esperienza un po' estrema ma che ci potrà aiutare anche se non voglio senz'altro considerarla un modello. Un modello lo potrebbe diventare nel momento in cui si decidesse, accanto a questa esperienza discutibile ma comunque coerente, di fare progettazione della periferia, perché proprio in quella di Bologna, in cui hanno operato alcuni dei più grandi architetti del momento, non si vede che un insieme di architetture senza un minimo risultato di effetto urbano.

Il viaggio nella storia è diventato un viaggio popolare e non credo che sia un male, è giunto il momento di smetterla di pensare che le cose sono importanti quando vengono fatte da poche persone. Sarà inevitabile nella storia dell'uomo che cose prima fatte da pochi diventino poi alla portata di molti, con risultati spesso variabili, non sempre allo stesso livello, ma che non mi sentirei mai di giudicare negativi. Quindi sono del parere che c'è ancora molto da viaggiare nella storia e che se un errore c'è stato, è stato quello di fermarsi solo in alcune stazioni privilegiate, e questo perché incoraggiati da una critica che vede tutto il peggio in certe cose e non vede nulla di positivo poi nelle altre.

Quando parlo di critica dell'ascolto, non parlo di ascolto di se stessi, ma intendo il cercare di far parlare le cose prima ancora di emettere giudizio, il capirne l'ideale materiale ispiratore. Non credo, ad esempio, si possa dire che il testo di Ruskin sia solamente una lettura autobiografica. Credo sia invece una lettura rigorosamente intellettualistica, fatta però in termini di architettura e non solamente letterari, una lettura specifica e in questo senso molto positiva. Noi siamo abituati a dire tutto il male possibile del Romanticismo, mentre è un periodo che andrebbe rivalutato, è uno dei periodi più fecondi e più vicini al nostro perché ha dato sostanza al dubbio. Ruskin, il quale indugia a volte in toni patetici che non interessano più in altri momenti, è più rigoroso di tanti altri.

Quindi critica dell'ascolto ma non critica autobiografica, sentimentalistica. Una critica dell'ascolto che abbia casistiche scientifiche. Il vantaggio dell'ascolto è quello di dare l'ultima parola al lettore, perché in effetti altrimenti dobbiamo pensare che esistano leggi valide per tutti, imposte, che devono essere repressive nel campo della valutazione di una cosa che si trasforma continuamente, che ha la sua validità nel divenire costante. Creare una serie di leggi che tendano a fermare, a rendere univoco il risultato? Molto meglio creare un'istruttoria e poi lasciare a giudice il lettore.

1 VITRUVIO, *De architectura*, I sec. a.C.
2 E. PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, Princeton University Press, Princeton 1939.
3 A.D.T. MANETTI, *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, 1489 c.
4 L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Firenze 1485.
5 S. SERLIO, *Sette libri dell'architettura*, Venezia 1537.
6 A. PALLADIO, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570.
7 G. GUARINI, *Architettura civile*, Torino 1737.
8 G.P. BELLORI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma 1672.
9 A. POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1693.
10 F. MILIZIA *Principj d'architettura civile*, Finale 1781.
11 J. RUSKIN, *The stones of Venice*, Smith, Elder and co., Londra 1851-53, 3 voll.; trad. it. *Le pietre di Venezia*, Mondadori, Milano 1982. Si veda in particolare il capitolo *San Marco*, pp. 97 e ss.
12 A. ROSSI, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
13 J.F. LYOTARD, *Intervento italiano*, in "Alfabeta", n.32, gennaio 1982, pp. 9-11.
14 P. PORTOGHESI, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1980.
15 B. ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino 1973.
16 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 1550-1568, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1966, sgg., p. 4.

Lezione, 23 febbraio 1982

Giulio Carlo Argan

Guido Canella
Dopo le lezioni di Bruno Zevi e di Paolo Portoghesi, questo seminario sulla critica operativa, promosso dal Dipartimento di Progettazione, si sente oggi particolarmente onorato della partecipazione di Giulio Carlo Argan, storico dell'arte tra i più illustri in campo internazionale. Ma, al di là della sua autorità, la cultura degli architetti deve ad Argan l'aver considerato la progettazione come componente imprescindibile del fare artistico complessivamente inteso, superando così la tradizionale concezione storico-critica che adeguava il valore dell'opera architettonica a quello puramente visibile delle altre arti figurative; e pertanto l'aver assunto la progettazione come discriminante fondamentale e decisiva dello stesso concetto di modernità. Non è certo questa l'occasione per accennare alla sua estesa bibliografia di studioso. Basti qui ricordare come, a partire dai primi anni Trenta, dalle colonne della rivista "Casabella", allora diretta da Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico, proprio Giulio Carlo Argan e Carlo Ludovico Ragghianti, allora poco più che ventenni, siano stati i primi storici dell'arte a portare a consapevolezza teorica l'architettura moderna italiana, che fino a quegli anni era stata soprattutto movimento di battaglia d'avanguardia, più che riflessione ideale. Nel Dopoguerra, poi, testi come Walter Gropius e la Bauhaus[1] *e* Progetto e destino[2] *– sui quali si sono formate diverse generazioni, tra le quali la mia – hanno offerto alla cultura dell'architettura italiana – e non solo italiana, naturalmente –, oltre a una diversa e nuova consapevolezza storica, soprattutto una indicazione di legittimità e di rigore dell'apporto di una critica operativa nel processo della progettazione.*

Giulio Carlo Argan
Desidero anzitutto spiegare che considero, nel quadro culturale odierno, il problema dell'architettura centrale, prioritario rispetto alla pittura. Infatti, quando oggi parliamo di *progetto* (e se ne può parlare a proposito di qualsiasi disciplina), non c'è dubbio che pensiamo all'architettura come modello. La progettazione architettonica è il modello di ogni tipo di progettazione perché l'architettura è la disciplina del costruire; essendo qualsiasi attività costruttiva il risultato di una progettazione, è evidente che oggi il problema del progettare si identifica, o quanto meno trova il suo modello disciplinare, nell'architettura. E oggi è il concetto stesso di progettare che viene messo in discussione, come se si potesse fare a meno della progettazione, cioè l'impiego di una metodologia che dirige l'operazione del costruire.

Essendo il tema di questo seminario la funzione specifica della critica, dirò subito che il concetto di critica è inseparabile da quello di progettazione. Vedremo che, così come non si progetta senza una preventiva critica, non si dà critica senza una finalità progettuale.

Nel parlare di critica dobbiamo subito distinguere due tipi

di critica: una, per così dire, "esterna", un'altra "interna". La critica "esterna" è quella fatta da un critico che a partire da una qualche posizione (che può essere, ma non necessariamente, di giudizio) esamina quanto viene fatto; la critica "interna" è invece quella dell'operatore, ossia è la critica dell'architetto che si identifica con la sua metodologia progettuale. Anche per il fatto che sono uno storico dell'arte e non un architetto, debbo spiegare anzitutto cosa intendo per critica "esterna", cioè per la critica che non è fatta nel corso della progettazione o con la finalità del progettare, ma è la critica che si esercita su quanto è stato realizzato da altri. Il critico d'arte o il critico dell'architettura, è, e vuole essere, soltanto un critico: colui cioè che attua una disciplina, la critica, la quale prende in quel momento come proprio oggetto l'architettura o l'arte figurativa, così come potrebbe prendere come proprio oggetto la scienza, l'economia, la politica. Il critico esterno non può formulare un giudizio: poiché il giudizio si pone in rapporto a un principio accettato, e poiché il critico non può accettare a priori alcun principio, ne discende che il critico non può giudicare niente in rapporto a un principio dato, avendo ogni giudizio un carattere dogmatico ed essendo la critica antidogmatica per definizione. Riconoscendo, anzi affermando che la struttura di tutta la cultura moderna è la critica in quanto antidogmatismo di principio, in quanto dubbio metodico, il critico esterno si limita a verificare se un'operazione è riuscita o meno, non rispetto a un astratto concetto dell'arte, ma in rapporto alla cultura moderna. E cioè si limita ad accertare se quel fatto, quel dato che è l'opera d'arte possa rientrare nel quadro di una cultura che sia strutturalmente antidogmatica, una cultura del dubbio e non una cultura della certezza. Insisto su questo concetto perché siamo in un momento storico in cui la cultura critica viene revocata in dubbio, in una fase nella quale si tende a richiamarsi a certezze apodittiche che non possiamo e non vogliamo, o almeno che non posso e non voglio, dal mio punto di vista, accettare.

Dunque il critico che fa critica dell'architettura senza essere un architetto si limita a verificare se il processo, l'*iter* che l'operatore ha seguito (un *iter* che è sempre identificabile perché ogni opera prodotta è un processo ed ha una propria parabola) abbia o meno una propria coerenza. Ma coerenza nei confronti di cosa? Evidentemente non rispetto, come si diceva un tempo, a un concetto di personalità che oggi rifiutiamo di accettare, trattandosi di un'astrazione e riconoscendovi una affermazione apodittica, ma nei confronti della propria disciplina. Di fronte a una architettura il critico si limita quindi a verificare se sia conforme o meno alla disciplina dell'architettura. Questa osservazione può sembrarvi molto banale, ma se girate per Milano e osservate gli edifici che vi circondano, molto facilmente potrete accertare, decidere, e scegliere quelli che sono architettura o rientrano nel quadro dell'architettura, e quelli che rientrano, per esempio, nel quadro della speculazione edilizia, e cioè di una attività economica che si serve dell'architettura semplicemente come della propria tecnica.

Il critico ha una ragione di operare solo nel momento in cui si ammetta che la struttura generale della cultura moderna è "critica" e che la cultura moderna si identifica con la critica, cioè con l'antidogmatismo, ossia con una *laicità* di pensiero assoluta. E deve quindi accertare se l'operazione architettonica rientri o meno in questa cultura. Naturalmente passando dal piano della discussione generale al piano di una discussione storica, che co-

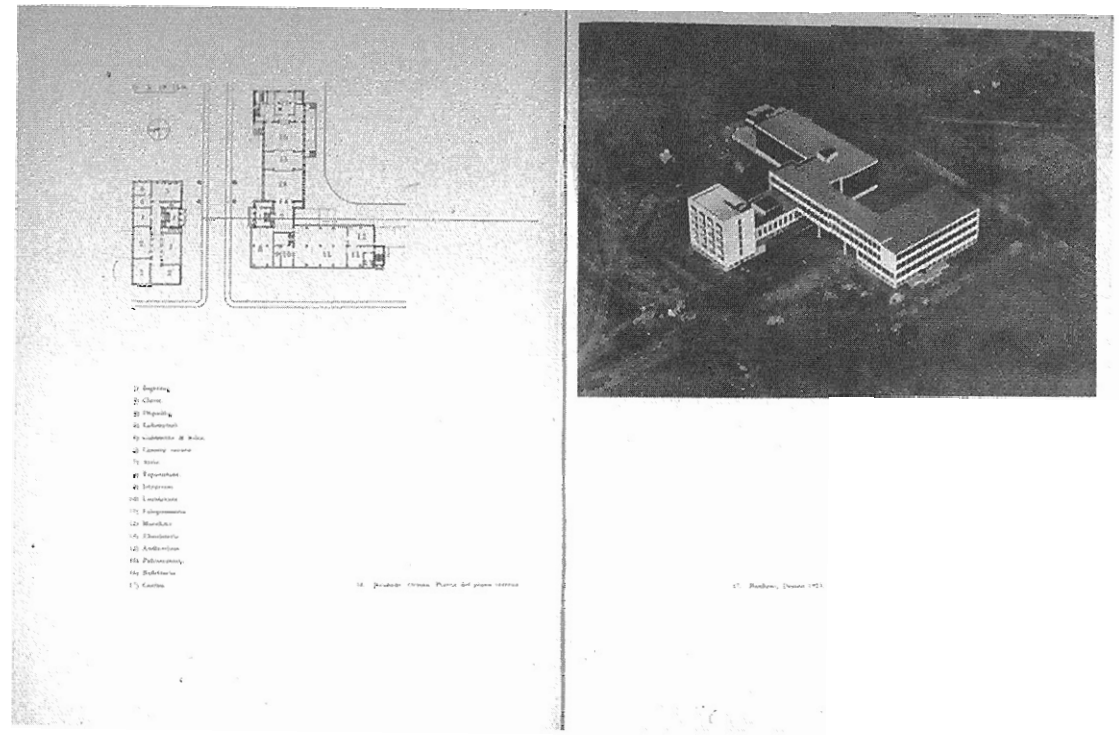
sa in realtà cerchiamo? Cerchiamo di capire se quell'opera architettonica che noi esaminiamo, che un architetto ha inserito nel panorama della nostra esperienza, che ha posto come un elemento ormai ineliminabile del nostro ambiente materiale, sia, rientri in una cultura che, essendo cultura della critica, è precisamente quella cultura che si è deteminata nel periodo dell'Illuminismo, nel Diciottesimo secolo, con la fine di ogni cultura teocratica e con l'inizio di una cultura adogmatica e quindi critica. Questa cultura illuminista ha avuto nell'Ottocento e nel nostro secolo degli sviluppi, tra i quali, ad esempio, il pensiero marxista, in quanto coerente con le premesse dell'Illuminismo, e, nel Quattro e nel Cinquecento, degli antecedenti, o delle premesse, che sono nell'Umanesimo. Sottolineo tutto questo perché oggi ci troviamo di fronte a una radicale messa in discussione di questa cultura umanistico-illuministico-marxista e quindi a una messa in dubbio del valore della critica e del valore del progetto.

Avendo sinora riconosciuto che compito del critico "esterno" è semplicemente quello di verificare se l'opera sia il prodotto di un processo progettuale che sia anche un processo critico, passiamo adesso a esaminare quella che abbiamo definito critica "interna", cioè il carattere critico della progettualità della progettazione. Perché si progetta? E ancora: che cosa si fa allorché si progetta? È chiaro che si progetta qualcosa di nuovo perché la copia, il calco di qualcosa di già fatto non è un progetto, non ha quella proiezione, quella prospettiva sul futuro che è il progetto: infatti, se fate una copia di una architettura del passato, la vostra prospettiva è chiaramente il passato e non il futuro. Quindi il progetto è l'antitesi, l'opposto della copia.

Ma se si rifiuta la copia, se si rifiuta la ripetizione passiva, inerte di qualcosa di già fatto è evidentemente perché si considera insoddisfacente quanto già fatto. È quindi il primo atto del progettista è l'analisi di una situazione, la constatazione che questa situazione non è esaurientemente soddisfacente delle attuali istanze; e quindi il progettista deve in qualche modo modificare questa situazione.

Questa *intenzionalità* di modificare una situazione non è da considerare come determinata da una naturale imperfezione o errore, ma discende dal fatto che per la nostra cultura di origine illuministica e sostanzialmente laica non va considerata alcuna situazione come soddisfacente, quindi non criticabile e quindi non superabile. Allorché formulo un giudizio, cioè compio un processo critico grazie al quale accerto che una data situazione non mi soddisfa e che quindi intendo cambiarla, quella situazione passa, uso di proposito un termine giuridico, "in giudicato", diventa passato, ossia diventa per me pensabile solo in quel processo critico che è la storia e quindi mi trovo in una situazione di vuoto. Mi spiego con un esempio: se accerto che la situazione delle abitazioni in un quartiere di Milano è insoddisfacente, delle due l'una, o cerco di cambiarla o rinuncio a ogni attività mentale. Quindi il far passare "in giudicato" quella situazione significa creare una situazione di vuoto nella quale è impossibile esistere; non posso seguitare a esistere in un mondo che ho giudicato insoddisfacente, mi trovo in una condizione di vuoto, di irrespirabilità, di non possibilità di esistenza dalla quale debbo uscire. E come ne esco? Ne esco col progetto, col progetto di un'altra situazione, di una realtà diversa.

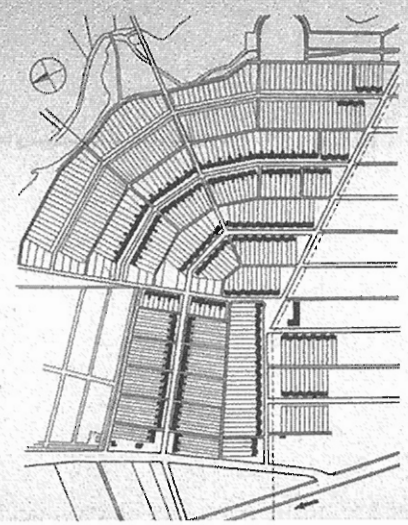
Analizziamo i diversi momenti. La prima cosa che si fa di fronte a una situazione insoddisfacente è ipotizzare una situazione diversa. Se giudico passata, esaurita, chiusa, non proroga-

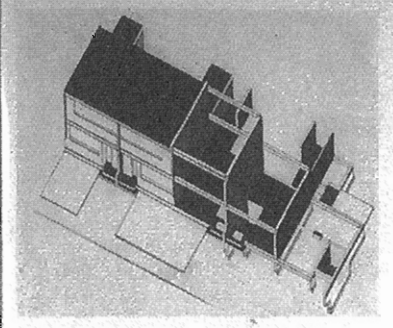


14-19. Opere di Walter Gropius illustrate nelle pagine della prima edizione di G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951.

Schlierge, Tomola-Tirolese.

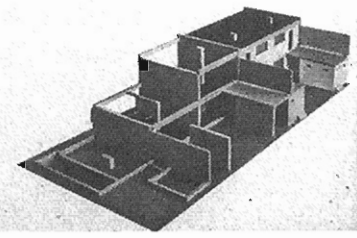
42. Planimetria generale.

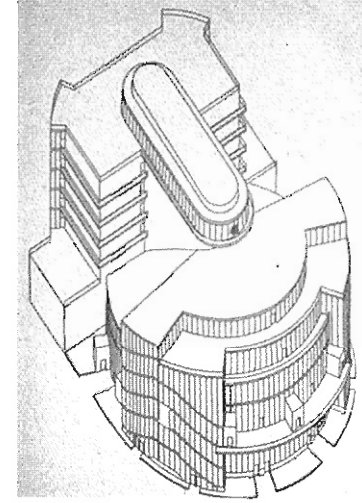




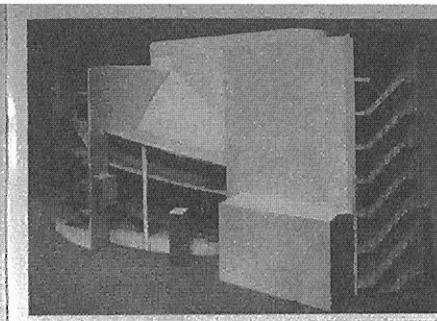
Schlierge, Comune-Tirolese.

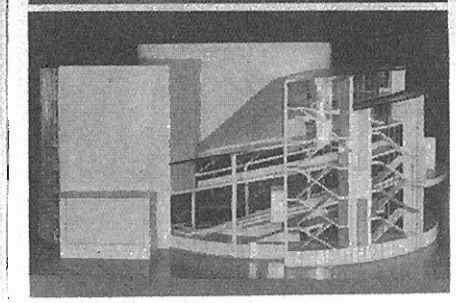
43 - 44. Schemi costruttivi di tese emisf.





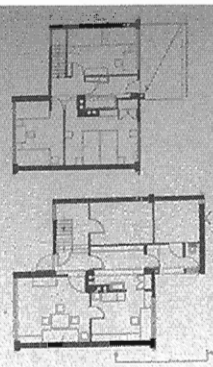
70 - 71. Progetto del Tetto totale per Piacenza, 1956

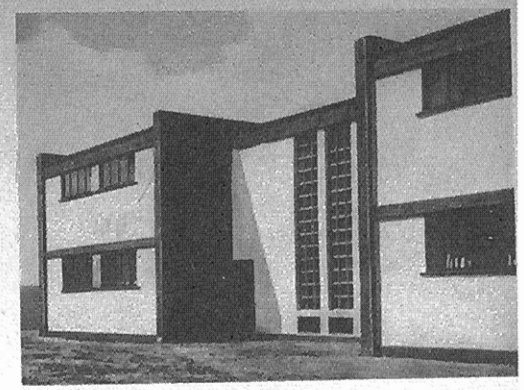




Soldanoga Tessuto-Tintoria.

45 - 46. Piante delle sue ripe 1927.



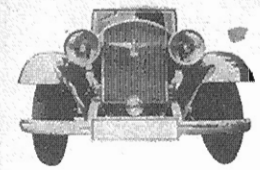


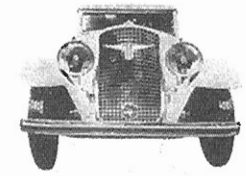
Soldanoga Tessuto-Tintoria.

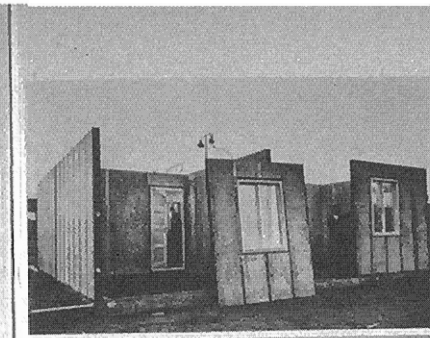
47 - 48. Viste dopo 1927.

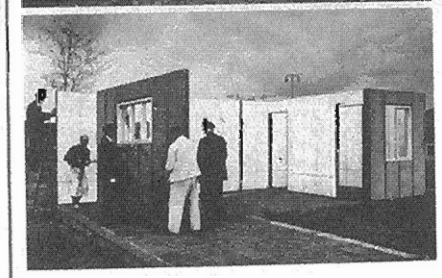
184 - 205. Carrozzeria per Automobile Adler, 1932.

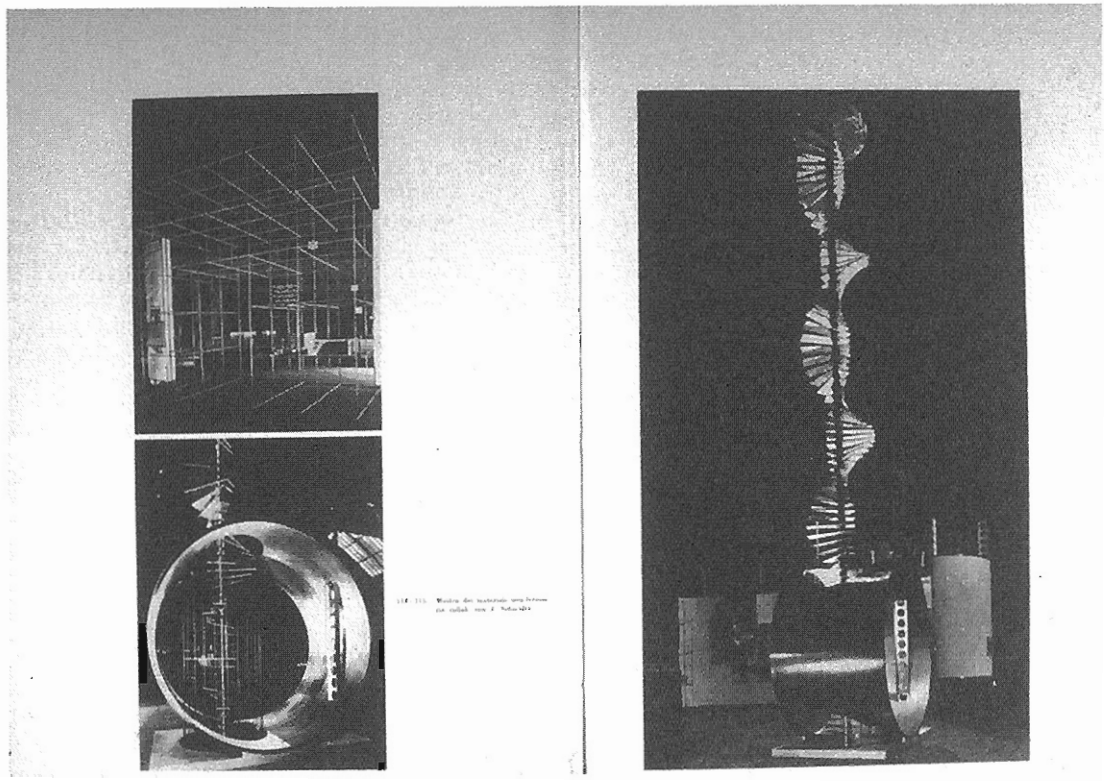
186 - 187. Unità prefabbricate, 1932.











bile la situazione attuale, ipotizzerò necessariamente una situazione diversa. Tuttavia, nel fare ipotesi, ne è pressoché illimitato il limite, il raggio, la gamma, il registro: potrò fare una serie di ipotesi all'interno delle quali dovrò scegliere. Una situazione edilizia insoddisfacente mi permetterà di ipotizzare infinite soluzioni soddisfacenti; ma se sono investito dalla società di una responsabilità precisa nei confronti della mia professione e della sua utilità nel mondo, è chiaro che dovrò scegliere tra le diverse ipotesi possibili. Questa scelta non può essere arbitraria, ossia non potrò scegliere una qualunque delle possibili soluzioni. Sono infatti costretto alla realtà; se giudico che un quartiere operaio di Milano offre delle condizioni di vita insufficienti, non potrò scegliere, ad esempio, la soluzione di far ritornare gli abitanti in campagna perché questa è chiaramente un'ipotesi che non ha attuazione possibile.

Ma quel che sostanzia la scelta nel quadro generale della nostra cultura è l'invenzione formale. Certo, un confronto tra le diverse ipotesi possibili si può fare su una base anche oggettiva di attuabilità o non attuabilità, ma il momento che costituisce la scelta è il momento che una volta si chiamava "creativo" dell'attività progettuale, e che voglio chiamare "invenzione" con un termine un po' meno generico e soprattutto un po' meno teologico di "creazione".

Perché "invenzione"? Entriamo in un punto estremamente delicato. "Invenzione", cioè il trovare qualche cosa di nuovo che abbia ciò nonostante una coerenza e quindi un rapporto di necessità con l'esistente, è un termine che, se lo guardiamo nella sua storia, appartiene all'arte. Per tutto il Cinquecento a inventare è l'artista; di invenzione si parla solo a proposito dell'arte, non della scienza. Si capisce perché: dovendo la scienza essere ottemperante alle scritture, poco deve inventare. L'invenzione scientifica inizierà con Leonardo, ma soprattutto con Galileo; a partire dal Seicento passerà dall'essere monopolio dell'arte a essere monopolio della scienza. Si inventerà così nel campo della scienza e della tecnica, non si inventerà più nel campo dell'arte. Nell'arte romantica il valore della "invenzione" è sostituito da quello della "ispirazione", che è tutt'altra cosa.

Nella nostra cultura l'invenzione definisce un salto qualitativo, costituisce cioè l'intenzione di realizzare il superamento delle situazioni passate in giudicato grazie a un salto qualitativo. L'invenzione è per sua natura finalizzata, collegata cioè a una situazione che non ci soddisfa rispetto alla quale inventiamo una situazione migliorata.

Quando parliamo di una finalità inerente alla progettazione dobbiamo chiederci quale sia la finalizzazione, che cosa cioè vuol dire operare con una finalità, anche perché progettare è sempre operare con una finalità. Voglio tenermi ai termini più generali possibili: colui il quale vuole cambiare una situazione, intende in sostanza determinare un valore diverso, cerca un valore. Se quindi non si progetta senza la finalità del valore, non si progetta senza il concetto di "valore".

Ecco un altro punto sul quale fanno leva coloro che oggi insistono sulla necessità di rinunciare al mito del progettare, come se il progettare non fosse l'attività eticamente, moralmente più giustificata, la più valida tra quante possiamo compiere. Si dice: "non serve progettare, perché tutto avverrà in un modo diverso da come abbiamo progettato, non serve avere un metodo; la stessa scienza porta sempre, o quasi sempre, a risultati diversi da quelli che era possibile prevedere come sviluppo logico del

metodo". Vi invito a riflettere: probabilmente il progettare condurrà a risultati diversi da quelli voluti, ma oggi chi vi esorta a non progettare è perché intende, desidera, vuole progettarvi. Cosa è questa volontà di progettazione? È la volontà inerente al nostro esistere oggi; senza, non possiamo esistere, esisteremmo solo nel presente senza prospettiva né dietro di noi, nel passato, né davanti a noi, nel futuro.

Andiamo a vedere più da vicino che cosa sia un progetto, nell'esperienza che fate ogni giorno nella scuola d'architettura. Il progettare ha due fasi: una costituita dal disegno, l'altra dalla operazione tecnica che avvererà quel disegno. Non v'è dubbio che quasi mai l'architetto può accontentarsi di immaginare, di fantasticare forme diverse. Per esempio se nell'ambito dell'Espressionismo architettonico del principio del secolo abbiamo in Finsterlin un tipico caso di fantasia architettonica non progettuale, cui mancava completamente ogni preoccupazione di progettazione operativa, poiché nessuna delle tecniche costruttive esistenti nei primi due decenni del Novecento avrebbe permesso di realizzare le sue architetture, nello stesso *Novembergruppe* l'immaginazione concreta, operativa di un Mendelsohn, che invece si è tradotta in alcune importanti architetture, non avrebbe potuto esistere o sarebbe stata diversa senza la sperimentazione di immaginazione non realizzabile compiuta da Finsterlin.

Certamente è logico che l'architetto progetti non solo la produzione dell'edificio, ma anche il suo consumo; è logico che l'architetto che progetta una casa la pensi così da essere abitabile e abitata. Ma questa intenzionalità di pensare all'uso, e quindi di assumere nell'*iter* progettuale anche, e criticamente, le condizioni economiche del momento, rientra nell'*iter* progettuale; e vi rientra in un modo estremamente impegnativo per quella che possiamo definire l'etica della disciplina architettonica, la deontologia della disciplina architettonica. Capite perfettamente che in quel momento l'architetto deve scegliere se essere un professionista che opera per la società o invece un semplice tecnico ingaggiato e ben retribuito dalla speculazione edilizia.

Oggi questo *iter* progettuale viene frequentemente attaccato: vi si dice che la progettazione è pur sempre una ipotesi non ancora verificata e che non si sa quanto verificabile; a coloro che parlano non solo del progetto, ma del compito culturale dell'architetto nel quadro generale della società, difendendo non solo la teoria, ma l'etica della progettazione nel quadro generale delle attività umane, si risponde che difetto del progettare è quello di essere un *iter* puramente razionale. Anche questo problema è una questione che dobbiamo vedere storicamente. Del resto anche chi, come me, è un vecchio difensore della razionalità dell'agire, deve tuttavia riconoscere che il concetto di razionalità si è andato ampliando nel corso dei secoli. Oggi razionalità non è più agire secondo una logica formale, cioè secondo dei rapporti di causa e d'effetto, ma anche in rapporto a motivazioni profonde che non si riducono al puro e semplice rapporto di causalità. Sapete perfettamente che noi viviamo in una civiltà che si chiama, usando non so quanto legittimamente il termine civiltà, "dei consumi", cioè in una civiltà che privilegia il consumare sul produrre. Non occorre che ci sia un rapporto di causalità tra il produrre e il consumare, perché se questo rapporto di causalità esistesse, il sistema produttivo stesso e soprattutto il suo moto uniformemente accelerato non potrebbe che fermarsi. Viviamo in un'epoca in cui al concetto di bisogno materiale o fisico si è venuto sostituendo quello di bisogno psicologico: e potete verificare questo cambiamento in una quantità di casi, siano essi inerenti alla vostra attività architettonica o esterni a questa. Per esempio sapete che l'attività cui vi state preparando oggi su questi banchi non sarebbe possibile e nemmeno pensabile se si procedesse semplicemente a costruire una casa là dove una precedente è crollata e quindi va sostituita. Dovete andare oltre a questo semplicissimo meccanismo di domanda e di risposta, perché se ci si limitasse a ricostruire la casa che è caduta sarebbe come se chi fabbrica stoffa si limitasse a fabbricare la stoffa per un vestito che si è rotto e che deve essere sostituito, e quindi non sarebbe possibile una qualsiasi politica della produzione.

Riflettete un momento su questo punto, perché è un problema sul quale nella vostra vita professionale vi troverete a confrontarvi tutti i giorni. Potete essere semplicemente delle persone che rispondono a un bisogno, ma in questo caso, l'architettura, nel suo insieme, come disciplina, non potrebbe avere una presa e una forza nel quadro generale di una politica, sia pure una politica economica. Se voi volete esercitare questo potere politico che vi viene conferito nella scuola insieme con l'insegnamento che vi viene impartito, dovete pensare che la vostra disciplina avrà una presa politica. Che fare, dunque?

Credo di avere già risposto alla domanda: voi dovrete fare dell'architettura al di là di quella che sarà la risposta a un bisogno. Dovrete fare dell'architettura che risponda a qualcosa che è di più del semplice bisogno, cioè di una pura e semplice mancanza di un bene materiale, e che è un desiderio di qualcosa che è indipendente dal bisogno materiale. Questo desiderio di una società diversa, di una società in cui la vostra disciplina eserciti una presa e una influenza politica, dipende dal fatto che a questo termine che ho indicato genericamente col nome di "desiderio" voi diate un altro nome, quello di "ideologia".

Il desiderio nell'ordine sociale e politico, cioè l'istanza di cambiare la società in cui viviamo, e di cambiarla con una assialità direzionale ben precisa, è, a partire dal Condillac, ossia dal tempo della rivoluzione francese in poi, quello che si chiama ideologia. È indubbio che l'attività progettuale sia intimamente legata a un interesse fondamentalmente ideologico. Anzi, direi che come possiamo chiamare ideologia il desiderio di mutamenti sociali progettati, così possiamo definire la progettazione come l'operare secondo una certa linea ideologica.

Se partiamo da questo punto di vista è chiaro che il concetto di ideologia, cioè di ipotesi progettuale di una società diversa, è collegato con l'idea di progresso. Quando ero giovane si doveva pensare che tutto il mondo era in una progressione continua, che nelle cose doveva esserci una inarrestabile progressione. Oggi invece ci troviamo di fronte a una chiamata in causa del concetto stesso di progressione, e non si deve più parlare di *progresso*. La parola stessa è tabù.

Perché? Perché naturalmente viene messo in causa l'insieme di quanto abbiamo definito. Non è infatti pensabile il progresso senza un concetto di "valore", né un concetto di "valore" senza un sistema generale della cultura; ma il sistema generale della cultura è in contraddizione con l'*autonomia* delle singole discipline. Ecco un discorso che voi vi sentirete fare molto spesso, magari arrivando a certe conclusioni. Avete in questi giorni a Milano una mostra, "Annitrenta", che vi permette di documentarvi, forse anche troppo ampiamente. Vi diranno: "Terragni, Pagano, avevano degli interessi sociali, e avendo una ideologia, sottoponevano la loro disciplina architettonica a una intenziona-

lità ideologica, a una intenzionalità progressiva. Ma forse noi possiamo mettere l'architettura, come qualsiasi altra disciplina, sotto questa categoria generale del progresso? Volete vedere invece dove potrete trovare non l'inquadramento della disciplina architettonica nel quadro di una condizione generale della società, ma la disciplina architettonica nella sua autenticità e nella sua pura autonomia? Ecco Piacentini che fa gli archi, le colonne come si faceva nel Cinquecento".

Ebbene io sono abbastanza vecchio per ricordare quei tempi e dirvi che certamente l'architettura di Piacentini non rientrava nella categoria del progresso ma sotto la categoria della repressione culturale.

Comunque questo punto delle *autonomie* delle discipline, vorrei che fosse oggetto di riflessione da parte vostra, proprio perché sarete, o comunque vi preparate a essere, i tecnici di quella attività progettuale che è paradigmatica della progettazione. Certo non potrò dirvi che al di sopra di tutte le discipline esiste una verità dogmatica, né potrò affermare che le discipline nella loro varietà convergono in quanto dipendono da una filosofia o teologia a priori. Però credo che possiamo dire essere valida l'*autonomia* delle differenti discipline nei limiti in cui consente raccordi ulteriori, la costituzione, a posteriori quindi, e non aprioristica, di una unità anche finalizzata del sapere.

L'attività progettuale dell'architetto è, io penso, quella che vi ho prima descritto: parte da una analisi, quindi da una critica del passato, e di conseguenza da una precisa rinuncia a tutti i possibili *revival*, e insieme dalla negazione di ogni verità apodittica o dogma. La scelta di un pensiero critico, di un pensiero contestativo nei confronti di ogni verità o autorità affermata, si traduce politicamente in una volontà progettuale; e la volontà progettuale si collega inevitabilmente a una aspirazione progressiva, che conduce inevitabilmente a inserire l'attività specifica dei progettisti di architettura nel quadro di una società che rifiuta di essere progettata e che vuole progettarsi da sé. So perfettamente quali difficoltà si presentano a chi ha scelto la progettualità, come suppongo che tutti voi abbiate scelto volendo fare gli architetti, volendo fare i progettisti per antonomasia. Vi troverete di fronte alle difficoltà di un mondo che rifiuta qualsiasi cambiamento e che, non potendolo rifiutare in eterno, pretenderà quanto meno di prescrivervi l'*iter*, la processualità, la procedura del progetto.

Ecco, proprio di fronte a questa ipotesi, più delle altre pericolosa, ricordate che non dovrete essere solo "inventori di nuove forme". Se il progresso è, come indubbiamente è, un dovere morale, la creazione è sempre una possibilità; è essenziale che ricordiate che è obbligo invece dell'architetto instaurare continuamente, e coerentemente mutare, la metodologia della operazione architettonica, e che questo non si può fare se non nel quadro di una cultura che legittimi le singole scienze come componenti di una "ideologia della scienza".

Mi chiederete se una "ideologia della scienza" sia compatibile con l'ideologia nel senso corrente del termine, quella politica? Vi rispondo che credo ancora possibile la coincidenza di una "ideologia della scienza" con una "ideologia politica" e mi auguro che voi possiate sperimentarlo come io l'ho sperimentato.

Domanda
Cosa garantisce che la volontà progettuale sia inevitabilmente progressiva? Non si rischia una concezione demiurgica dell'architetto?

Giulio Carlo Argan
Torno su questo argomento. Progettualità significa intenzionalità; ci possono essere – anzi, non escludo che già circolino – intenzionalità regressive; però mi pare di avere sottolineato che la progettualità, essendo legata all'idea di progresso, non può essere altrimenti orientata. È vero, ci può essere una volontà gratuita. Tra volontà e intenzionalità vi è una differenza, una differenza molto grande. La volontà può anche essere arbitraria; l'intenzionalità, se viene sottoposta a un processo di critica operativa, non può che condurre verso soluzioni di progresso. Tuttavia nessuno ci garantisce, se non la nostra coscienza. Siamo sicuri di potere agire nello stesso tempo per il regresso e secondo coscienza? Io non credo. Crediamo di poter agire simultaneamente secondo l'idea di progresso e secondo la nostra coscienza? Credo di sì. Ecco tutta la differenza.

Domanda
Penso che abbia un grosso significato l'intervento che ha fatto il professor Argan quest'oggi. Nell'intervento svolto da Paolo Portoghesi al giudizio sulla critica e sulla progettazione è stata applicata una dialettica che ammetteva la contraddizione interna, al punto da farmi ricordare un detto genovese che dice "pestare l'acqua nel mortaio". Ciò significa che ammettendo a tal punto la contraddizione negli enunciati sulla progettazione si poteva andare avanti anche ore e ore, quisquigliando su delle questioni. Mi ha fatto quindi un grosso piacere che oggi si sia partiti da Kant, cioè da colui che ha introdotto la parola "laboratorio": ed è questo che mi piace profondamente nel professor Argan. Vorrei dire qualcosa che credo possa rispondere alla domanda prima formulata dallo studente e che concerne il significato del progetto: la nostra cultura occidentale è indubbiamente una cultura di trasformazione; nella scienza è sempre stato così, da Cartesio in poi. Vorrei solo aggiungere, in base a ciò che ha detto lo studente prima, qualcosa riguardo alla mistificazione dell'ideologia. Lei ha detto giustamente che ripone la sua fede nella coincidenza tra ideologia politica e ideologia scientifica, e ciò è legittimo giacché lei ha raggiunto la maturità avanzata; noi giovani probabilmente siamo incorsi in quella grossa mistificazione che considera l'ideologia un dogma. Penso che si possa ammettere che c'è una contraddizione profonda in questo; quindi, ancora una volta, la concezione di un sapere critico che poggi su di una ideologia mi richiama alla mente la definizione dell'architettura data da Persico, "architettura, sostanza di cose sperate", che mi sembra sia molto coincidente con quello che lei affermava.

Giulio Carlo Argan
Ringrazio molto per queste osservazioni molto acute e anche per il consenso; voi capite che avere alla mia età consenso con un giovane è di grande soddisfazione. Mi ha fatto piacere sentire il richiamo, che io non avevo fatto ma che era implicito, a Kant, cioè proprio al filosofo che ha fatto della critica, non la filosofia prima ma la filosofia ultima, non la filosofia imposta ma la filosofia dialettica. Sull'ultimo punto voglio dire che è mia convinzione che l'ideologia sia l'opposto, l'antitesi radicale del dogma. Elevare l'ideologia a dogma significa darle una rigidezza che è assolutamente estranea al suo tipico carattere di sollecitazione di cambiamenti. Anzi, per me, proprio il passaggio da una vecchia a una moderna cultura è il passaggio da una cultura dei dogmi a una cultura delle ideologie, che hanno una struttura

fondamentalmente critica. È per questo che chiudo dicendo che quando qualcuno accusa l'ideologia di essere un dogma con ogni probabilità vuole liquidare l'ideologia e instaurare il dogma.

Luciano Patetta
*Credo che il professor Argan sia il critico che maggiormente ha posto il processo progettuale al centro dell'attività di produzione dell'arte, non soltanto dell'architettura ma anche della pittura. Oggi, oltre a sottolineare l'importanza del processo progettuale, Argan ha richiamato il momento della critica, anzi della critica "interna", quella che l'artista, che l'architetto opera nel momento della progettazione. Ha poi fatto un esempio che credo tocchi il problema più complesso del progetto, quando ha parlato di ambienti in cui si vive, di quartieri, di parti di città: in poche parole dell'*habitat. *Ora, il processo progettuale quando affronta l'*habitat *(dato che l'*habitat *è un fatto collettivo che non può essere affrontato solo dall'architetto) diventa, credo, una questione molto più complessa. Volevo chiedere al professor Argan: in che modo ci si può porre questo traguardo ambizioso che è, appunto, la trasformazione dell'*habitat *o diciamo della città dell'uomo? Come si pone il rapporto tra il processo e la critica progettuale di un tecnico, quale l'architetto, e la partecipazione della collettività a questo progetto comune?*

*Sappiamo dalla storia più recente dell'architettura che, forse proprio su questo tema, c'è stato uno scollamento tra le avanguardie, che avevano ideologia, capacità, metodologia di progetto sull'*habitat, *da una parte, e i cittadini che erano i destinatari dell'*habitat, *dall'altra.*

Giulio Carlo Argan
Credo che qui si ponga anzitutto un problema. Indubbiamente tutta la cultura artistica moderna tende a distruggere il mito della personalità dell'artista creatore. Non so, ma credo che dobbiamo affermare che attività artistica è tanto il produrre un fatto artistico quanto il fruire di un fatto artistico. Se io fossi un operatore economico non potrei credere che l'attività economica consista esclusivamente nel produrre beni e non nel consumarli. Consumare un bene è un atto economico come il produrlo o come il commerciarlo, il mediarne la produzione. Quando ciascuno di noi va in un negozio compra una qualsiasi cosa, compie un atto economico, mediato dall'atto economico del negoziante e avente a monte l'atto economico del produttore. L'arte non è stata nient'altro in tutta la sua storia che una sorta di canonizzazione e beatificazione del fatto produttivo, del fatto creativo. È stata metafisicizzata, cioè, la produzione nella creazione; in realtà si trattava di una allegoria, di un simbolo della attività produttiva. Quindi il fruire di un bene è un atto dello stesso tipo del produrre questo bene. Di conseguenza sorge il problema (che del resto l'architettura moderna si è posta, non soltanto da oggi, ma addirittura direi a iniziare dall'Art Nouveau, da Van de Velde, eccetera) della collaborazione, della cooperazione, nella produzione di un fatto estetico, tra produttore e fruitore. Quindi nel determinare un *habitat* è indispensabile avere la partecipazione dell'utente. Ciò che ha determinato e determina tuttora dei disguidi in questo campo è il credere che la partecipazione consista nel conferire l'attività decisionale al fruitore, mentre questa è inerente all'operatore. Faccio un esempio: se ho mal di fegato e mi rivolgo a un medico acciocché mi curi, gli dico i sintomi del male che provo, mi dichiaro disposto a seguire le sue cure e la dieta che mi sarà prescritta, ed è chiaro che un rapporto di collaborazione si è stabilito tra produttore-medico, e utente-fruitore-ammalato; c'è una ripartizione di compiti. Il caso dell'abitazione può essere estremamente più complesso. Vorrei rispondere all'osservazione di partenza con un esempio più vicino. Tutti siamo giornalmente impegnati in un rapporto di questo genere nel campo del vestiario, che cito solo a titolo di esempio, ma che ritengo molto pertinente. Noi ci vestiamo con stoffe, con oggetti che sono prodotti dall'industria, però, affinché l'atto estetico del vestire si compia è richiesta una scelta da parte nostra, una scelta che si riferisce all'impiego ed anche alla combinabilità di parti: quando la mattina ciascuno di noi decide che tipo di vestito o di camicia o di cravatta mettersi attua un rapporto collaborativo con gli organismi che hanno prodotto questo oggetto. L'atto estetico del vestire dovrebbe essere, soprattutto in una facoltà di architettura, studiato in modo abbastanza particolareggiato perché, badate, è quello più vicino al problema dell'abitare, quasi che l'abitato sia, in fondo, una specie di vestiario collettivo anziché individuale. Questa collaborazione è assolutamente attuabile e per la verità io devo dire che è già in atto un processo collaborativo, cioè una organizzazione della domanda che si incardina, che si ingrana con l'organizzazione dell'offerta. Vorrei citare un'esperienza nell'ordine politico-amministrativo che mi è accaduto di fare nella mia vita, attraverso la quale ho potuto verificare l'importanza e l'utilità che hanno i comitati di quartiere nel decidere, nel discutere delle questioni urbanistiche. Certo è un'attività non ancora sufficientemente coordinata, ma il nucleo di uno degli aspetti della metodologia procedurale degli architetti è precisamente quello di stabilire dei rapporti di ricerca di gruppo, di ricerca interdisciplinare con queste organizzazioni, seppure esse siano ancora molto imperfette, ancora molto rozze nella loro costituzione. Ma quando constato quante poche siano le soluzioni urbanistiche che hanno potuto utilizzare questa collaborazione, sul piano politico estremamente importante, mi chiedo: "nessuno poi si scandalizza di tutta l'edilizia – non dico architettura per rispetto al luogo in cui mi trovo – sorta tenendo larghissimamente conto degli interessi della speculazione edilizia". Quindi c'è un momento della disciplinarietà del progetto in cui non è possibile sfuggire a delle responsabilità, proprio nella determinazione dell'*habitat*, e questo credo rientri anche nell'etica, nella deontologia dell'artista. Gli architetti non nascono con la vocazione degli istitutori, delle istitutrici, dei maestri di scuola che insegnano come vivere, eccetera. No: nascono come elementi, fattori, corpi ordinatori all'interno della struttura organica della società, che non impongono tanto delle norme a priori, quanto compiono, adempiono alla loro funzione attraverso un processo di collaborazione. Quanto più estesa e quanto più generale, più democratica – diciamo pure questa parola – è questa collaborazione, tanto più valido, tanto più generale sarà l'interesse del risultato raggiunto. Quando uso il termine "generale", mi riferisco a quello che filosofie idealistiche chiamavano "universale".

Guido Canella
Una domanda ad Argan, scontando che la sua esposizione è risultata di eccezionale chiarezza e coerenza, sorretta in tutto lo svolgimento da una costante laico-illuministica. C'è un unico punto che ho trovato venato da certa passionalità: quello che si riferisce

al revival. *Vorrei spiegarmi con un esempio. Argan sosteneva che l'arte e soprattutto l'architettura possono risultare rivoluzionarie in quanto progettanti, e quindi proiettate verso il futuro. Il Movimento Moderno, per antonomasia movimento versato alla progettualità e proiettato verso il futuro, è stato un movimento rivoluzionario. Ora, se dovessimo giudicare, deducendo il grado rivoluzionario di una certa tendenza in una certa epoca storica, dal persistere o recedere di un certo apparato figurativo, potremmo constatare che, appunto per esempio, dal Palazzo di cristallo di Paxton alle ultime opere di Mies van der Rohe e perfino alle prime di Philip Johnson, è riscontrabile una certa continuità di rimandi; una linea radicalmente essenziale protrattasi per oltre un secolo, senza l'intervento di quella cesura iconica che, di per sé, starebbe a testimoniare di quell'esito rivoluzionario.*

In secondo luogo, dato che ormai alle nostre spalle stanno quasi cento anni di continuità figurativa, conseguente al riprodursi e perdurare di certi archetipi della modernità, oggi l'introduzione di una deformata critica e allegorica degli stili del passato non potrebbe forse assumere valore "rivoluzionario" rispetto all'immediato passato stabilizzato nell'iconografia dal Movimento Moderno?

Giulio Carlo Argan
Affrontiamo dapprima l'argomento del *revival*. Vorrei un momento richiamarmi al passaggio da Paxton a Mies van der Rohe. Anzi, andrei addirittura più indietro e direi che l'arco può essere costituito dalla sequenza Schinkel-Paxton-Mies van der Rohe. Del resto ricordo, per aver conosciuto molto bene Mies van der Rohe, che egli diceva che il suo solo maestro, il solo che riconoscesse come tale era Schinkel. La linea tracciata ora, questa che io chiamerei Schinkel-Paxton-Mies van der Rohe, non ha nulla di revivalistico, è una linea di sviluppo storico di un concetto; ciò significa che tra Schinkel, Paxton e Mies van der Rohe instaurerei lo stesso rapporto che potrei mettere tra architettura classica-Brunelleschi-Palladio, cioè nello sviluppo di un'idea aliena da aspetti revivalistici. L'aspetto revivalistico è riscontrabile con evidenza in quel movimento che dà il nome al fenomeno, cioè nel *gothic-revival*. È indubbio che il movimento architettonico del *gothic-revival* sia interrelato a un fattore estremamente importante per quel tempo, vale a dire all'innovazione tecnica. È sufficiente pensare al significato del *gothic-revival* nel legarsi immediatamente all'architettura del cemento, alla corrente di ricerca sulle nuove struttura elastiche, a Labrouste, a Viollet-le-Duc. In realtà il *gothic-revival* più che un *revival* dell'architettura gotica è la dichiarazione della fine della concezione del mondo equilibrato, crisi-resistente, propria dell'architettura classica; ecco perché troviamo, ed è proprio questo il punto, che c'è un *gothic-revival* che serve come punto di partenza e come pedana di lancio per qualcosa di completamente nuovo. Nel *revival* attuale che ripropone le forme dell'Art-nouveau, del Liberty, non vedo nessuna componente nuova. Vi vedo piuttosto la volontà di rinunciare, anzi di sconfessare il principio, la tesi fondamentale del Razionalismo secondo la quale al principio è l'urbanistica, e la forma architettonica viene dedotta dall'urbanistica. Evidentemente oggi si vuole contrastare questa tesi per lanciare l'altra che deduce dall'architettura la struttura urbanistica; mi riferisco per esempio alla tesi di Venturi, che si fonda sull'ideale di Las Vegas[3], sull'ideale dell'architettura che nasce come un problema, come una espansione organica. La mia tesi è che il *revival* valga allorché è critica di un sistema e base per l'affermazione di un altro sistema. Del resto, prendiamo il caso proprio di un Viollet-le-Duc, a proposito dell'architettura gotica, soffermandoci su quanto egli stesso ha teorizzato nel suo *Dictionnaire* sull'architettura medievale[4]. Ebbene, egli ipotizza una razionalità della strutturalità gotica che non è assolutamente corrispondente alla realtà, giacché oggi sappiamo che la tesi secondo la quale le volte gotiche costituiscono la nascita di nuova tecnologia dello spazio in architettura è falsa: le famose nervature tese non tendevano proprio niente, non sostenevano proprio niente ma esprimevano una concezione dello spazio come tensione e come dinamismo, opposta a una concezione statica ed equilibrata. Per questo motivo non definirei il *gothic-revival* unicamente come un ritorno all'antico, così come non mi sentirei di dire che l'architettura del Brunelleschi sia ritorno all'antico.

Domanda
*Negli anni Cinquanta lei si è impegnato come storico dell'arte in molte occasioni con diverse pubblicazioni, anche sulla questione dell'*industrial design. *Da allora molto tempo è passato: se allora questo termine implicava una certa questione morale, oggi quello stesso termine è divenuto una etichetta per vendere prodotti, secondo i modelli ormai consolidati del consumismo. Vorrei che lei oggi si pronunciasse su questa questione.*

Giulio Carlo Argan
Naturalmente mi guardo bene dall'identificare a priori il disegno industriale con un *hard-design*; posso ammettere benissimo un *soft-design*, cioè un *design* estremamente flessibile, che non obbedisce alle coordinate cartesiane della verticale e dell'orizzontale ma che opera in aderenza alla vita. In questo, un *soft-design* non mi sembra assolutamente contraddire la logica del *design* così come il movimento attuale nel campo della psicologia, della letteratura non contraddice le acquisizioni storiche, così come la fenomenologia dell'inconscio fa parte a pieno diritto di una fenomenologia dell'esistente, quindi del pensiero come esistenza. Viceversa contrasto il passaggio dal *design* della produzione al *design* del puro consumo, del consumo, potrei quasi dire, coatto, in ogni caso automatico, che non implica un giudizio sul prodotto, non implica una scelta; questa tendenza ha avuto un nome nella storia del *design*, lo *styling*. È precisamente l'esagerazione, l'esasperazione di quegli elementi che influiscono sul consumo psicologico, imponendo un mutamento del modello non appena è diventato psicologicamente insopportabile e tendono a sostituire all'oggetto un'immagine, appunto perché l'immagine diventa insopportabile e quindi deve essere cambiata, sostituita molto prima dell'oggetto stesso. Questo è nell'*iter*, purtroppo, della evoluzione di una società, che si trasforma da società di classe a società di massa. Qui il problema può diventare enormemente più vistoso; l'unica cosa che posso dire in breve è questa: è indispensabile che questa società di massa, questa cultura di massa che si sta consolidando (televisione, *mass-media* di tutti i tipi, riduzione di ogni cosa a informazione, a sistema dell'informazione) non elimini la possibilità di giudizio di valore e non determini un consumo irriflessivo. Nel nostro recente passato l'arte è stata il modello della produzione cioè il modello del valore, o il modello di una esistenza impegnata per l'allargamento dell'esperienza, in favore della generalizzazione dell'esperienza, e quindi per una collaborazione generale tra artista e

realtà umana. È indispensabile che tale processo non si trasformi nel suo opposto, cioè in un *design* o progettazione del consumo il più rapido e il più distruttivo possibile, anche perché sappiamo perfettamente che il consumo integrale cui non corrisponde produzione, finisce alla distruzione attraverso quell'*iter* inevitabile che è la guerra.

Daniele Vitale
Vorrei porre al professor Argan due questioni. Egli ha sostenuto che la critica (almeno quella degna di questo nome) appartiene per sua natura a una cultura laica, cioè a una cultura antidogmatica basata sul dubbio e sulla ricerca. Un vero critico non parte da un sistema precostituito di giudizi, ma valuta l'opera nei suoi esiti. Eppure, è vero che il critico non parte da un sistema definito di pensiero? Potremmo discuterne partendo dagli scritti del professor Argan: ad esempio da Progetto e destino *e da altri sui quali la mia generazione si è formata. A me sembra che questi scritti si basino su un sistema articolato e complesso di interpretazioni, di valutazioni e di concetti legati tra loro organicamente e tali da costituire proprio un "sistema di pensiero". Non credo insomma che il giudizio del critico venga formulato caso per caso, partendo direttamente dalla realtà dell'opera: esso si basa su una costruzione concettuale e su un orientamento di cultura che si sono formati lentamente nel tempo e che intervengono con peso, e che sono necessari all'intelligenza dell'opera.*

Questa questione si può collegare a un'altra, alla base della mia seconda domanda. Il professor Argan ha riproposto riguardo al progetto la cultura del metodo e ha contrapposto il metodo alla copia o al revival. *Questa cultura del metodo è stata importante nella storia recente della scuola perché si è contrapposta sia ai modi professionistici di insegnare l'architettura che all'accademia. Ma noi oggi viviamo una situazione di crisi delle tesi del Movimento Moderno, ed essa porta con sé una necessità di teoria. Porta con sé la necessità di procedere ricostituendo una base di pensiero ordinata e indicando una linea di lavoro all'interno di un campo della tecnica. In che modo la "cultura del metodo" è in grado di proporre un sistema di scelte sull'architettura? Può essa promuovere l'insegnamento secondo una linea orientata? Dico questo pensando al fatto che la cultura del metodo ha condotto storicamente a strade divergenti e addirittura contrapposte riguardo al progetto. Questa sembra essere una difficoltà o una contraddizione sulla quale vorrei che il professor Argan tornasse.*

Giulio Carlo Argan
Le questioni poste sono tutte importanti; voglio partire dalla prima. Quando possiamo essere sicuri di avere eliminato dal nostro pensiero ogni residuo dogmatico? Rispondo: fortunatamente mai. Perché il fatto stesso di aver formulato un pensiero, quindi di averlo acquisito al nostro passato, pone questo pensiero, bene o male, come premessa al pensiero ulteriore: essa si immobilizza in quello che Husserl chiamava un *so-sein* (essere così e non poter essere altrimenti)[5], oppure è pur sempre un principio da cui partiamo. Io vorrei quindi rispondere al cortese interrogante che questo punto di certezza fortunatamente non c'è mai. Noi laici ci sentiamo e dobbiamo sentirci continuamente in dubbio così come i cattolici si sentono continuamente in peccato. Certo il metodo è diverso da quello che una volta si chiamava il "sistema culturale"; il metodo non è sistema per la sua elasticità, per il suo cambiarsi nelle sue strutture dialettiche in modo continuo.

Dobbiamo rinunciare alla speranza di avere un metodo; se credessimo di aver conquistato un metodo e di potercelo tenere come una norma di comportamento *una tantum*, già allora avremmo trasformato il metodo in sistema. Questo è uno degli aspetti, oggi, molto importanti perché soprattutto di fronte al rapidissimo, straordinario mutare delle situazioni culturali dobbiamo essere in condizione di non irrigidirci mai; guai se noi ci ponessimo come principio di coerenza il non cambiare. Avere un metodo significa cambiare con metodo, cioè secondo certe linee di coerenza, in modo da esistere nelle circostanze in cui esistono tutti. Il metodo ha una direzionalità, ha una assialità? A questo punto credo che dobbiamo porci un problema, che credo sarebbe molto lungo da trattare: il metodo è inerente alle singole discipline, alle singole scienze? Vale a dire: il metodo è ciò che impedisce a queste scienze di formare un sistema unico? Oppure al contrario il metodo è un principio di coerenza che finisce per stabilire una sorta di unità dal basso, non dall'alto, delle singole discipline? Io credo che si debba dire che noi dobbiamo, soprattutto, temere l'isolamento disciplinare. È vero, anche su di me, sull'*iter* del mio modo di pensare, ha avuto una importanza determinante, soprattutto nel portarmi a un grado di laicismo più avanzato, il pensiero di Husserl.

Mai partire da un dato a priori; il dato semmai può determinarsi a posteriori, quindi sospensione del giudizio, l'*epoché* husserliana, per cui non ci si basa su nessuna verità preconcetta nell'affrontare l'analisi di un dato. Però noi vogliamo ammettere che tutte le discipline sono *autonome*, indipendenti, a pari livello, oppure vogliamo ammettere che dalla specificità delle discipline è possibile passare a una comune assialità del sapere? Ripeto ancora una volta, porto qui l'esperienza di un uomo che è vissuto da razionalista e non avendo più tempo per cambiare è deciso a morire da razionalista come è vissuto. Credo che effettivamente le possibilità di una convergenza dei metodi singoli in una assialità comune del sapere si possa realizzare. Ma volete che mi pronunci esattamente, con tutta sincerità? Non ne sono sicuro. Non sono sicuro che specificando, specializzando le metodologie disciplinari si possa raggiungere questa uni-assialità del sapere e quindi questa direzione progressiva di cui parlavo prima. Non ne sono sicuro: è un pensiero che mi ha sorretto per tutta la vita, ma non posso dire di averne la certezza logica. Quando parliamo di progresso, dobbiamo renderci conto che viviamo in un mondo la cui tecnologia è ritenuta già capace di autoprogrammarsi e quindi di autodeterminare il proprio progresso, indipendentemente dalla nostra volontà. Lasciatemi dare uno sguardo indietro: quando si è verificato questo primo urto tra un concetto del progresso tecnologico, meccanico, uniformemente accelerato, irreversibile, e l'idea di un progresso per salti qualitativi, di un progresso conquistato attraverso delle mutazioni strutturali, cioè attraverso delle rivoluzioni? Si è verificato al tempo della Rivoluzione francese. Guardate alla storia dell'ultimo secolo e mezzo, o forse ancor più; vi si possono individuare due modi di progresso, uno quello del progresso tecnologico economico, industriale, per accrescimenti progressivi, l'altro per trasformazioni radicali, processi di tipo rivoluzionario, dalla Rivoluzione francese alla Rivoluzione del Quarantotto, dai movimenti operai della fine del secolo alla Rivoluzione di Ottobre. Se noi oggi guardiamo al modo in cui si sono sviluppati questi due tipi di avanzamento (perché non vogliamo più usare la stessa parola) della società dobbiamo riconoscere che gli avanzamenti

per progresso automatico e meccanico si sono svolti regolarmente con curve un po' più o un po' meno alte, senza alcuna reversione e che, viceversa, i processi rivoluzionari hanno invece avuto tutti dei gravi insuccessi. Però a un bilancio complessivo ci sentiremmo di dire che quanto è stato raggiunto nel mondo attraverso i grandi processi rivoluzionari è stato meno importante di quanto è stato raggiunto attraverso la regolarità progressiva del progresso tecnologico? Io non me lo sentirei. Anzi, a un certo momento considero gli scatti, gli arresti inevitabili che si hanno nei salti qualitativi, nei salti di tipo rivoluzionario come inerenti a quel modo di avanzamento della storia. Vi dico questo senza la minima pretesa didascalica, solo per esperienza vissuta personalmente.

1 G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
2 G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.
3 R. VENTURI, D. SCOTT BROWN, S. IZENOUR, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Mass.-Londra 1972; trad. it. *Imparando da Las Vegas*, Cluva, Venezia 1985.
4 E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bance, Parigi 1854.
5 E. HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenshaften und die transzendentale Phänomenologhie*, in "Philosophia", I, 1936; trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961. Cfr. anche G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, cit., pp.9 e ss.

Seminario, 26 marzo 1996
Presentazione

Guido Canella

Questo seminario trova un precedente in quello che con lo stesso titolo di quello odierno ("La critica operativa") promovemmo con Luciano Patetta nel 1982, invitando Giulio Carlo Argan, Paolo Portoghesi e Bruno Zevi.
I punti di vista di costoro sono ben noti e perciò ci limitiamo qui a richiamarli molto schematicamente.

Per Argan il concetto di critica resta inseparabile da quello di progettazione. Tuttavia vi è una critica "interna" e una "esterna" al progetto. Quella interna è svolta processualmente dal progettista stesso. Quella esterna viene esercitata dal critico propriamente detto. Dalla conquista dell'Illuminismo in poi la critica esterna deve risultare per sua stessa natura antidogmatica, poiché il critico non giudica rispetto a un principio *a priori*, né in base a un astratto concetto dell'arte, né rispetto alla personalità dell'autore, bensì rispetto alla disciplina.

Mentre la critica interna, insita al processo progettuale, per risultare propulsiva non può che fondarsi sull'analisi (appunto critica) del passato, e perciò non può che risultare avversa ad ogni forma di *revival* ma, nel contempo, non può perseguire la novità formale ad ogni costo.

A questo punto Argan sostituisce il termine di "ispirazione", caro all'arte romantica, con quello di "invenzione" che comporta comunque una finalità. Pertanto oggi noi non esisteremmo senza una volontà inerente al nostro esistere; cioè senza progettare; cioè senza aprire una prospettiva tanto dietro di noi (nel passato) quanto davanti a noi (nel futuro). Ricordate il motto di Richard Neutra "*Progettare per sopravvivere*"[1]?

Argan si dichiara dunque razionalista, anche se razionalità oggi non significa più agire secondo una logica formale, cioè secondo un rigido rapporto causa ed effetto: dacché oggi al bisogno materiale (quantitativo) si è sostituito il bisogno psicologico (qualitativo), il progetto si deve fare portatore di una aspirazione di ordine diverso. E questa aspirazione da Condillac (dalla Rivoluzione francese in poi) si chiama "ideologia". Progettazione significa dunque operare secondo una certa linea ideologica.

Per Argan l'autonomia disciplinare esiste nei limiti in cui consente raccordi tra le discipline e, quindi, consente la costituzione, non *a priori* ma *a posteriori*, di un'unità finalizzata del sapere. È necessario instaurare continuamente e mutare coerentemente la metodologia dell'operazione progettuale e questo lo si può ottenere soltanto da una cultura che legittimi le singole scienze come componenti di un'ideologia della scienza. Argan conclude ritenendo possibile, in base alla propria esperienza personale, la compatibilità tra un'ideologia della scienza e quella intesa nel senso corrente di ideologia politica.

All'opposto di Argan, per Portoghesi invece, dopo una lunga e circostanziata disamina storica che tende a puntualizzare nel

tempo i termini di *teoria*, *storia* e *critica*, con l'Illuminismo nasce la "critica giudiziaria", con i propri verdetti di innocenza e colpevolezza a seconda che l'opera corrisponda a predeterminate aspettative. Mentre la critica romantica scopre la storia nella sua complessità, nelle sue contraddizioni, individuandola in un processo non riducibile a un'evoluzione lineare e continua e privo di momenti di progresso e di decadenza, lasciando all'osservatore ampi margini di libertà di interpretazione. Insomma quella romantica risulterebbe una "critica dell'ascolto".

Infatti per Portoghesi il termine "operativo" è assimilabile a quello di "propaganda", per cui dei tre termini – *storia*, *teoria*, *critica* – sono da privilegiare i primi due, poiché *teoria* significa riflessione dell'autore sulla propria opera, la *storia* consente di operare confronti tra opere e società a loro contemporanee, mentre la *critica* è condannata ad essere ancella dell'operato artistico, a semplificarne e a impoverirne la portata conoscitiva attraverso la traduzione dell'intraducibile.

Portoghesi conclude osservando che, siccome la morte della critica – come la "morte dell'arte" nell'utopia hegeliana – pretende un mondo riconciliato dove non ci sia più bisogno di mistificazioni, poiché esiste il modo di arrivare alla verità, allora alla critica va riconosciuta non la capacità di essere portatrice di un grande principio ideale, che non le spetta, ma quella di avere un ruolo ausiliario, dove non si paludi di oggettività non dimostrabili, ma trovi il coraggio di essere parziale e soggettiva, di esprimere passione, sincerità fino all'autobiografia.

Per Zevi, che evoca il saggio di Karl Popper intitolato *Miseria dello storicismo*, la storia può essere usata tanto a fini progressivi quanto a fini regressivi. Perciò uno storico non può essere neutrale come un ricercatore d'archivio.

Si chiede: chi ha scoperto l'apporto originale dell'Arte romana? Franz Wickhoff, capostipite della Scuola di Vienna, appassionato studioso dell'impressionismo. Pertanto storia e critica tendono a coincidere secondo una metodologia di "nuova critica" che egli interpreta come "operativa".

Questa critica – che per Zevi non si distingue tra interna o esterna al progetto – non giudica l'esito formale *a posteriori* di un'opera, ma piuttosto la sua formazione, partecipando della dinamica progettuale, cominciando dal programma, analizzando gli strumenti espressivi disponibili, le eventuali alternative, i residui tradizionali e i gesti eversivi secondo quelle che per Zevi sono invarianti: simmetria o asimmetria, volume chiuso o sua scomposizione quadridimensionale, spazio statico o sua temporalizzazione dinamica, indifferenza o coinvolgimento figurativo dell'ossatura strutturale, isolamento o reintegrazione edificio–città–territorio; insomma adesione o rifiuto di ogni stile preordinato e prefigurato.

Zevi conclude confrontando e giudicando positivamente il manierismo cinquecentesco e il manierismo moderno. Limite di entrambi è stata semmai la necessità di incorporare il classicismo per poterlo lacerare. Oggi però ne siamo liberi, e dovremmo riflettere su quanto Schönberg sosteneva per la musica: mentre in passato la dissonanza ha costituito un condimento piccante dell'assonanza, con la dodecafonia la musica ha conquistato la propria autonomia comunicativa indipendentemente dal dover contestare quella tonale. E, a riprova di ciò, Zevi si vanta di avere in qualche modo teorizzato con anticipo insospettabile certi caratteri riconoscibili nelle poetiche di architetti come, per esempio, Frank Gehry e Peter Eisenman.

Poiché sono trascorsi quasi quindici anni da quel seminario, passo la parola agli amici invitati ponendo la domanda se abbia ancora significato parlare di critica. E, se sì, se la critica comporti ancora una propria funzionalità. In altre parole, se essa abbia tra i suoi compiti quello di definire un ordine estetico o morale e, quindi, se la critica svolga un ruolo non dedotto ma delegato dalla società, facendosi interprete nella disciplina di competenza delle sue prospettive di conoscenza e perciò di progresso.

Questo interrogativo trova un primo riscontro generale nel concetto di "modernità" come riferimento relativo ma indispensabile per orientarsi nell'orizzonte della storia e della realtà, da quando essa divenne una componente responsabile e perfino creativa nella temporanea fissazione di una linea ideologica e di una scala di valori.

Ma questo interrogativo ha un secondo riscontro particolare, trattandosi della critica in architettura, dove la funzionalità (certo non quella particolaristica, ma quella civile con significato esteso) è stata presente fino a oggi, o fino a ieri, in forma istituzionale, spingendo verso l'internazionalismo. Ma di quale internazionalismo si tratta: di quello dei bisogni, dei saperi o di quello dei poteri?

Qualche giorno fa, partecipando alla presentazione della raccolta di scritti di un maestro del Razionalismo italiano, Piero Bottoni, ricordavo che nel *Fedro* di Platone Socrate era indotto a temere che la scrittura potesse uccidere la memoria. Noi sappiamo che questo non avvenne, ma Platone era consapevole che, con l'affermarsi della scrittura, si era comunque interrotta la tradizione orale, cioè drammaturgica, del poema. In *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo l'Abate Frollo profetizzava che la stampa avrebbe ucciso l'architettura. Noi sappiamo che questo non avvenne, ma Hugo era consapevole che, con l'affermarsi della stampa, si era comunque interrotta la costruzione collettiva delle cattedrali e che era iniziata l'architettura d'autore.

Ai nostri giorni la televisione, con la sua realtà virtuale, se non ha proprio ucciso il romanzo, se non ha proprio ucciso l'architettura, non tende forse a trasformarne l'essenza e i generi, sospingendoli in una rincorsa verso l'inaspettato, verso lo *scoop*?

Peter Eisenman, per esempio, in una recente intervista sostiene che l'unico modo a nostra disposizione è quello di rendere diversa l'architettura, predisponendo una critica dei suoi puri valori plastici. Ciò per Eisenman assumerebbe oggi un'importanza senza precedenti, poiché i *mass-media* ne hanno sottratto la corporalità dagli occhi. Poiché percepiamo i *media* con gli occhi egli propone di leggere l'architettura, anche quella del passato, col corpo. E, per rivalutare il corpo e la mente insieme, ritiene necessario produrre un'architettura che ci chieda nuovamente l'utilizzo del corpo per capire lo spazio. Da qui l'architettura come eccesso, come possibile conclusione al di là della funzione, oltre l'iconografia.

Invitati a questo seminario, partecipano Giovanni Raboni, che per notorietà di poeta e critico non richiede presentazione, Luciano Patetta che insegna storia dell'architettura nel nostro Dipartimento, Daniel Sherer della New School for Social Research di New York, Carlo Olmo del Politecnico di Torino, Paolo Berdini della Stanford University di San Francisco.

1 R. NEUTRA, *Survival through design*, Oxford University Press, New York 1954; trad. it. *Progettare per sopravvivere*, Edizioni di Comunità, Milano 1956.

Fra progettualità e giudizio: ambiguità della critica

Giovanni Raboni

Ringrazio Guido Canella di avermi invitato a questo seminario, perché il problema della critica è uno di quei problemi che si tende a ignorare come problema. Soprattutto se uno fa il critico (io ho fatto, molto a lungo, il critico militante di letteratura, adesso mi occupo soprattutto di teatro). Fare il critico, secondo me, è in qualche modo possibile solo se si mette fra parentesi il problema della critica. Però, ogni tanto, bisogna pur rifletterci, quindi io ringrazio Canella per avermi dato l'occasione di fare un po' i conti con me stesso su questo problema.

Non vorrei che si prendesse troppo sul serio il titolo che ho indicato, cioè *Fra progettualità e giudizio: ambiguità della critica*; è uno di quei titoli che si danno senza sapere ancora bene di cosa si parlerà, e anche senza sapere bene in che cosa ci si inserisce. Io non sapevo bene, per esempio, quale fosse il significato esatto di critica operativa. Ho cercato di capirlo leggendo gli interventi del seminario del 1982, ho imparato molte cose, però cercherò di far finta di non saperle. Nel senso che io parlerò, ovviamente, di critica letteraria, e se ci saranno delle coincidenze voglio che emergano come per caso, senza tener conto di quello che è stato detto e che, probabilmente, verrà ripreso anche oggi sul problema specifico della critica operativa nel campo dell'architettura.

Ho indicato questo titolo soprattutto per suggerire che il problema è molto complicato. Ho detto "ambiguità" e avrei potuto dire difficoltà, avrei potuto dire impossibilità. Così come al posto di "progettualità e giudizio" avrei potuto dire "ricostruzione e prospettiva", "lettura e prospettiva", "essere e dover essere". Avrei potuto dire tante altre cose. Ma, comunque la si voglia chiamare, è chiaro che di fronte ad un testo letterario c'è questa scissione, questa divaricazione, in chi si accinge a leggerlo e a riferire ad altri della sua lettura. Da una parte deve dire quale, secondo lui, è il valore di quest'opera; ma come può dire qualcosa del valore se non si rifà ad un modello, a un dover essere? C'è l'essere del testo e c'è un dover essere a cui si fa riferimento, perchè sennò tutto andrebbe bene e sarebbe impossibile il giudizio: "leggo questa cosa e mi limito a prenderne atto". No! Io dò un giudizio e questo giudizio *deve* fare riferimento a un modello, a come quel testo dovrebbe essere. Si tratta, insomma, di capire fino a che punto esso è davvero come dovrebbe essere.

Ora il grosso problema è quello di capire dove stia questo dover essere, in che punto dello spazio o del tempo (o di entrambi) si collochi. Questo dover essere sta in astratto, cioè c'è un dover essere del genere romanzo, del genere poesia, del genere dramma, oppure, come si è creduto a lungo, si tratta di un confronto "storico" fra l'oggetto specifico e dei modelli che, naturalmente, cambiano con l'evolversi del gusto, con il divenire della storia?

Mi pare che, più modernamente, si sia capito che questo dover essere è interno all'opera stessa, che ogni opera ha un suo

dover essere, ha un suo progetto interno che può essere più o meno realizzato. Quindi il compito della critica diventa quello di "progettare" l'opera stessa che si sta leggendo, di co-progettarla con l'autore, per capire fino a che punto essa corrisponde a ciò che, appunto, dovrebbe essere.

È chiaro che il problema, a questo punto, non è più soltanto la divaricazione o, se si preferisce, l'ambiguità fra giudizio di valore e progetto; si introduce un terzo elemento che è quello della ricostruzione, della lettura vera e propria. Per capire fino a che punto un testo corrisponda a quello che "quel" testo – non un testo astratto, un testo "del suo genere" – dovrebbe essere, bisogna innanzitutto capirlo in tutta la sua reale, effettiva articolazione. E qui soccorrono vari metodi che si pongono come alternativi fra di loro. Se uno segue, mettiamo, il metodo strutturalista, arriva ad una certa ricostruzione del testo attraverso delle costanti formali. Se uno segue, invece, un metodo di lettura critico-psicanalitico (come fa, per non restare sul vago, Francesco Orlando, il quale parte dal principio che la letteratura è uno dei luoghi principali del ritorno, del rimosso), legge le opere letterarie come, appunto, proiezione dell'inconscio. Ci sono vari metodi per ricostruire lo stato del testo. Io personalmente penso che siamo arrivati ormai a un punto di consapevolezza che, in realtà, non possiamo più accettare nessun metodo. Voglio dire: ne accettiamo tanti, ne prendiamo per buoni tanti, ma sapendo che hanno dei limiti, che sono degli strumenti che non ci possono dare da soli la situazione complessiva del testo e, quindi, gli strumenti per capire davvero come è il testo e, tanto meno, come è rispetto a quello che dovrebbe essere.

Insomma, penso che la critica debba essere un'opera di *bricolage* fra vari metodi, fra – al limite – tutti i metodi; ne sappiamo troppo per seguirne uno solo. Un *bricolage* di metodi per arrivare, attraverso varie strade, alla comprensione o ricostruzione il più vasta possibile del testo e solo allora, una volta capito il testo, una volta capito come funziona, quali sono i suoi intrecci, le sue stratificazioni di senso, eccetera; solo allora, confrontandolo con quello che dovrebbe essere per essere pienamente se stesso, dare un giudizio.

Quindi siamo già a tre stadi: la ricostruzione del testo; la coprogettazione del testo per capire come dovrebbe davvero essere per essere identico a se stesso (che è, evidentemente, una condizione-limite, una condizione che può non verificarsi mai, dacché nemmeno Shakespeare, probabilmente, ha mai sviluppato "sino in fondo" i testi che avrebbe dovuto fare) e alla fine, valutando il grado di approssimazione al modello, il giudizio di valore. L'operazione, così come l'ho descritta, è talmente complicata, è talmente ambiziosa da sfiorare l'impossibilità. Per questo io penso che la critica sia veramente una delle tante cose che, in ambito letterario, si fanno e non si potrebbero fare, così come, per altro verso, le traduzioni. La traduzione di un testo letterario è una di quelle operazioni impossibili che si fanno; e a me sembra che anche la critica, intesa in questo senso pieno, sia una di quelle operazioni impossibili che si fanno. Si fanno in qualche modo, cercando di avvicinarsi a quello che si vorrebbe fare, che si sente il bisogno di fare.

Qui, naturalmente, c'è un altro scarto. È chiaro che questa progettazione del già progettato, questa ideazione dell'opera per capire quanto l'opera corrisponde a se stessa, è a sua volta storicizzata e, altrettanto evidentemente, non è "neutra". È impossibile che non entrino in gioco, da una parte la propensione del

critico, dall'altra parte la temperie in cui vive, la famosa "attualità". Quindi c'è, fra l'altro, una grossa differenza fra la critica di un testo storico e quella di un testo di oggi. La progettazione che precede il giudizio deve essere fatta tenendo conto soprattutto della ricostruzione storica, del gusto, della cultura dentro la quale l'opera è stata realizzata; e, se l'opera è di oggi, la ricostruzione è molto più attiva, più viva, più ambigua, più tendenziosa. Vi entra inevitabilmente qualcosa, da una parte, di personale e, dall'altra, di legato al tempo, all'attualità. Entra in scena, per usare una parola sola, la "poetica". Nel valutare, nel leggere, nel ricostruire un testo di oggi un critico non può non mettere in gioco, lo voglia o no, anche la propria poetica, che è un'altra sfumatura dell'idea di progetto.

Tutto questo ci avvicina ulteriormente al fatto che la critica è impossibile, ma la si fa come molte cose impossibili. Ma c'è anche un altro tipo di impossibilità ed è quello oggettivo legato alla situazione culturale, al suo scadimento, al dominio dell'industria culturale. Oggi la critica, se è teoricamente impossibile da un punto di vista intrinseco – e, tuttavia, sempre necessaria, sempre utile, sempre producente – è oggettivamente impossibile perché impedita dall'ostilità dell'industria culturale. L'industria culturale è ostile alla critica perché la critica va contro la pianificazione del consumo culturale. Oggi il posto della critica – basta prendere in mano un giornale per accorgersene – è preso da altri strumenti, da altri modi di comunicazione: anticipazioni del testo, interviste all'autore, eccetera. Si fa di tutto perché il prodotto culturale arrivi nel modo in cui l'industria che lo produce vuole che arrivi. Quindi la critica viene emarginata e screditata in tutti i modi possibili.

Non a caso oggi i critici seri, i migliori, i più dotati, si dedicano allo studio del passato. Il critico militante autorevole alla Emilio Cecchi non esiste più. Questo non è assolutamente casuale: direi che è fatale. Però, appunto, non bisogna nemmeno esagerare nell'arrendersi. Credo che si possa continuare a resistere ad altri livelli. Credo che anche una critica del contemporaneo possa essere fatta in altre sedi, universitarie, di ricerca. Ma è un fatto che il luogo in cui prima la critica veniva esercitata, cioè la stampa, oggi tenda ad emarginarla, ad estrometterla, a impedirle di funzionare.

Un'altra cosa a cui voglio accennare, perché mi pare che qui ci possano essere delle tangenze interessanti con la critica operativa nel campo dell'architettura – anche se, ripeto, non le voglio cercare —, è la possibile coincidenza o, addirittura, la necessaria coincidenza fra la figura del critico e quella dello scrittore, del produttore in proprio. Anche questo è un problema molto ambiguo: nel campo della letteratura c'è uno specifico in più che complica ulteriormente le cose, cioè la circostanza per cui il critico usa lo stesso strumento dello scrittore, usa la lingua. Questo crea un intreccio, una difficoltà di scindere le due cose, che in altri campi non c'è. Nel campo dell'architettura o dell'arte, per lo meno, c'è un'alterità fra il parlare della critica e l'oggetto della critica. La critica letteraria, invece, usa lo stesso linguaggio, e non a caso nel Novecento c'è tutto un filone di critica che gareggia con la letteratura, che è a sua volta letteratura. Non a caso alcuni dei più grandi scrittori di questo secolo sono, non come attività *a latere*, ma proprio nel loro essere scrittori, anche dei grandi critici. Dico spesso che il più grande saggista letterario del Novecento è forse Proust. Non perchè abbia scritto alcuni saggi, pure importantissimi, su Baudelaire e Flaubert, ma perché dentro la sua opera di narratore c'è anche un grande critico. C'è questa complicazione in più; è una complicazione, ma è anche una ricchezza.

Siamo di fronte ad una vera e propria aporia. Da un parte sembra che soltanto uno scrittore – o in quanto tale, o potenzialmente tale – sia in grado di esercitare davvero la critica letteraria nel senso che abbiamo detto all'inizio, cioè come co-progettazione del testo, per capire quanto il testo reale corrisponda al testo ideale, al testo che dovrebbe essere. D'altra parte sembra vero il contrario, sembra che questa coincidenza, questo lavorare sullo stesso mezzo linguistico, crei un eccesso di complicità, un cortocircuito che fa venire meno una condizione della critica che è quella della distanza, dell'alterità. Per giudicare bisogna essere a qualche passo di distanza. Forse il critico-scrittore non può fare questo passo di distanza, è troppo coinvolto, forse fa troppo valere la propria urgenza di poetica personale.

A questo punto siamo arrivati, penso, alla vera ambiguità di fondo, mentre quella da cui sono partito – quella fra "giudizio e progetto", fra "essere e dover essere", fra "lettura ricostruttiva e lettura valutativa" – era soltanto una semi-ambiguità strumentale. Forse la vera ambiguità della critica letteraria è questa: può uno scrittore essere anche critico? o, rovesciando la cosa: può un non-scrittore essere un critico?

Io mi fermerei su questa ambiguità finale, che mi pare ponga in qualche modo al livello più radicale (e, se si vuole, più disperato) il problema del rapporto fra critica e progetto, fra conoscenza di un testo dato e invenzione di un testo futuro.

Alla ricerca degli esordi della critica operativa

Luciano Patetta

È una caratteristica, e un vizio anche, dell'architettura moderna e più in generale della cultura del nostro secolo, l'attribuirsi come fosse una sua creazione e conquista originale un qualcosa che invece può essere benissimo ritrovato nel passato. Tutt'al più si potrebbe riconoscere che la modernità ha dato a questo qualcosa un accento particolare. È il caso della cosiddetta critica operativa. Il termine è sicuramente moderno, anzi addirittura degli anni Sessanta, ma il ruolo e la fuzione di una critica di tal genere sono rintracciabili nel passato. Anzi, è possibile, semmai, sostenere che proprio nel passato la critica era sempre operativa. E che, in assenza di una storiografia in senso proprio, tutto ciò che si diceva e si scriveva – anche sotto le vesti della storia – aveva obbiettivi e finalità programmatiche.

Il passato a cui mi riferisco, in questo tentativo di trovare gli esordi della critica operativa, è comunque relativamente vicino: coincide infatti con il cosiddetto Rinascimento, individuato a partire dall'inizio del Quattrocento. Infatti, tutte le questioni, le tendenze, i dibattiti, le polemiche anche e gli scontri che conosciamo dell'età medievale (come le dispute tra San Bernardo e l'Abate Suger[1], per esempio, che coinvolsero sì il problema del Gotico, ma misto a quello della povertà e della ricchezza, e persino all'ipotesi di un'edilizia economicamente morale contro un'architettura presuntuosamente costosa), tutte queste dispute, dicevo, avvenivano all'interno di un'organizzazione del progetto e del cantiere molto complessa e del tutto particolare; oltre che non del tutto nota.

La critica operativa invece si rivela chiaramente in concomitanza con alcune novità decisive per gli sviluppi dell'architettura occidentale: 1) il definirsi di una figura di architetto-progettista, con una riconoscibile individualità e con responsabilità sempre più complete in tutte le decisioni; 2) la trasformazione della bottega artigianale in bottega artistica guidata da un maestro; 3) la ricomposizione della teoria e della pratica, con l'acquisizione all'architettura delle motivazioni culturali, delle ragioni e dei fondamenti scientifici, che porteranno già alla metà del Quattrocento con Leon Battista Alberti e Piero della Francesca all'architetto e all'artista intellettuale. O come si diceva, forse con una punta di ironia e dispetto, "l'architetto che sa il latino".

La critica metteva a punto nel Quindicesimo e Sedicesimo secolo un metodo, che era già riscontrabile con chiarezza nelle premesse di tipo storico che comparivano nei due generi di letteratura artistica del tempo: il Trattato d'architettura e le Vite degli artisti. Nella *Vita di ser Filippo Brunelleschi* (scritta da Antonio di Tuccio Manetti alla metà del Quattrocento o poco oltre) noi leggiamo:

"*Venendo le nazioni barbare di Vandali, Gotti, Longobardi ed Unni ed altri si tirarono dietro de' loro architettori, e murarono in quegli paesi dove signoreggiavano* (...) *tutti gli edifici* (...) *si fecero secondo le loro maniere* (...) *e lo Imperio venne poi nelle mani de' Tedeschi, i quali durarono insino al secolo nostro, al tempo di Filippo*"[2].

Dunque il Manetti considerava fondamentale l'avvento del Brunelleschi, con il suo viaggio a Roma, la misurazione e il rilevamento dell'Antico, per la rifondazione dell'architettura.

L'idea di una cesura nel corso della storia e di una rinascita compariva anche nei *Commentarii* del Ghiberti, scritti all'incirca nel 1447.

Il metodo messo a punto dalla critica operativa consisteva nel distruggere per poi costruire, nel diffamare – se vogliamo – per poter poi esaltare. Distruggere ciò che si era fatto fino ad allora e che ancora si stava facendo, per indicare con maggiore incisività ciò che si dovrà fare domani.

Dunque, la teoria di un'architettura nuova doveva giustificarsi anzitutto dimostrando gli errori e le negatività, secondo gli esempi della logica e della teologia.

Il metodo consisteva anche nello scegliere di giocare la partita sul proprio terreno, individuando gli argomenti in cui l'avversario era debole ed escludendo quelli in cui sarebbe stato difficile prevalere. Pertanto, la critica operativa è caratterizzata sicuramente dalla tendenziosità; ma non necessariamente dalla malafede. La tendenziosità consiste nella deformazione di alcuni fatti e soprattutto nel rendere relativa e settoriale l'analisi critica. Questa critica voleva contribuire a cambiare la storia, non solo contribuire a precisarla.

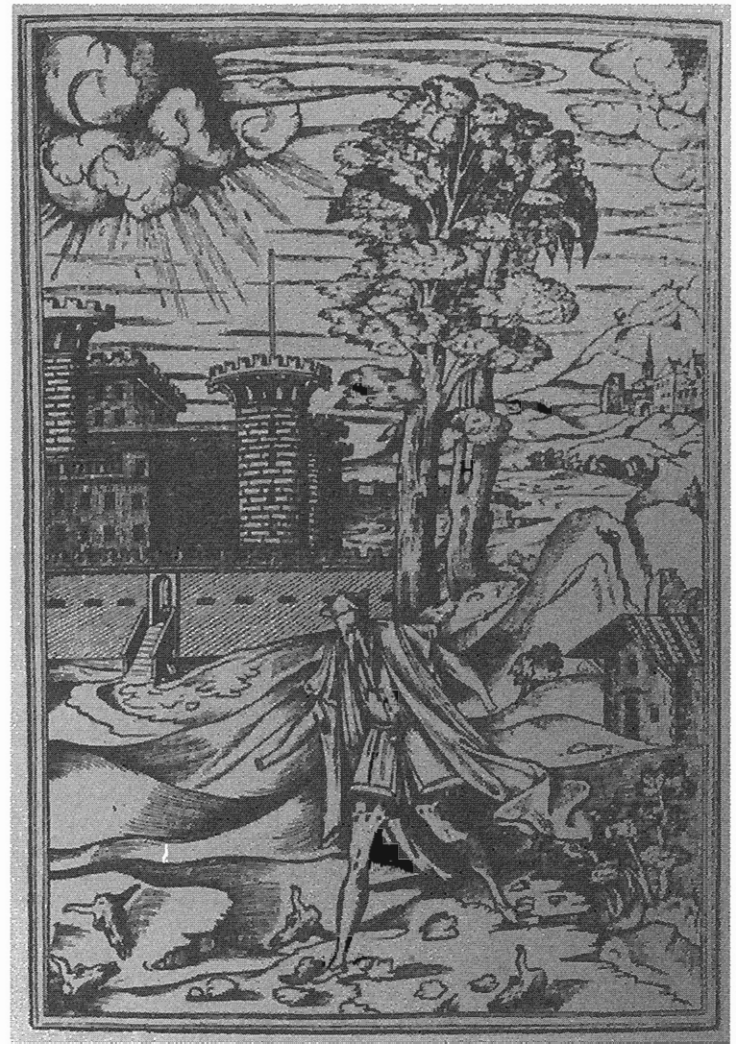
Ho accennato prima al Rinascimento. Due sono i temi sui quali si costruisce la prima critica operativa: la polemica contro il Gotico (o antigoticismo) e il ritorno all'antico.

Era certamente una novità che un architetto o un artista osassero parlar male esplicitamente e pubblicamente di una produzione e di operatori (colleghi, potremmo dire) che appartenevano alla corrente dominante. È evidente che non lo facevano da soli, ma al contrario agivano con l'avallo, la solidarietà e la protezione di alcuni committenti e di alcuni umanisti di prestigio. Il Filarete a Milano si avvaleva della protezione del duca Francesco Sforza, l'Alberti a Roma aveva trovato la solidarietà più completa nei papi Niccolò V e Pio II Piccolomini e nella Corte più intellettuale del tempo, appoggio che troverà poi a Mantova presso la famiglia Gonzaga; lo stesso vale per Raffaello e Papa Leone X o più tardi per il Vasari e i granduchi di Toscana.

Il Filarete, che fu il primo a farsi carico della liquidazione del gotico con parole di inedita aggressività, aveva un obiettivo ben preciso: soppiantare quei capomastri e quelle maestranze legati ancora alla tradizione del fare, cioè alla "praticaccia" come la chiamava, per affermare il primato del disegno, in un progetto "colto", guidato dalla teoria e fondato sulla conoscenza delle antichità[3].

Se noi paragoniamo le critiche al Duomo di Milano fatte dai maestri d'oltralpe alla fine del Trecento con quelle degli architetti rinascimentali ci accorgiamo che sono antitetiche: i primi criticavano il Duomo per i suoi difetti, cioè perché non era una perfetta cattedrale gotica, i secondi lo consideravano inaccettabile come opera d'architettura, o meglio come un edificio macchinoso da cui non si poteva imparare niente. Per esempio per lo Scamozzi il Duomo "*mancava di forma universale*", era solo "*un monte trafforato di marmi posti l'uno sopra all'altro confusamente*"[4].

Tornando agli esordi della critica operativa, l'Alberti affermava che erano indispensabili a tal punto il rilievo diretto e lo studio dei monumenti antichi romani da escludere come conseguenza chiunque o non potesse o non sapesse instaurare, come lui, tale rapporto con le fonti della nuova architettura.



20. Philibert de L'Orme, Raffigurazione simbolica del "cattivo architetto". Dal *Premier Tome de l'Architecture*, 1568.

Quando Raffaello e Baldessar Castiglione nella *Lettera a Leone X*[5] prospettavano un progetto per l'intera città di Roma antica, comprensivo anche della salvaguardia delle antichità, lo giustificavano come una rinascita sulle ceneri dell'età barbarica dei goti.

Il Serlio nel suo Trattato poteva già fare dell'ironia sul Gotico, collocando nella parte medievale della residenza urbana le abitazioni di gente di malaffare e viziosa[6].

Vasari escludeva la "maniera tedesca"[7] dalla sua geniale ricostruzione del processo di crescita dell'arte italiana da Giotto a Brunelleschi e a Michelangelo.

Nell'impossibilità di dimostrare che l'architettura gotica fosse priva di proporzioni e di scientificità di tracciati regolatori e compositivi, perché il tardomedioevo si avvaleva di una sicura esperienza geometrica e matematica, e nell'impossibilità di mettere in discussione la perizia tecnologica che era evidente nei cantieri delle cattedrali fino al virtuosismo, la critica operativa imponeva come unico ed esclusivo riferimento il sistema di regole e di forme costituito dagli Ordini classici. Tutto ciò che non rientrava nell'universo linguistico costituito dagli Ordini diventava estraneo al processo di costruzione della buona architettura. I capomaestri che non erano in grado di accedervi con la conoscenza di Vitruvio, con l'educazione e con l'esperienza del rilevamento dei monumenti, restavano esclusi dalla progettazone colta, non erano "*architecti docti*".

La tendenziosità di questa critica, spazzando via l'empirismo, finiva col mortificare l'inventività e la creatività "a fantasia" che costituivano forse i caratteri di maggiore spicco del cosiddetto Gotico di corte o Gotico fiorito. Il mettere in crisi la decorazione, o meglio il rapporto tra apparati decorativi e strutture edilizie, significava naturalmente qualcosa di molto più importante che non sostituire un universo formale ad un altro: significava eliminare la concorrenza nel cantiere degli artigiani, dei pittori e degli scultori, e soprattutto il tradizionale e autonomo contributo creativo di scalpellini e affrescatori.

Nel giro di pochi decenni, per bocca di Filarete, Serlio e Vasari, ma anche di Rabelais, Palladio e Scamozzi, l'architettura gotica diventava una vergogna, addirittura una mascalzonata. "*Che maledetto sia chi la trovò. Credo che non fusse se non gente barbara che la condusse in Italia*", così scriveva il Filarete, "*edifici fatti a similitudine e forma de' tabernacoli e de' turibuli da dare incenso*"[8]. L'Alberti condannava il vezzo di "*munire le abitazioni di pinnacoli*" e parlava di "*deformità turpe e detestabile*"[9]. Francesco di Giorgio considerava tutti gli edifici del passato più prossimo pieni di errori e senza simmetria. Va ricordata anche l'invettiva di Francesco Colonna, alla fine del Quattrocento, contro la barbarie moderna, cioè quella dei suoi tempi, "*maledicta ignorantia*" del "*praesente saeculo tanto indigno*"[10]. Serlio parlava di "*nausea e di fastidio*" per una casa gotica, e per Palladio quella gotica era confusione, non architettura. Vasari, infine, citava dei "*lavori mostruosi e barbari* (...) *fabbriche che hanno ammorbato il mondo... E Iddio ne scampi!*"[11].

La critica operativa ha svolto un ruolo differente nel Seicento: non di distruzione per un radicale rinnovamento, come nel caso dell'antigoticismo rinascimentale, ma di freno e di censura, per evitare la dispersione e la crisi di un linguaggio: quello del Classicismo. Un linguaggio che si riteneva stabile, compiuto e perfetto; e che si supponeva minacciato dagli abusi e dalle licenze. Questo era lo scopo di uno scritto come il *Trattato sopra gli errori degli architetti* di Teofilo Gallacini (1621), con funzione antimanieristi-

ca, e delle *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* di Pietro Bellori, pubblicato nel 1672 in funzione antibarocca. Nell'introduzione il Bellori scriveva:

"*Oggi invece di render grazie a uomini sapientissimi, come Bramante, Raffaello etc., ciascuno si finge da se stesso in capo una nuova idea, e larva di Architettura a suo modo, esponendola in piazza e su le facciate: uomini certamente vuoti di ogni scienza, che si appartiene all'architetto, di cui vanamente tengono il nome. Tanto che deformano gli edifici, e le città stesse, e le memorie, freneticano angoli, spezzature, e distorcimenti di linee; scompongono basi, capitelli e colonne con frottole di stucchi, tritumi e proporzioni;* (...) *S.Carlino, brutta e deforme architettura* (...) *Borromini architetto gotico ignorantissimo e corruttore dell'architettura, infamia del nostro secolo*"[12].

Oggetto delle polemiche nell'introduzione delle *Vite* del Bellori era la contrapposizione (non già da tempo avvenuta, ma che stava avvenendo o poteva avvenire domani) tra la fedeltà alle regole e alla tradizione, e quindi ad un esistente sistema di norme universale ed eterno, e il diritto di variare ed inventare, nonché di adattare continuamente le regole alle esigenze del proprio tempo.

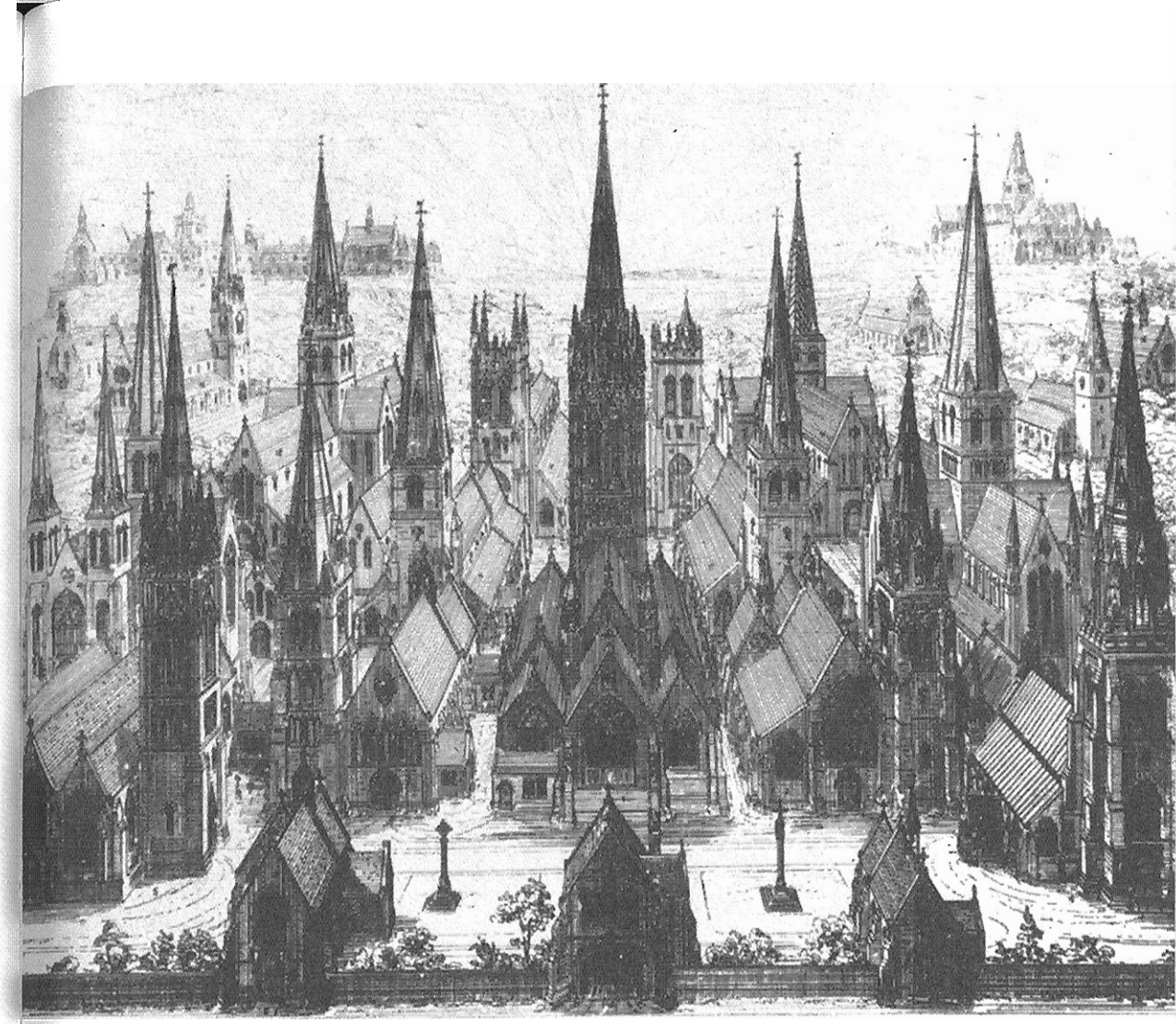
Ma un'altra questione era sottesa a questi attacchi polemici: l'impossibilità di costruire una scuola, cioè l'accademia che stava nascendo appunto nel Seicento, sulle arbitrarietà e le libertà creative di architetti come Borromini, Bernini e Pietro da Cortona, anziché su un lessico e una normativa alla portata dei più, cioè dei mediocri. La genialità era vista dunque come un elemento turbativo.

Il sarcasmo e una sorta di terrorismo critico caratterizzavano l'ambiente dell'Accademia di San Luca. Ecco come inveiva il docente Giovan Battista Contini contro un allievo che aveva rivelato tendenze non ortodosse, presentando il disegno di una

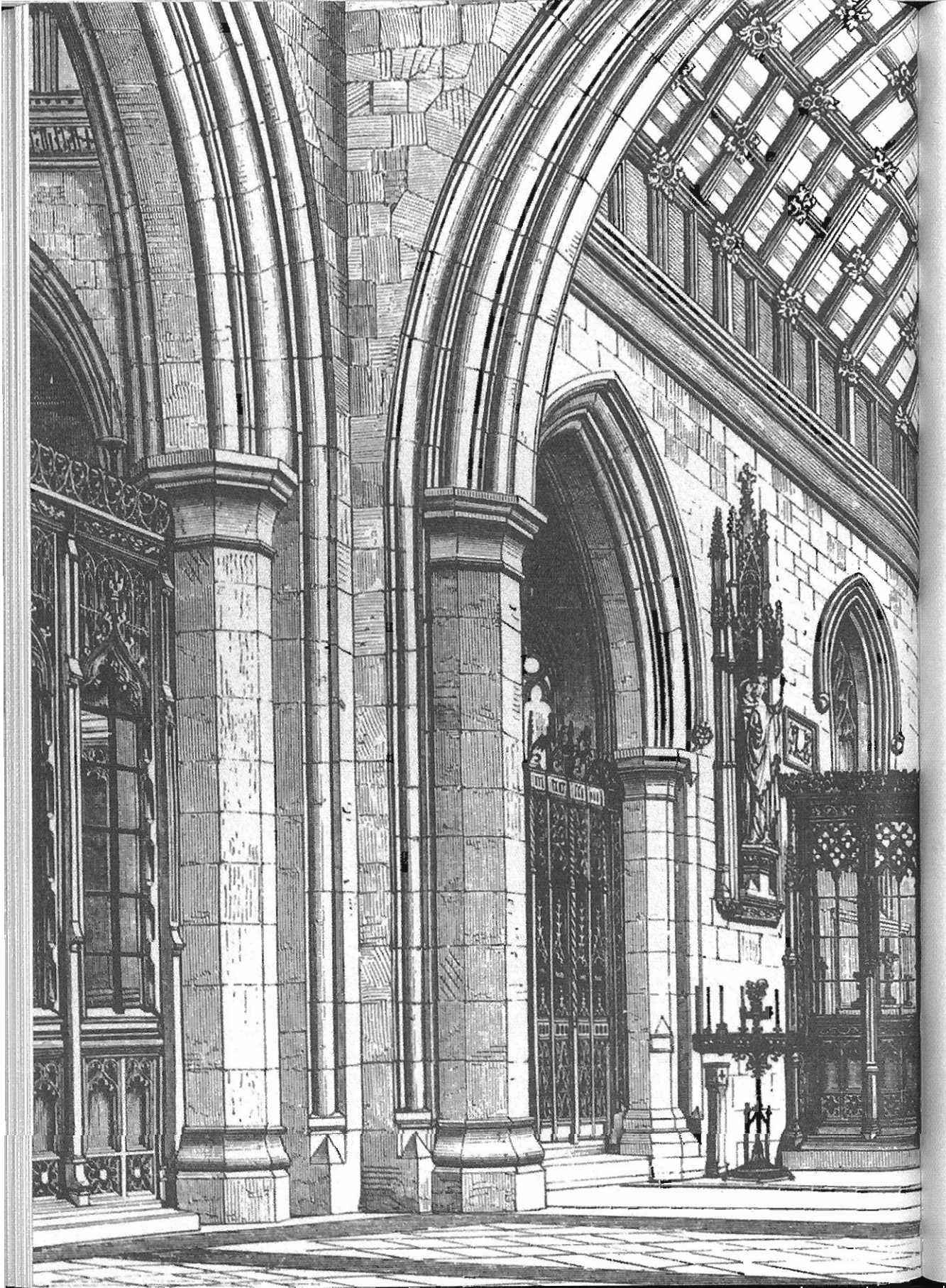
"*certa facciatella tirata all'ultimo gusto moderno: Figliuol mio voi siete per una cattiva strada e lasciar potreste agli ebanisti, ai falegnami, ai carrozzai, ai sediari, ai festaiuoli* (...) *codeste vostre centine e centinature; a loro più convenevoli che a noi architetti. Le fabbriche son ben differenti da canterani, dagl'inginocchiatoi, dalle carrozze, dalle sedie* (...) *richiedono maggior saldezza, grandiosità, maestà e signoria* (...). *Le facciate delle chiese ornar non si devono, come quelle dei palazzi* (...) *né a modo di altari arricchire d'ornamenti* (...). *E voi, disgraziatello, presuntuosetto, chiaccherino, pappagalluccio vi date ad intendere di passare per un grande uomo? E voi infarinatucolo dottoricchio e architettuzzolo* (...) *credete di fare nella metropoli del mondo il Borrominello?*"[13].

Una critica operativa censoria, "esterna", alla quale però talvolta controbatteva una critica operativa "interna", attiva, potremmo dire, che può essere individuata come supporto ai suggerimenti teorici e pratici nei due trattati del Seicento: l'*Opus Architectonicum* di Francesco Borromini e *L'Architettura Civile* di Guarino Guarini, dove gli autori rivendicavano, a titolo personale, il diritto a non essere "*né copista né imitatore*" bensì a "*inventare cose nuove*", a "*correggere le regole antiche e aggiungerne di nuove*". Guarini rivendicava addirittura il diritto dell'architettura a contraddire molte sue regole, se si rivelavano infruttuose.

La questione sollevata dal Guarini, cioè la necessità che l'architetto tenga conto del mutare dei costumi e degli usi, fu al centro della celebre *querelle* degli antichi e dei moderni, che si svi-



21. Augustus Welby Northmore Pugin, "La rinascita attuale dell'architettura cristiana". Da *An apology for the revival of Christian architecture in England*, 1843.



22. Augustus Welby Northmore Pugin, Chiesa di Sant'Augustina a Ramsgate, 1842.

luppò in Francia negli anni Sessanta-Ottanta del Seicento tra François Blondel e Claude Perrault[14].

Anche questa *querelle* assume un'importanza notevole non tanto per la sua incidenza sul presente, quanto per le sue prospettive per il futuro. Infatti, non è che Blondel e Perrault avessero in mente come architetti cose poi così antitetiche. Ma ciò che sosteneva Perrault, e cioè che la bellezza e le proporzioni per esempio degli Ordini si fondassero sull'abitudine e sull'uso, e non fossero verità assolute e immutabili, permetterà nel secolo successivo di giungere al punto di liquidare l'intero linguaggio tradizionale dell'architettura.

Mi riferisco alle polemiche settecentesche contro il barocco, che intrecciavano opportunamente questo atteggiamento distruttivo alla formulazione di una teoria razionalista e funzionalista.

Tali teorie, con il Laugier e il Lodoli, tendevano ad ipotizzare un'architettura di assoluto purismo formale, priva di riferimenti alla lunga tradizione del vitruvianesimo.

Alcune caratteristiche rendono singolare questa critica operativa e vanno ricordate, perché costituiscono un precedente, poi imitato nell'Ottocento e nel Novecento.

1. La critica non è più sostenuta da architetti o da artisti ma da filosofi, come il Cordemoy, l'Algarotti, il Lodoli, o comunque da persone non attive nell'architettura. Non ha dunque il supporto, l'avallo come si suol dire, di autorevoli personalità, come erano Alberti, Palladio, Guarini, eccetera. Anche quando protagonisti erano degli architetti, come per esempio Andrea Memmo o Francesco Milizia, si trattava di personalità modestissime.

2. Le argomentazioni critiche non si rivolgevano più soltanto, o prevalentemente, al mondo professionale degli architetti, ma al contrario ad un pubblico generico e più vasto (quello che oggi noi chiamiamo dei fruitori).

3. Le argomentazioni introducevano per la prima volta anche ragioni extradisciplinari, come quelle politiche e sociali (per esempio, il Barocco è combattuto perché arte dell'aristocrazia e della chiesa cattolica); ragioni economiche (i costi e gli sprechi delle decorazioni); ragioni morali (il vero, la verità contro il falso e la finzione); il semplice contrapposto al complicato.

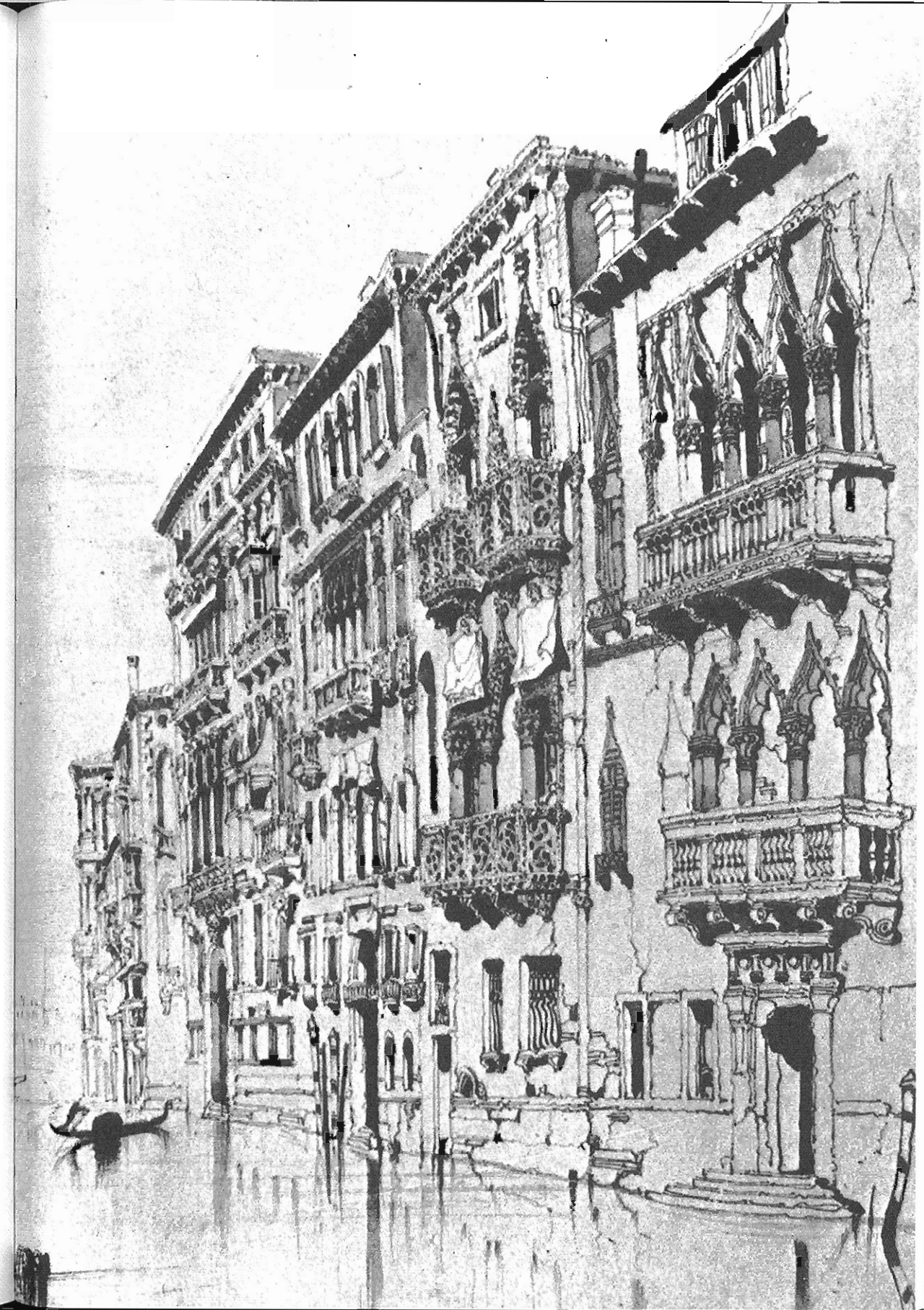
4. La tattica affinava la tendenziosità: le cose migliori del Barocco dovevano esser viste come le peggiori, semmai erano le mediocri a poter essere tollerate. Perciò Borromini e Guarini, e le loro opere, erano i nemici da abbattere perché avevano raggiunto esiti molto alti, e pertanto potevano essere pericolosi. La loro qualità poteva costituire un modello.

A proposito del ruolo dei filosofi, scriveva il Lodoli:

"È il filosofo che porta la luce della ragione nell'oscurità de' principi e delle regole: a lui appartiene la legislazione; l'esecuzione è dell'artista. Meschino artista se non è filosofo e più meschino se, non essendolo, non vuole dal filosofo lasciarsi guidare"[15].

Il Settecento è interessante anche perché la critica operativa si spezzetta in tanti settori, o correnti, come mai era successo in precedenza. Non ci sono infatti soltanto l'atteggiamento antibarocco e la teoria razionalista-funzionalista contro i capricci, gli eccessi decorativi, i trucchi e gli effetti teatrali, la luce "alla bernina", le finzioni e gli inganni immorali. Si sviluppano anche le polemiche derivanti dagli scavi archeologici e dalla scoperta del Dorico arcaico, sul primato dei greci o dei romani, o degli etruschi (tra Mariette e Piranesi, per esempio)[16], sugli Ordini antichi veri

23. John Ruskin, "The Venetian Gothic", Casa Contarini-Fasan, acquarello, 1841.



contro gli Ordini della trattatistica: si aveva cioè la contrapposizione di un "vero-vero" contro un "vero un po' meno vero". Si disputava anche sulla scelta dei modelli principali di riferimento per la progettazione citazionistica. Queste dispute occuperanno l'intera stagione neoclassica. Più di una volta, le ragioni politiche e di rinnovamento civile prevalevano sui temi specificatamente architettonici. Credo che si possa affermare, per esempio, che nell'ultimo decennio del Settecento il pensiero del pittore David abbia contato più di qualsiasi altro.

Sulla strategia, o tattica, della critica operativa settecentesca e su una storia intesa come strumento d'azione si fondano quindi il romanticismo e il medievalismo del secolo successivo. Gli scritti, per certi versi straordinari, di Pugin negli anni 1836-45 e quelli altrettanto stimolanti – anche perché per la prima volta spiccatamente giornalistici – di John Ruskin, impostavano la questione dell'architettura neogotica con una forma di propaganda fondata sugli ideali sociali e religiosi, su un'interpretazione ideologica del contrasto tra l'artigianato e lo sviluppo industriale. Scriveva Pugin:

"*le chiese in stile Neoclassico furono progettate da architetti e per una società che hanno perduto i principi religiosi e la Fede, templi per una religione di idoli e per i loro riti (...). Il gotico non è uno stile ma è una religione, e vale più dello stile greco perché la religione cristiana vale più della pagana (...) non è possibile recuperare qualcosa del passato se non attraverso una restaurazione dell'antica sensibilità e degli antichi sentimenti. Solo questi possono portare un* revival *dell'architettura gotica (...). I veri principi della proporzione architettonica si trovano solo negli edifici ogivali*"[17].

Per Ruskin tra il 1849 e il 1860 l'opposizione alla immoralità dell'Inghilterra vittoriana era la pregiudiziale della questione dell'arte, dello stile e persino del restauro dei monumenti.

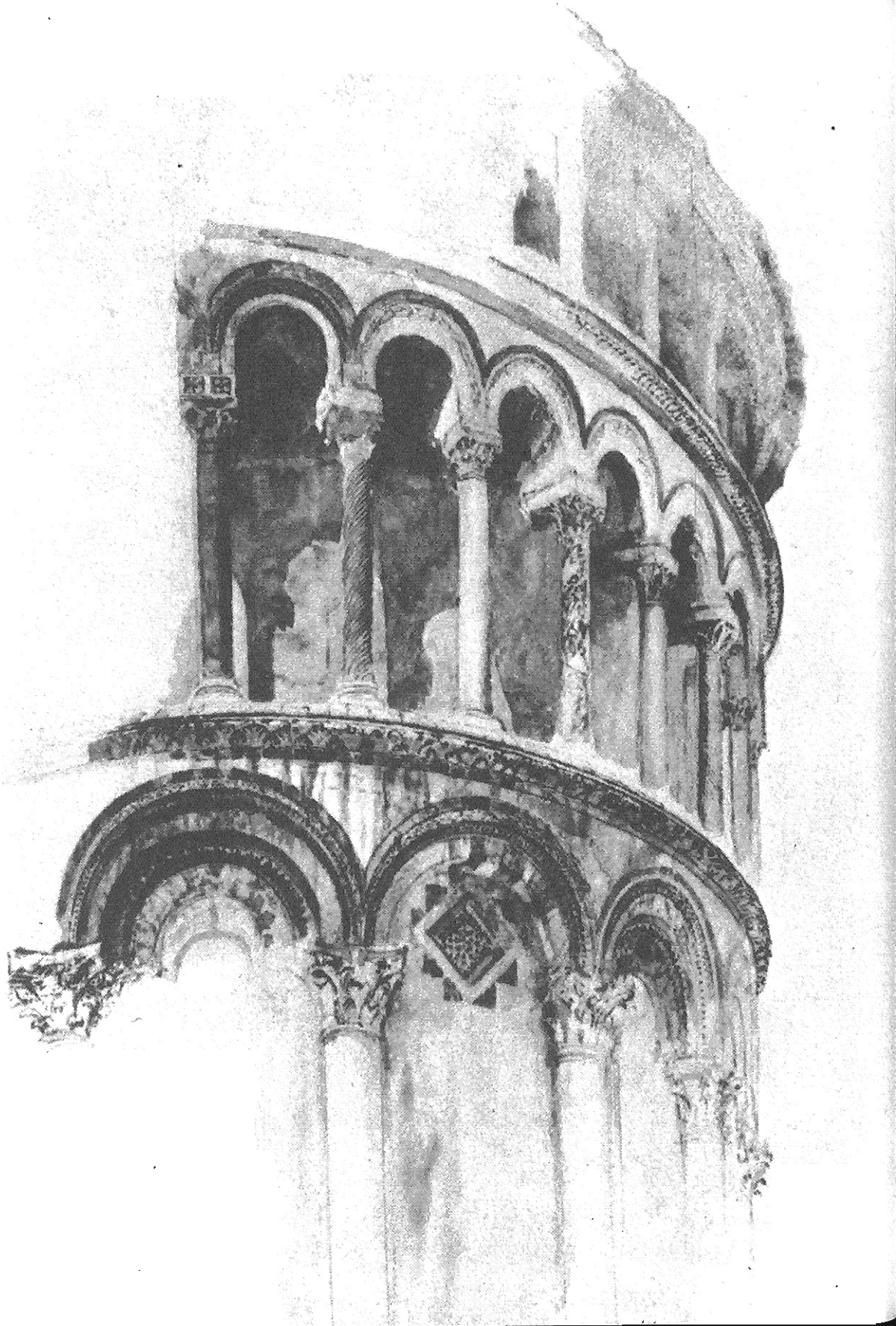
Il suo modo di fare critica ha certamente influenzato i due maggiori critici italiani, Pietro Selvatico e Camillo Boito[18], i quali hanno messo in diretta relazione le riprese del medioevo Neoromanico e delle maniere lombardesche e bramantesche con la ricerca di uno stile nazionale per l'Italia unitaria del Risorgimento.

Ruskin ci ha lasciato anche una confessione sulla funzione operativa con cui aveva concepito la sua pubblicistica divulgativa e persino un pentimento di questa sua azione, alla luce di risultati differenti da quelli che intendeva propugnare. Mi sembra interessante porla quasi a conclusione di questo mio breve *excursus*:

"*Ho avuto un influsso indiretto quasi su ogni costruttore di modeste ville (...) e c'è a stento un ritrovo pubblico vicino al Palazzo di Cristallo che non venda il suo gin e gli amari sotto capitelli pseudo-veneziani, copiati dalla chiesa della Madonna della Salute o dei Miracoli. E uno dei motivi principali per lasciare la mia casa attuale è che essa è circondata dovunque dai detestabili mostri frankensteiniani di mia stessa, anche se indiretta, creazione*".

Ruskin, amareggiato dagli esiti di quanto aveva predicato e teorizzato, in occasione dell'ennesima edizione di *The Seven Lamps of Architecture* aggiunge:

"*Non credevo che avrei mai ripubblicato questo libro, che è diventato il più inutile che io abbia mai scritto, poiché gli edifici che descrive con tanto diletto sono ora abbattuti o grattati, e rappezza-*



24. John Ruskin,
"The Pisan Romanesque",
acquarello, 1872.

ti in una compiaciuta mediocrità e levigatezza più tragica della più completa rovina"[19].

Le considerazioni di John Ruskin possono essere assunte come indicative delle due condizioni che accompagnano la critica operativa[20], ben note a chi la pratica e pertanto accettate come il prezzo che si deve pagare alla capacità immediata di incidere sul fare architettonico: 1) la possibilità di un fraintendimento che può far sì che i risultati siano talvolta addirittura opposti a quanto la critica operativa propugnava; 2) la breve durata, difficilmente oltre i limiti di una generazione, che condanna la critica operativa a un rapido oblio, preceduto quasi sempre da una spietata istruttoria sui limiti e le opinabilità delle sue tesi.

1 Cfr. E. PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, New York 1955; trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962, p.144; e *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, Princeton University Press, Princeton 1959, 1979, p.45. e pp.50-51.

2 A.D.T. MANETTI, *Vita di Filippo di ser Brunellesco* (1489 c.), Rinascimento del libro, Firenze 1927, p.28; cfr. anche nuova ed., Il Polifilo, Milano 1976.

3 FILARETE (A. Averlino), *Trattato di architettura* (scr. 1451-1454), Libro XIII, Il Polifilo, Milano 1972, p.380; L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, Libro I, cap.1-2, Il Polifilo, Milano 1989, pp.11 e ss.

4 V. SCAMOZZI, *L'idea dell'architettura universale*, Presso l'autore, Venezia 1615, parte Ia, par. xviii, Gregg, Ridgewood, N.J., 1964.

5 Cfr. AA.VV., *Scritti rinascimentali di architettura*, Il Polifilo, Milano 1978, pp.464 e ss. Cfr. L. PATETTA, *Il disprezzo del gotico dal XV al XVIII secolo*, in *Storia dell'architettura. Antologia critica*, Etas libri, Milano 1975, 1989, pp.108 e ss.

6 Cfr. L. PATETTA, *Breve excursus storico sul termine di "moderno"*, in AA.VV., *Aspetti del moderno*, Alinea, Firenze 1992, pp.95 e ss.

7 G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550), Introduzione e Libro II, Einaudi, Torino 1986, pp.55 e 308.

8 Cfr. *Il Filarete*, cit. in L. PATETTA, *Breve excursus*, cit., pp.92 e ss.

9 L.B. ALBERTI, *op.cit.*, pp.232, 449, 467.

10 F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Aldo Manuzio, Venezia 1499, Antenore, Padova 1980, p.49.

11 Per il Palladio cfr. G. GAYE, *Carteggio inedito di artisti*, Giuseppe Molini, Firenze 1839-40, II, p. 360; per il Serlio e Vasari, cfr. L. PATETTA, *Le critiche degli architetti dal Rinascimento al Gotico*, in AA.VV., *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'Umanesimo*, Guerini associati, Milano 1992, pp.95 -97.

12 Il testo di P. Bellori è riportato in L. PATETTA, *Storia dell'architettura. Antologia critica*, cit., p.171.

13 Cfr. L. Pascoli, citato da A.M. MATTEUCCI, in *L'architettura del Settecento*, Utet, Torino 1988, Cap.I, p.5.

14 Cfr. L. HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. I, A. et J. Picard, Parigi 1950, pp.487-90.

15 A. MEMMO, *Elementi dell'architettura lodoliana*, Roma 1786, p.177; cfr. anche F. MILIZIA, *Principj di Architettura civile*, Finale 1781, parte Ia, p.277.

16 Cfr. G.B. PIRANESI, *Osservazioni sopra la Lettre de M. Mariette*, in *Parere su l'architettura*, Roma 1765; cfr. anche R. WITTKOWER, *Piranesi's Architectural creed*, in *Studies in the Italian Baroque*, Thames and Hudson, Londra 1975, pp.235-46.

17 A.W.N. PUGIN, Passi da *The true principles of pointed or Christian architecture*, J. Weale, Londra 1841, p.48; e da *Contrasts, or, A parallel of the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present day*, Printed lor the author, Londra 1836; trad. it., *Contrasti architettonici o la questione del gotico*, Uniedit, Firenze 1978; e da *An apology for the revival of Christian architecture in England*, J. Weale, Londra 1843., p.18.

18 Cfr. L. PATETTA, *L'Architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli. 1750-1900*, Mazzotta, Milano 1975, 2a 1990, pp.260 e seg.

19 J. RUSKIN, *The works of J.R.*, Londra 1912, v. X, p. 459 (lettera del 1872); *The seven lamps of architecture* (1848), Cap. 1; trad. it. *Prefazione all'ultima edizione*, in *J. Ruskin*, antologia a cura di R. Di Stefano, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1969, p. 80.

20 La trattazione più interessante resta ancora quella di M. TAFURI, in *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1978, cap. IV, pp.165 e ss.

Primo dibattito

Domanda
Una domanda su un punto sollevato da Giovanni Raboni, ossia sul problema della possibile coincidenza tra attività creativa e attività critica. Citando il caso di Proust, che riesce ad essere critico soprattutto nelle sue opere letterarie più che nelle opere saggistiche, Raboni ha evidenziato come in letteratura scrittore e critico usino lo stesso linguaggio e come ciò possa generare certa ambivalenza e perfino ambiguità, lasciandoci così nell'interrogativo se lo scrittore riesca ad essere critico e viceversa.
L'architettura può dunque risultare critica in quanto architettura? Ovvero, può l'architetto esercitare critica operativa con il linguaggio proprio dell'architettura, ossia senza ricorrere alla parola? E, se sì, quale validità può sperare di ottenere una tale operazione?

Volevo poi chiedere al professor Canella se il suo progetto per la Zona Garibaldi a Milano, elaborato per il concorso bandito dalla rivista "Casabella" nel 1979[1], può essere considerato in un certo senso un progetto di critica operativa.

Giovanni Raboni
Non so se sono in grado di rispondere a questa domanda se non in modo del tutto ipotetico. Uno scrittore può essere un critico sia facendo il critico sia nella sua opera letteraria, in quanto vi accoglie dei motivi di riflessione critica. In linea teorica non mi sembra impossibile che questo avvenga anche in un'opera d'architettura, nel senso che un architetto progettando accoglie sicuramente dei motivi di riflessione critica su quello che si fa attorno a lui e su quello che si è fatto prima di lui. Però rimango insoddisfatto della genericità di questa mia risposta. Ma non so dare una risposta più precisa, perché non riesco ad immaginare se con i mezzi non del linguaggio critico, ma del linguaggio architettonico, sia possibile fare qualcosa di specificamente critico. È una cosa che forse dovrebbe essere chiesta ad altri, non a me.

Vorrei aggiungere che una funzione della critica di cui non ho parlato, ma che secondo me sarebbe molto importante – e non a caso è la più impedita dall'industria culturale – è il porre un discrimine fra ciò *che è* e ciò *che non è* letteratura. Prima ho parlato soprattutto dello sforzo di valutare un testo, dando per scontato che questo testo sia letterario. Oggi mi pare che una funzione più umile, ma in un certo senso primaria della critica, dovrebbe essere quella appunto di stabilire i confini della letterarietà. Questi confini una volta erano in qualche modo accettati da tutti. Gli editori stessi davano per scontata una differenza fra la letteratura "vera" e la letteratura di consumo. Oggi si assiste invece a una voluta, programmata confusione fra questi due livelli. La critica dovrebbe dunque porsi come compito primario di distinguere fra ciò che è letteratura, e quindi vale la pena di affrontare da un punto di vista critico, e ciò che letteratura non è. Quello che l'industria culturale fa programmaticamente oggi

è proprio confondere letteratura e non letteratura, tentando, naturalmente, di uniformarle verso il basso. Nel momento in cui si mettono nelle stesse "classifiche dei libri più venduti" libri che di letteratura non sono e libri che di letteratura vogliono essere, è chiaro che si provoca una corsa e una concorrenza verso il basso. Questo compito distintivo della critica è, in un certo senso, il più socialmente utile che può proporsi.

Luciano Patetta
Lo studente ha sollevato una questione che ha almeno settecento anni di vita. Risale al Duecento e all'inizio del Trecento la scoperta della differenza sostanziale tra la lingua in letteratura e poesia (per le quali c'è una assoluta coincidenza tra la lingua del critico e la funzione critica della lingua stessa, per esempio nella poetica in "volgare" di Dante o Boccaccio contrapposta al latino), mentre nel caso di pittura, musica e architettura c'è una frattura tra la lingua della critica e la lingua specifica. Frattura che tante volte (ma io non sono uno storico dell'arte) avviene in maniera complessa. Per fare un esempio celeberrimo, Caravaggio opera rivoluzionariamente in maniera critica con il linguaggio della pittura, ma contemporaneamente al pittore Caravaggio alcuni critici fanno la stessa operazione con la lingua, cioè fanno della critica scrivendo. Caravaggio lavora con un linguaggio specifico.

Lo stesso vale per l'architettura. Insistendo sul problema della lingua: si pensi per esempio al momento in cui, almeno per trecento anni, si è contrapposta la vivacità dei "volgari", delle provincialità, delle lingue locali alla universalità del latino. Ora, quando gli architetti usano questi argomenti è ovvio che fanno un'operazione molto ambigua, si impadroniscono di una questione che appartiene a un ambito molto differente. Appare loro così chiaro l'esempio della lingua locale e della lingua italiana, della dialettalità e del latino (a favore o contro non importa), che inventano una similitudine per cui l'universalità del latino potrebbe rappresentare il classicismo (tendenziosità discutibile) e pertanto i "volgari", i dialetti, sono l'espressione di tutta l'Europa sperimentale, empirica e inventiva dei goticisti. Interessantissima operazione, questa, che ha portato molto avanti le questioni d'architettura, ma ovviamente invadendo il campo altrui. Lo stesso fanno anche i musicisti, e più di una volta, perché anche per loro è stimolante trovare un parallelo con chi usa la lingua per fare della critica, prendendo invece in esame il linguaggio musicale. Credo sia uno dei problemi più complessi che riguarda tutto l'argomento della giornata di oggi, cioè la specificità della lingua architettonica e delle nostre competenze disciplinari, e contemporaneamente il caso di un architetto che opera con funzione critica (Alberti per esempio), quello di un critico che di architettura non ne vuol fare ma si vuole occupare di architettura dal suo punto di vista e quello di un architetto che fa creativamente il suo mestiere.

Guido Canella
Sarebbe utile che un po' tutti ci pronunciassimo sulla interessante domanda appena posta. Per parte mia, ma senza naturalmente corresponsabilizzarmi, volevo ricordare un presupposto a lungo perdurato nella cultura del Movimento Moderno in architettura, e almeno in parte trasferibile anche ad altri settori della creatività, quello per cui la modernità avrebbe avuto origine dalla consapevolezza di uno spirito del tempo, dalla coscienza di un

imperativo morale e dalla irrinunciabile aderenza allo sviluppo tecnologico. Invece bisogna sempre diffidare di queste periodizzazioni schematiche e perentorie, per le quali in architettura ci sarebbe un Movimento Moderno eroico e glorioso, nato soltanto sulle spoglie di un passato rinnegato e pertanto tutto volto in senso prospettivo. Infatti nella stessa cultura della modernità coesiste un'altra concezione ed è quella della fallibilità di quegli stessi presupposti. Una concezione per cui sarebbe la stessa messa in crisi della disciplina a caratterizzare la modernità. Dacché su quegli stessi intenti, per una certa fase, poteva fondarsi anche la grande ingegneria ottocentesca, mentre con il Movimento Moderno propriamente detto, assistiamo al coesistere polivalente, e talvolta perfino ambiguo, tra Le Corbusier, Mel'nikov e Wright, tra Gropius e Theo van Doesburg, questi ultimi in aperto dissenso al Bauhaus. Infatti con De Stijl questo presentimento della fallibilità non si limita alla messa in crisi del paradigma classico, ma si spinge ormai fino alla stessa consistenza tettonica dell'architettura.

Ecco, allora, perché ritengo che da un certo punto in avanti la modernità non sia più ansia compatta del futuribile, ma diventi anche, e soprattutto con l'Espressionismo, assunzione di consapevolezza del relativo.

Ma tutto ciò significa forse perdita di ogni proprietà da parte delle discipline e dei generi?

Infatti questo senso del relativo ha subito progressivamente una accelerazione e una degenerazione così profonda – mi sembra che a questo accennasse poco fa Raboni, pensiamo a *Va' dove ti porta il cuore* della Tamaro – per cui una parte non secondaria della critica presta la propria attenzione a questo genere di letteratura senza distinguerlo dall'altra e, anzi, postulando la necessità di una nuova scala di valori da contrapporre a quella adottata da chi persiste nel distinguere l'aspetto puramente sociologico di questa non-letteratura dal valore letterario autentico della letteratura. Lo stesso Asor Rosa, per esempio, vi ha incluso Roberto Benigni, il Ghezzi di *Blob*...

Giovanni Raboni
... Gene Gnocchi...

Guido Canella
Si è dunque passati da questa consapevolezza della relatività, e quindi di un permanente stato di crisi, a un vero e proprio accanimento verso le discipline istituzionali. Atteggiamento, questo, di per sé non deplorevole, a mio parere, in quanto credo ormai superabile quell'atteggiamento manicheo dell'idealismo estetico quando separava in categorie diverse poesia da non-poesia. Eppure, con questo, c'è anche da aggiungere che non possiamo dirci liberati dalla preoccupazione di inseguire la provocazione dell'ammissibilità comunque e dovunque essa ci conduca.

Quanto a quel progetto per la Zona Garibaldi di Milano, ormai sono passati quasi vent'anni, rispondo che va considerato uno stimolo o una provocazione tesa ad avvalorare e legittimare archeologicamente una virtuale linea lombarda e milanese della progettazione, attraverso una specie di campo museale di scavi nella memoria dell'architettura dove costruire *ex-novo* una serie di progetti significativi eppure rimasti irrealizzati, dal disegno di Leonardo nel giardino della Duchessa al Castello Sforzesco di Milano, probabilmente ispirato da una sua precedente visita alla Villa Adriana di Tivoli, al neoclassico teatro circolare di Giuseppe Pistocchi, da Terragni e Lingeri a Pagano, da Gardella all'amico Aldo Rossi, eccetera. E quella provocazione stava ad indicare e rivendicare per questo luogo, situato sull'antico tracciato della Martesana con le chiuse leonardesche, un paesaggio affatto particolare, come quello della periferia storica milanese, teso tra *forma urbis* e *natura agri* e strutturato sull'artificio del congegno e del dispositivo produttivo.

Daniel Sherer
Sono d'accordo con l'intervento di Guido Canella e ho anche riflettuto sul problema del rapporto tra analogia linguistica e analogia *autonoma*, cioè non-analogia. Architettura e linguaggio forse ruotano intorno al problema che Roman Jakobson ha più di altri enunciato chiaramente, cioè il problema della distinzione tra letteratura e non-letteratura, ovvero su ciò che è veramente la qualità della letteratura. Jakobson ci ha chiesto: si può distinguere tra un linguaggio odierno corrente e un linguaggio poetico? Secondo lui si può, perché il linguaggio poetico verte sull'ironia, sulla deformazione di un ideogramma e questo mi pare utile per capire il moderno in architettura e per evitare le contrapposizioni manichee.

Giovanni Raboni
A me sembra molto importante avere coscienza del fatto che i confini tra letteratura e non letteratura sono incerti. Però questo non deve far venir meno l'importanza del problema della differenza. In un campo tutto diverso dalla letteratura, fino a qualche decennio fa, c'era un filone del cinema americano che era considerato commerciale e da un certo punto in poi, soprattutto grazie al lavoro dei critici e dei registi francesi, si è capito che era un grande cinema nel senso artistico della parola. Che Alfred Hitchcock sia un grande regista adesso lo sappiamo tutti, ma fino a qualche decennio fa molti lo consideravano come un regista di film commerciali. È chiaro che anche nel campo della letteratura queste valutazioni restano soggette a mutamenti, ripensamenti, risultando comunque relative. Assoluto è il problema della distinzione. Mi sembra molto importante distinguere fra il criterio e l'applicazione effettiva del criterio.

Guido Canella
Infatti la nostra generazione è stata sedotta da un numero monografico di "Nuovi Argomenti" che si intitolava – se ben ricordo – *9 domande sul romanzo*[2], dove si tendeva ad instaurare la contrapposizione tra romanzo propriamente detto, di pura rappresentazione, e "romanzo-saggio", di introspezione psicologica o autobiografica. In quegli anni la cultura letteraria era tesa tra distanti polarità poetiche (una per tutte era, per esempio, l'*École du regard*, dei vari Butor, Robbe-Grillet, eccetera). E, anche se quelle del romanzo-saggio e del romanzo propriamente detto possono apparire oggi categorie convenzionali od occasionali, la nostra generazione da quella critica operativa risultò indubbiamente fortificata, in quanto, pochi anni prima, una critica altrettanto operativa aveva innescato tutto quel dibattito tra "Società" e "Il Contemporaneo", tra Muscetta e Salinari, sul passaggio dal Neorealismo al Realismo[3], dove si arrivava a dare prescizioni un po' paradossali, se giudicate con gli occhi di oggi, per cui si esaltava lo scrittore Vasco Pratolini, già ritenuto affetto da certo bozzettismo finché attingeva nell'intimismo e nel localismo fiorentino degli anni del fascismo, per aver scritto finalmente il roman-

zo con l'eroe positivo, trasponendovi in qualche modo la teoria lukácsiana. Erano ancora Aristarco e Salinari che, a proposito dei film di Luchino Visconti, sostenevano che finalmente si era arrivati al realismo di *Senso* superando il neorealismo di *Ossessione* (mentre personalmente non ritengo che *Senso* costituisca il momento più alto nel cinema di Visconti). Quindi, anche se della nostra esperienza si sono dovute superare non poche semplificazioni e discriminazioni, tuttavia io credo – e qui sta il mio accordo con Raboni – di non essere disposto a considerare tutto sullo stesso piano, poiché so che esiste, aldilà di un orizzonte morale di ammissibilità, un confine tra architettura e non-architettura, come tra letteratura e non-letteratura, per cui se dovessi essere obbligato a pronunciarmi, necessariamente in un concorso di motivi volta a volta differenti, mi pronuncerei riservandomi di valutare, appunto, caso per caso.

Domanda
Relativamente al punto sollevato da Raboni sul fatto che viene sempre più impedita la critica, a favore della promozione, resta da chiedere dove si faccia la critica o dove la si dovrebbe fare. Anche in architettura questo accade e, allora, a cosa servono le nostre riviste di architettura? Svolgendo il ruolo di promozione se lo sono mai posto il problema di dover essere un luogo dove si critica l'architettura?

Pensando a "Casabella", "L'Arca", le riviste che noi tutti conosciamo, in troppi casi somigliano più a un catalogo che a un luogo dove discutere e confrontarsi, non dico sulla qualità, ma almeno sul senso del progetto, su quello che viene proposto e quello che vorrebbe rappresentare. Se queste potremmo considerale riviste "generaliste", dall'altra parte esistono riviste di settore, sempre nell'ambito dell'architettura, che forse riescono a supportare meglio, seppure indirettamente, questo ruolo di critica. E questo è riportabile al discorso che ormai non esiste più una sola critica, ma esistono tanti modi per arrivare ad un giudizio, e quindi forse bisognerebbe vedere la critica come somma di tutti gli apporti anche settoriali.

Luciano Patetta
Una sola affermazione che non vorrei lasciar passare: quella che una rivista come la "Casabella" di Gregotti – che per la verità non mi piaceva tanto – non avesse una linea. È stata definita un catalogo. Un accidenti un catalogo! Quello che non mi piaceva della direzione di Gregotti è che pubblicava solamente i suoi simili, cioè soltanto i "gregottiani". Allora attenzione: c'è una tendenziosità, che magari non ci interessa molto, anche là dove pare che non ci sia. Infatti non è che una rivista attenta al professionismo, affermata e di successo, non possa risultare comunque di tendenza.

Daniel Sherer
Relativamente alla domanda su che cosa servano le nostre istituzioni editoriali in architettura – che apre un campo vastissimo e pertanto non si può corrispondervi in maniera specifica – penso che la situazione sia in continuo mutamento, poiché cambiano le circostanze di accertamento storico. Il fatto linguistico dell'architettura e l'istituzione delle riviste sono due cose diverse, con reciproca autonomia: c'è un linguaggio dell'architettura e c'è un'autocritica dell'architettura per cui, se esistono, queste riviste, significa che sono anche utili.

Guido Canella
Penso che Sherer abbia ragione, nel senso che molta critica di oggi rimane fortemente implicita. Gli editoriali delle riviste di architettura, delle migliori, sono sempre un "mandar a dire senza far nomi" e naturalmente questo, oltre che essere deprecabile – eppure anch'io me ne ritengo corresponsabile –, è dovuto anche un po' ad un rapporto diverso rispetto ad una critica più militante ed esterna al fare, come poteva essere un tempo quella di Giuseppe Pagano o, addirittura oggi, quella di Bruno Zevi; ossia una critica fortemente provocatoria, e talvolta addirittura insultante, che pure spesso mi trova concorde. Ma non di rado le riviste di architettura sono fatte anche da architetti, e qui subentrano convenevoli per cui ci si limita a far intendere quello che si vuole dire; ovvero si ritiene di doverlo esprimere in forma ellittica e indiretta. Per quanto mi riguarda poi, le volte che mi capita di discutere in pubblico, posso anche risultare fortemente polemico con chi mi sta di fronte, nel senso che allora si libera tutta quella aggressività che ho dentro, e che in genere tutti gli scrittori, gli artisti e perfino gli architetti hanno. Naturalmente non si può fare di tutte le erbe un fascio, poiché c'è stile e stile, tanto nello scrivere quanto nel discutere. Però solitamente l'autore, di fronte alla critica per iscritto, finisce per risultare condizionato. E questa può essere una delle cause che produce una situazione deprecabile in quanto poco pedagogica.

Giovanni Raboni
Credo di sapere perché la critica letteraria sia programmaticamente impedita, soffocata, emarginata dall'industria culturale. Se funzionasse, se avesse autorità come ha avuto in passato, in qualche modo contrasterebbe con le strategie dell'industria culturale, che tendono al livellamento verso il basso della produzione.

Se questo avvenga anche nell'architettura non lo so e mi piacerebbe saperlo; sapere se c'è qualcuno che ha interesse ad impedire la critica architettonica e perché; sapere se c'è qualcosa di analogo, un'entità paragonabile alla grande editoria, che ha interesse a soffocare o emarginare la critica.

Guido Canella
Progettare architettura non è come dipingere un quadro o scrivere un racconto. Almeno virtualmente, per chi abbia fatto un buon liceo, è difficile non aver trovato l'occasione di provarsi nella poesia o nel disegno.

Mentre nel caso dell'architettura le intenzioni di applicazione risultano abbastanza diverse perché dipendono soprattutto da fattori esterni e, per così dire, più istituzionali. Per esempio, basta ricordare che il carattere rivoluzionario e internazionalista dell'architettura moderna si è fondato sull'universalità dei bisogni, dei saperi e dei poteri. E allora l'architetto, quando non riesce a costruire, si considera vittima di qualche cosa di strutturale che gli sta attorno, e che non è il silenzio della critica.

Questo "vittimismo" dell'architetto è qualcosa che si trascina in modo connaturato, ma che non mi sembra coincidere con la frustrazione del pittore o del letterato. Uno scrittore come Bevilacqua sostiene di avere grande consenso di pubblico, ma tendenziosa sconsiderazione da parte della critica. Mentre in generale, che io sappia, per l'architetto non conta la congiura dei critici, conta invece la congiura dei committenti, che forniscono la base primaria e indispensabile per operare.

Giovanni Raboni
Naturalmente non esiste neanche la congiura dei critici contro Bevilacqua o De Crescenzo: si tratta semplicemente del risvolto di quello che dicevo prima, e cioè che l'editoria vuole tutto. Se punta su un *best-seller* come quelli di Bevilacqua o De Crescenzo, non tollera che non ci sia riscontro critico; vorrebbe anche quello e, a quel punto, gli autori si sentono autorizzati a lamentarsi. Fino a trenta o quarant'anni fa una cosa così non sarebbe successa, perché quel tipo di letteratura era pacificamente ignorata dalla critica; adesso che non la è più, i pochi che, per caso, vengono ignorati dalla critica si sentono discriminati e si lamentano.

Luciano Patetta
Una cosa mi sembra comunque evidente: la scomparsa di una certa critica militante (vedi la progressiva riduzione vergognosamente ridicola della presenza di Bruno Zevi su "L'Espresso"). Quando Bruno Zevi teneva la sua rubrica (che secondo me è stata molto importante diversi anni fa, quando "L'Espresso" era molto più importante di oggi come settimanale politico), l'iniziativa del giornale veniva salutata da tutti come un fatto importante, anche da quelli che non erano d'accordo con lui, poiché su un giornale di punta dei radicali italiani c'era una pagina dedicata tutte le settimane all'architettura. Oggi è ridotta ad una piccola nota. Va anche detto, con tutto il rispetto per Zevi, che forse oggi lui non avrebbe argomenti, come aveva settimanalmente allora. Credo che allora abbia fatto un ottimo lavoro. Devo dire che quella rubrica era spesso molto aggressiva.

Personalmente, sono stato maltrattato da Bruno Zevi tanto sulle pagine de "L'Espresso", quanto sulle pagine de "L'architettura" (quando la rivista contava un po' di più che non adesso). Zevi aveva l'abitudine di scrivere le stesse cose sugli stessi argomenti, su "L'Espresso", per 250.000 persone, quanti erano i lettori di allora, e su "L'architettura" riservata agli architetti. Quando nel 1976 curai la mostra *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*[4], Zevi mi fece a pezzi dicendo che osavo mettere in una stessa mostra Giuseppe Pagano, morto nei campi di sterminio, Edoardo Persico, un razionalista che, come Terragni, si era ucciso per lo sconforto della sconfitta dell'architettura moderna (sono parole di Zevi), con Marcello Piacentini, Piero Portaluppi e il Novecento. Io li avevo messi insieme – e sono tuttora convinto che fosse una scelta giusta, anche perché ormai l'hanno fatta tutti – facendo un torto a Zevi; ed egli si offese tantissimo, accusandomi di essere una persona pericolosa in una lettera terribile. Scrisse, con l'impeto e l'impegno di chi crede nelle azioni che fa e che sostiene, una lettera personale a chi non conosceva (in seguito ci siamo conosciuti molto bene), definendo un crimine la "*vergognosa mostra di Venezia*", ripetendo le cose che aveva scritto su "L'Espresso" e concludendo: "*comunque sarà mio dovere fare in modo che certe persone non nuocciano nella scuola*". Allora ero professore incaricato di Storia dell'architettura in questa scuola, avevo ancora davanti a me tutta la carriera da percorrere fino alla cattedra e pensavo che quella sua fosse una minaccia vergognosa.

Va detto subito che Zevi non lo ha fatto (non lo ha mai fatto con nessuno), perché è un gentiluomo. Eppure, rileggendola a distanza di tempo, quella minaccia mi sembra legittima da parte di una persona che allora credeva nella facoltà di architettura e nel suo decisivo ruolo per l'architettura nella società italiana. In-

fatti aveva talmente a cuore la facoltà di architettura che, oltre a litigare con i colleghi, se ne uscì sbattendo la porta. Per cui devo ammettere che quella frase era da "critica militante": in quel momento si preoccupava non solo di una mostra alla Biennale di Venezia, ma anche che io potessi legittimare concezioni culturalmente pericolose nella scuola. Una posizione che io a distanza di anni rispetto moltissimo.

Domanda
Approfittando della presenza di personaggi che operano in campi anche diversi, come la letteratura, l'architettura, la storia dell'arte, la critica, e relativamente all'affermazione che Giovanni Raboni ha fatto circa la virtuale impossibilità di esercitare la critica e la traduzione dei testi, vorrei che brevemente tratteggiaste, nei vostri campi specifici, la differenza tra un'interpretazione e una critica in campo nazionale e in campo internazionale.

Paolo Berdini
Più che la distinzione geografica, incide il tipo di critica. Parlando del poco impatto della critica sulla letteratura, e quindi relativamente all'industria culturale, non dobbiamo dimenticare che diciamo anche qualcosa su quel tipo di critica. Non è vero che tutti i tipi di critica soffrono allo stesso modo per lo scarso impatto culturale del mercato in cui operano. Argan qui direbbe che è la critica "esterna" – e non a caso parliamo di critica operativa – ad essere tipica nel soffrire per lo scarso impatto nella società e nel mercato culturale, mentre invece una critica di tipo formalista, per esempio, soffre molto meno di questo stato di abbandono. Quindi non è solo una condizione oggettiva del mercato, ma è anche una condizione soggettiva del tipo di critica.

Giovanni Raboni
Questo è senz'altro vero e, comunque, è chiaro che quello che dicevo sugli ostacoli che si pongono alla critica riguarda la critica militante, cioè la critica che si occupa della produzione corrente. Mentre la critica d'altro tipo non incontra questi impedimenti per la semplice ragione che all'industria culturale non importa assolutamente nulla di quello che la critica non militante dice. La cosa è limitata alla critica che può avere un impatto sul destino commerciale della produzione narrativa corrente.

1 G. CANELLA, *Dall'atlante storico dei progetti per un corpo dell'architettura lombarda*, in "Casabella", n.451-452, ottobre-novembre 1979, pp.102-104.
2 AA.VV., *9 domande sul romanzo*, in "Nuovi argomenti", n.38-39, maggio-agosto 1959.
3 C. MUSCETTA, *Realismo neorealismo controrealismo*, Lucarini, Roma 1990.
4 S. DANESI, L. PATETTA (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.

Un colloquio "inquietante". Manfredo Tafuri e la critica operativa. 1968-1980

Daniel Sherer

Oggi chi affronta il problema della critica operativa sperimenta immediatamente un senso di inquietudine. Non c'è dubbio, peraltro, che questa sensazione sia almeno in parte dovuta a ciò che Tafuri, nella *Premessa* a *Ricerca del Rinascimento*, ha identificato con i "*disagi della ricerca artistica contemporanea*" in senso lato[1]. In questa comunicazione però non mi occuperò di analisi eziologica. Proverò invece a isolare certi sintomi determinati dalla situazione ambigua e multiforme che investe l'architettura odierna e la sua critica.

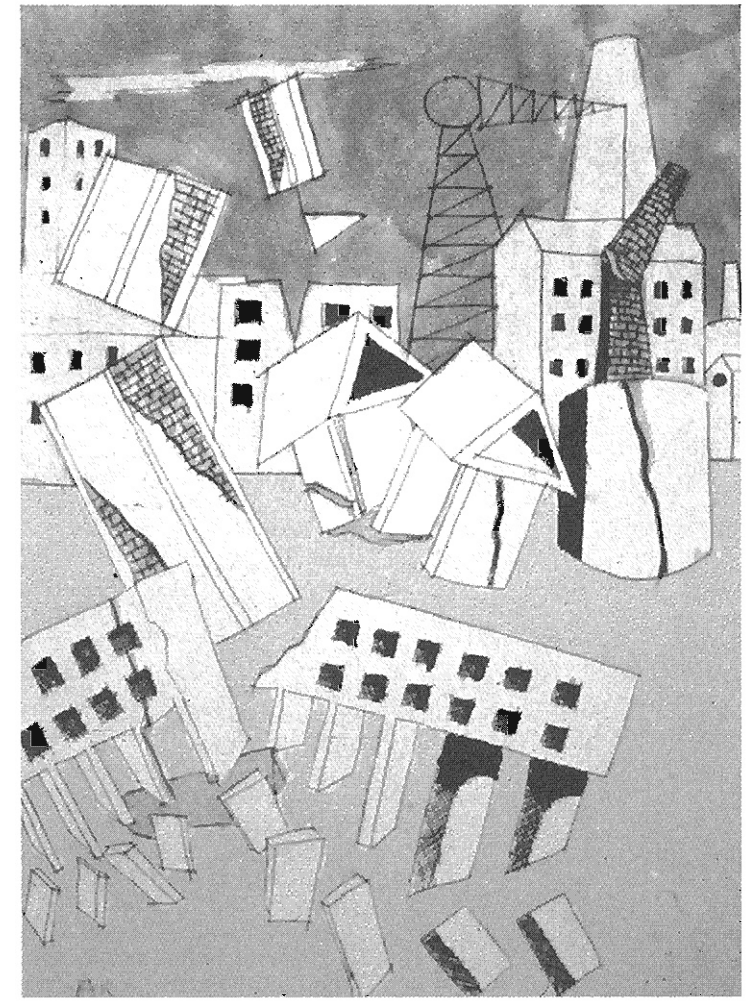
Innanzitutto, è importante individuare non il campo di azione della critica operativa in un ambito culturale e politico così confuso come il nostro, ma il suo rapporto specifico con il lavoro intellettuale di Manfredo Tafuri. Ormai si sa molto bene che questo storico e critico si dimostrava sempre più diffidente nei confronti della critica operativa, specie dalle soglie degli anni Ottanta in poi. Nel 1980, in un'intervista, egli aveva osservato: "*Il modo con cui guardo ai fenomeni storici può dirsi «progettuale», anche se continuo a rifiutare qualsiasi categoria di tipo operativo*"[2]. Questo *caveat* è gia di per sé sintomatico di un nesso implicito tra operatività e progetto inteso in modo storico; e alla fine di questo contributo mi soffermerò brevemente sul rapporto tra storia "progettuale" e storia operativa. Per lo più si sente il lamento diffuso, che ha preso la forma specifica della prima domanda rivolta a Tafuri nell'intervista del 1984 con cui Fulvio Irace chiedeva, in toni allarmanti, se era vero che non si occupava più di architettura contemporanea. Tafuri, non tanto sconcertato, rispondeva puntualmente, mettendo in dubbio la divisione convenzionale tra critica e storia dell'architettura:

"*... i «critici» non* [si rendono] *conto dell'esistenza di un livello del pensiero sull'architettura che fa parte semplicemente della storia. Come ogni storia, quindi, anche quella dell'architettura sceglie e preleva i propri oggetti là dove questi si presentano come storicamente significativi. Nell'attività dello storico, lo spostamento dei campi in cui effettuare i propri prelievi è, dunque, in continua mutazione*"[5].

Risposta non priva di ambiguità, anche se offerta come osservazione neutra e in qualche modo oggettiva. Ma si badi bene: mentre Tafuri rispondeva alla domanda, il suo richiamo un po' evasivo al mestiere dello storico era al tempo stesso utile per capire il suo atteggiamento in quel momento dato ed era sintomatico dell'inquietudine estetica ed architettonica di cui ho già fatto menzione. Il riferimento allo spostamento dei campi in cui lo storico sceglie e preleva i propri oggetti di ricerca è oltremodo significativo. Forse, quello che Tafuri non diceva esplicitamente a proposito dell'architettura attuale può rivelare l'attualità implicita delle sue analisi storiografiche.

Il nostro problema comunque verte su una o due ulteriori

25. Aldo Rossi, "L'architecture assassinée", disegno per la copertina del libro di Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, Cambridge, Mass. 1988, trad. inglese di *Progetto e utopia*, Bari 1973.



26-28. Preston Scott Cohen, "House on Siesta Key", Florida, 1990: viste del modello e pianta.

domande: è vero che l'architettura contemporanea nelle sue modalità di avanguardia o neoavanguardia (se queste non sono già parole inutili e prive di senso) è ancora capace di intraprendere quel discorso critico o autocritico, e quel colloquio operativo, che tradizionalmente investe il moderno?

E come valutare i sintomi di questa capacità o non capacità alla luce del presunto abbandono della critica operativa (e della critica stessa) a favore della ricerca storica da parte di Tafuri?

Tenterò di mostrare che la prima domanda implica la proposizione che l'architettura d'avanguardia costituisce un progetto linguistico che elabora in modo autonomo i suoi presupposti estetici, trasformandosi di continuo; e, per quanto riguarda la seconda, che l'adesione dell'ultimo Tafuri ai valori della storia, escludendo ogni momento critico, è più apparente che reale. Infatti, si possono oltrepassare i limiti posti da queste due domande mostrando che il nocciolo critico nella ricerca storica dell'ultimo Tafuri (e specie in *Ricerca del Rinascimento*) contiene in sé dimensioni operative non ostentate. Per fare questo citerò come campione un nuovo esponente dell'avanguardia architettonica americana che è, per quello che so, non ancora conosciuto in Italia. E con questo vi offro, almeno come intervento *in fieri*, non tanto un nuovo indirizzo per la critica operativa quanto una spia che indica un aspetto delle sue antinomie implicite.

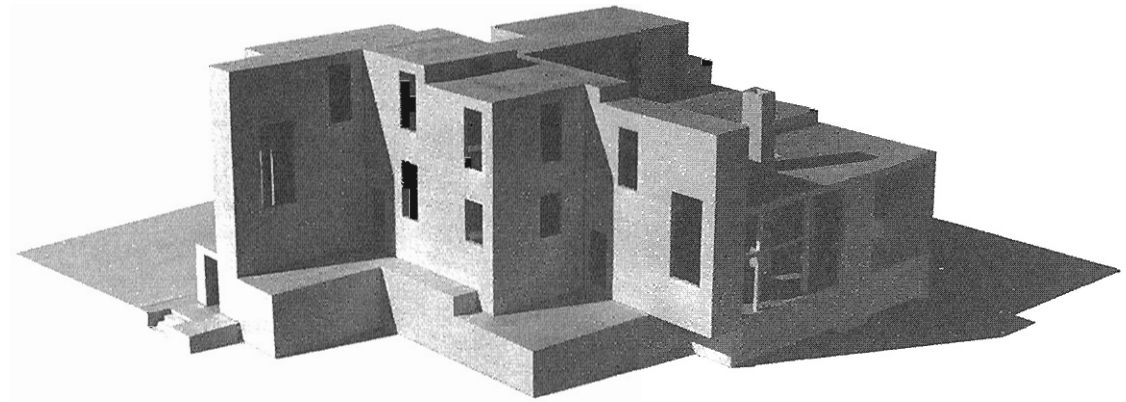
I

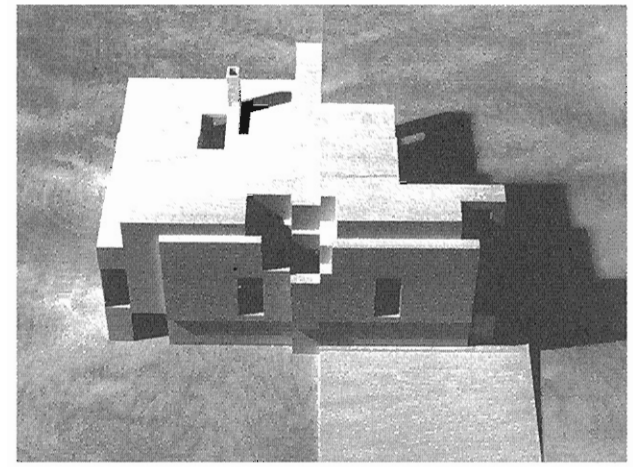
Inizialmente vorrei evitare una *reductio ad absurdum*, sia teoricamente che retoricamente, ma non posso resistere alla tentazione di caratterizzare il procedimento multiforme e complesso della critica operativa come "attualizzazione della storia" attraverso la progettazione architettonica. Tafuri stesso, seguendo la linea crociana e desanctisiana di Zevi[4], esplicava così un aspetto cruciale di questo tipo di critica. Il miglior modo, forse, per dimostrare la complessità della critica operativa nell'accezione del primo Tafuri è di paragonare i contenuti delle sue osservazioni in campo teorico con i risultati dei suoi interventi in campo critico.

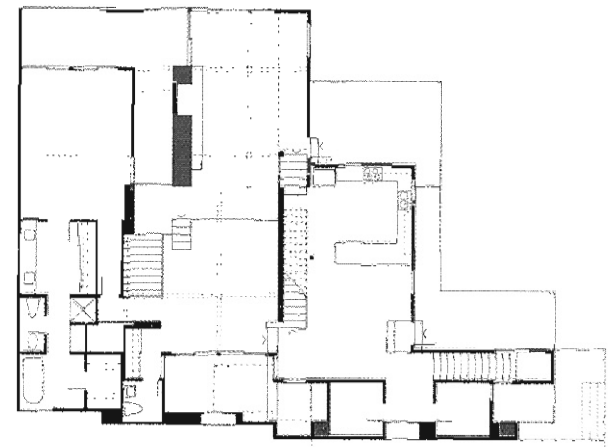
Cominciamo, allora, con la posizione teorica di Tafuri riguardante la critica operativa, posizione, peraltro, motivata da una coscienza storica. In *Teorie e storia dell'architettura*, egli propone, passando per l'intenzione apodittica e prescrittiva presupposta della critica normativa militante del Bellori, e la *critique passionnée* propugnata da Baudelaire, che questo tipo di critica implichi un'oscillazione tra:

> "*la deduzione dei propri valori dalla storia stessa, ed il suo tentativo di forzare il futuro mediante l'introduzione – ma solo nel programma critico – di inediti valori o di scelte a priori*"[5].

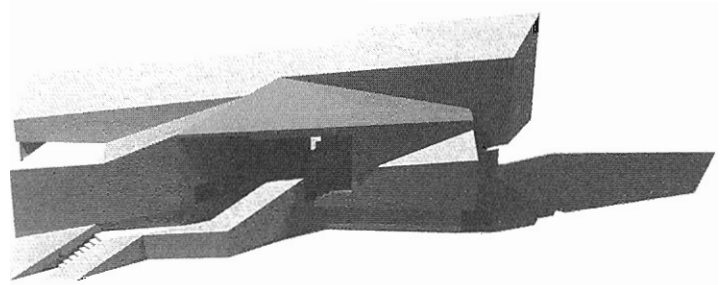
E dopo un'analisi breve delle premesse illuministiche della critica operativa, Tafuri vede in esso una compresenza di storicismo e antistoricismo, metodo induttivo e metodo deduttivo, verifica razionale e scelta arbitraria. Infine cita il famoso passo di Zevi in cui il più vistoso esponente della critica operativa individua nello cronachista trecentesco Dino Compagni un valore civile nella cosiddetta "*storia scritta con il pugnale*" che, come già nell'universo poetico-storico dantesco, rivela la vita interiore, cioè le passioni, i costumi, i veri caratteri, da cui emergono i fatti[6]. Da questa rete di citazioni ed impulsi a volte contraddittori si può estrarre una visione della critica operativa che nettamente identifica pensiero e azione o, al limite, che presuppone una

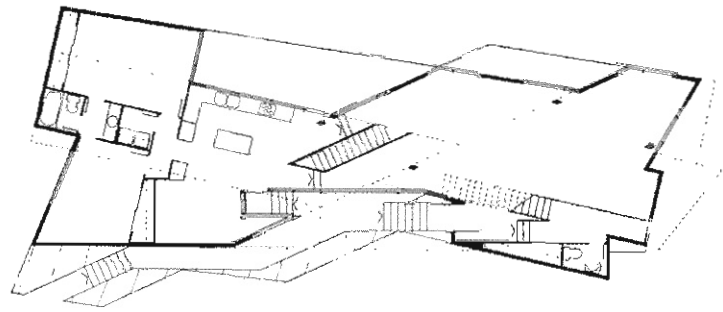






29-30. Preston Scott Cohen, "Cornered House", Longboat Key, Florida, 1991-92: vista del modello e pianta.





specie di sostituzione ideologica, ad esempio quando lo storico (come per l'appunto Dino o Dante) "*forza la storia scritta dopo non essere riuscito a mutare nell'esercizio della politica, il corso degli eventi*"[7].

Tale analisi assume caratteristiche specifiche quando è inserita nel contesto italiano del Dopoguerra. Ma qui il rapporto tra prassi operativa e ideologia architettonica non si può ridurre alle mire di un commento extrarchitettonico (anche se, nel *Progetto storico*, che funge da prefazione a *La sfera e il labirinto*, l'importanza della contrapposizione tra serie linguistiche e serie extralinguistiche nell'analisi storica dell'architettura è dato per scontato)[8]. Non si può nemmeno collocarlo in uno specifico indirizzo politico. In questa connessione Tafuri stesso, in un'intervista di Pietro Corsi pubblicata nella "Rivista dei Libri" nel 1994, narra una storia riguardante le origini della critica operativa che si svolge in un contesto culturale determinato – una storia che contiene novità rispetto l'esegesi teorica del *Teorie e storia*. Per Tafuri, il punto genetico della critica operativa contemporanea emerge fra Zevi e Argan nell'ambito del dibattito riguardo le possibilità di una rinnovata razionalità architettonica negli anni Cinquanta[9].

Nella vicenda della critica operativa due storie principali dunque s'intrecciano: una più breve e locale nel contesto italiano del Dopoguerra e un'altra di tonalità universale appartenente al destino della dialettica dell'Illuminismo. Comunque mi sembra che l'accento sull'impegno – che peraltro fa parte di quel mondo del discorso, tra Sartre, Vittorini e Zevi stesso – non l'enfasi filosofica nel senso della tradizione dell'autocritica dell'*Aufklärung*, era cruciale per la critica e la storiografia dell'architettura d'ispirazione politica in quei giorni. Perlopiù, il criterio complesso della selezione e delle antinomie del gusto era meno privilegiato da Zevi che il criterio semplice di una storia che dice "*guardate che il giusto è in questa direzione*"[10]. Qui si deve ricordare che Zevi aveva in mano tutto un programma sociale connesso all'Associazione per l'Architettura Organica (APAO) e che Argan, per conto suo, parlava in toni più astratti del destino della razionalità (anche se, secondo lui, quest'ultima era gia perdente). Peraltro tra il momento critico-filosofico e il momento storico-politico entrava in gioco una precisa autocoscienza poetica da parte dell'architettura. Quest'ultima era registrata in modo molto fine dalla critica tafuriana dagli esordi degli anni Sessanta in poi.

Infatti era proprio in ambito architettonico milanese che la riflessione sulla strada razionalista diventava attuale per Tafuri negli anni Settanta, offrendogli un punto di partenza per un nuovo indirizzo operativo. Qui l'intima dialettica tra autonomia formale e critica architettonica si faceva evidente. Già in *L'Architecture dans le Boudoir*, e specie nella prassi operativa esposta nel saggio, che Tafuri ha dedicato tra l'altro all'opera di Aldo Rossi dei primi anni Settanta[11] (sto pensando soprattutto al Cimitero di Modena e alla Scuola di Fagnano Olona), lo scandalo della parola esasperata dell'autonomia architettonica è sommerso in segni muti. Per Tafuri, il gioco neorazionalista manifestato in questi progetti esclude rivendicazioni esterne. In questo modo la visione rossiana di un mondo tipologico depurato rivela una dialettica al tempo stesso arbitraria e falsa tra norma e trasgressione[12]. Il richiamo alla purezza geometrica e a una *vie des formes* risolutamente anonima fatta da queste architetture irrequiete esemplifica una nostalgia frustrata per il fondamento. In questo senso la riflessione critica tafuriana su Rossi avvolge il dibattito preceden-

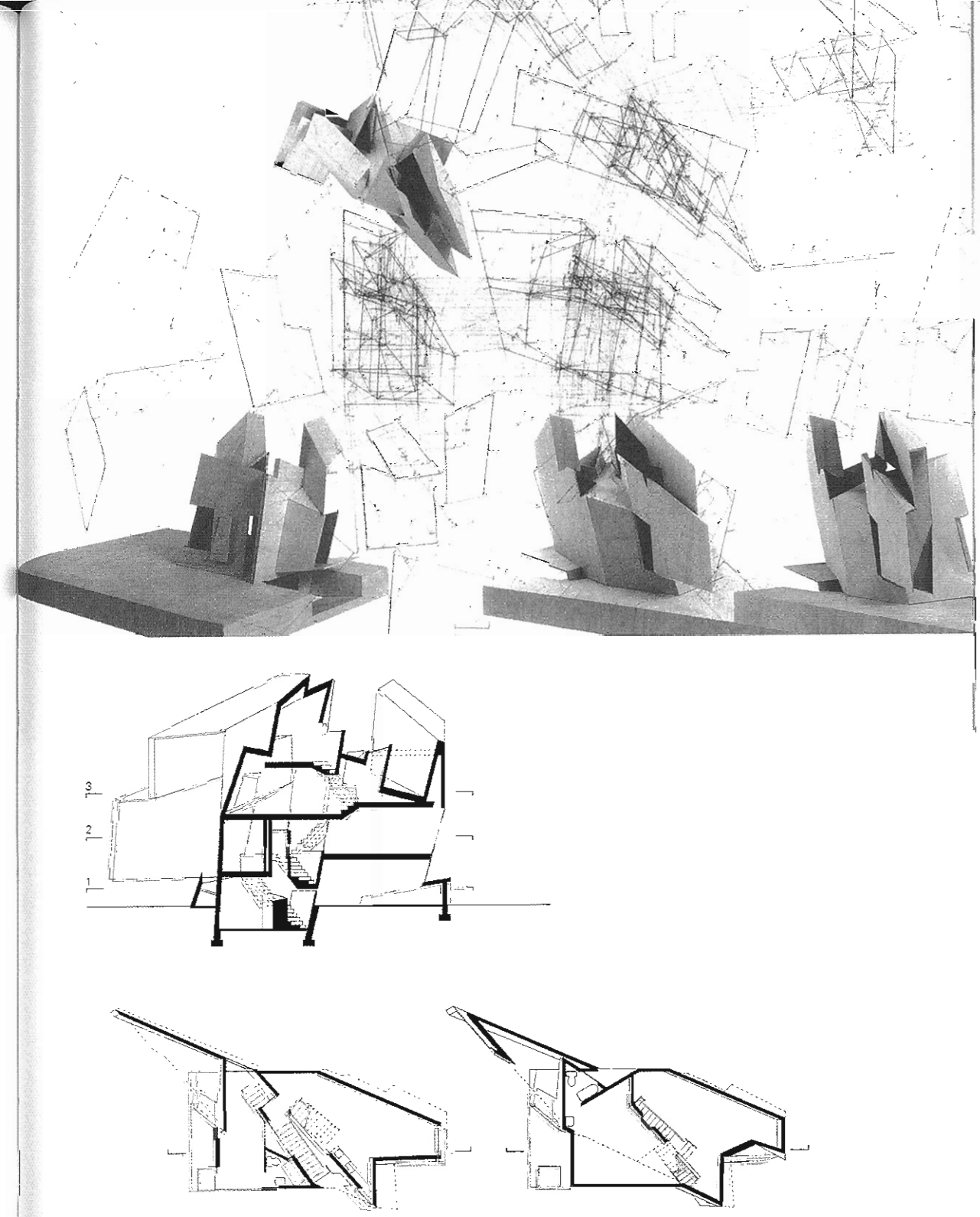
31-33. Preston Scott Cohen, Progetto per una casa "Presso Villa Marco (Stilicho II)", 1994: disegno delle proiezioni geometriche e modello, sezione e piante.

te, sul destino della razionalità perdente, tra Zevi e Argan, in un silenzio pressoché assoluto, tramite il quale le voci clamorose della critica militante sono ridotte a vibrazioni fragili e sfuggenti.

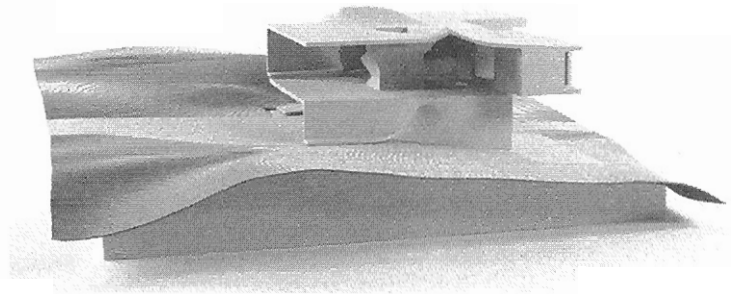
Tra teoria e applicazione della critica operativa, almeno per quanto riguarda quello che più tardi, nella *Storia dell'architettura italiana*, Tafuri chiamerà il "caso" Rossi[13], si potrebbe verificare non solo l'esistenza di punti di convergenza sul piano storico ma anche una divergenza notevole sul piano critico. Al limite si può parlare di un criterio implicito – quello dell'autonomia del processo linguistico e formale – che, nonostante il suo stretto rapporto con concetti come "purezza" e "fondamento", non resiste a tonalità scettiche e disincantate. Qui di *critique passionnée* non c'è nulla; e infatti Tafuri si sottrae in definitiva a quell'orizzonte. C'è invece un sobrio tentativo di diagnosticare una malattia che investe tutta l'opera rossiana di quel periodo. E se un atteggiamento neoilluminista è rintracciabile nella poetica silenziosa di Rossi, nella lettura tafuriana questo verte non sul sogno utopistico di una società o di un soggetto migliorato eticamente, ma sulla frammentazione dell'ordine del discorso e sulla fantasmatica presenza di un ordine assoluto congruente al destino di una ragione architettonica che si smarrisce in un mondo infranto. Sotto la pressione linguistica spietata di Rossi, dunque, la ricerca del fondamento razionale dell'istituzione architettonica dissolve il suo oggetto.

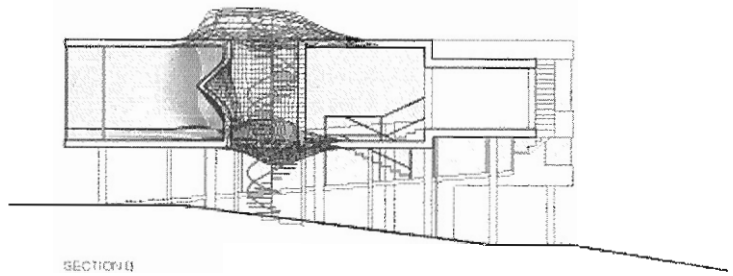
Qui parla con forse prevedibile eloquenza un disegno di Rossi intitolato "L'architecture assassinée" dedicato "A Manfredo Tafuri" (fig. 25). Questa immagine, al tempo stesso giocosa e allarmante, implica un'ulteriore domanda: è il colloquio che Tafuri ha intrapreso con Rossi eccezionale intenzionalmente o è un'intuizione operativa? E peraltro si vuole chiedere: chi (o che cosa) ha "assassinato" l'architettura? Domanda del tutto caratteristica di Tafuri, semmai in modo esplicito. Quando studia le Numbered Houses di Peter Eisenman, la domanda non muta, anche se il processo autonomo è diverso. Se in Rossi l'architettura serve per esibire un sistema di esclusioni, in cui il principio tipologico neoilluminista si autolegittima, in Eisenman il lavoro interno sul linguaggio trasforma il processo autonomo architettonico in mera tautologia geometrica. Più tardi, per Tafuri, nel testo critico sul "volo di Icaro", Eisenman oltrepassa il gioco autoreferenziale solo per evocare una sintassi in cui il sapere architettonico, assorbito di segni ambigui e vuoti, preleva ogni riferimento esistenziale tranne la morte. Citando Benjamin sulla *"facies destruens"* – l'atto di distruzione che è nuova creazione – Tafuri spiega come queste case oltrepassano un rito purificatorio per diventare un lavoro di esaurimento[14].

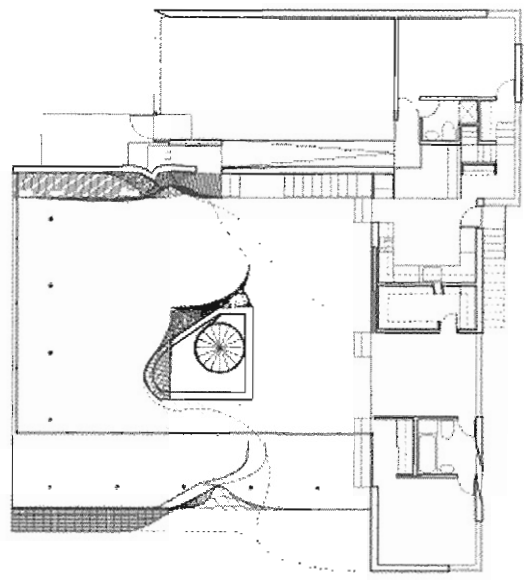
Le concrete critiche tafuriane di Rossi e Eisenman, dunque, non sembrano operative nel senso che Tafuri stesso esponeva in *Teorie e storia*. Qui la critica non implica una "*storia scritta con il pugnale*", cioè una storia scritta dai vinti, ma una descrizione di una storia vinta dai suoi più intimi processi, che si rivelano paralleli allo smarrimento, anzi al perdersi della ragione. Infatti a questo punto bisognerebbe chiedersi: perché, o meglio, come militare per un'architettura assassinata da se stessa? È peraltro molto curioso, se non strano, il criterio prescrittivo usato dal critico che affronta questo tema. Innanzitutto perché questo criterio sempre rivela l'insufficienza, sul piano architettonico ed epistemologico, della più rigorosa investigazione linguistica. In questo senso il colloquio con l'oggetto diventa colloquio con il segno muto; discorso non solo con "la volontà di forma" o *Kunstwollen* autono-

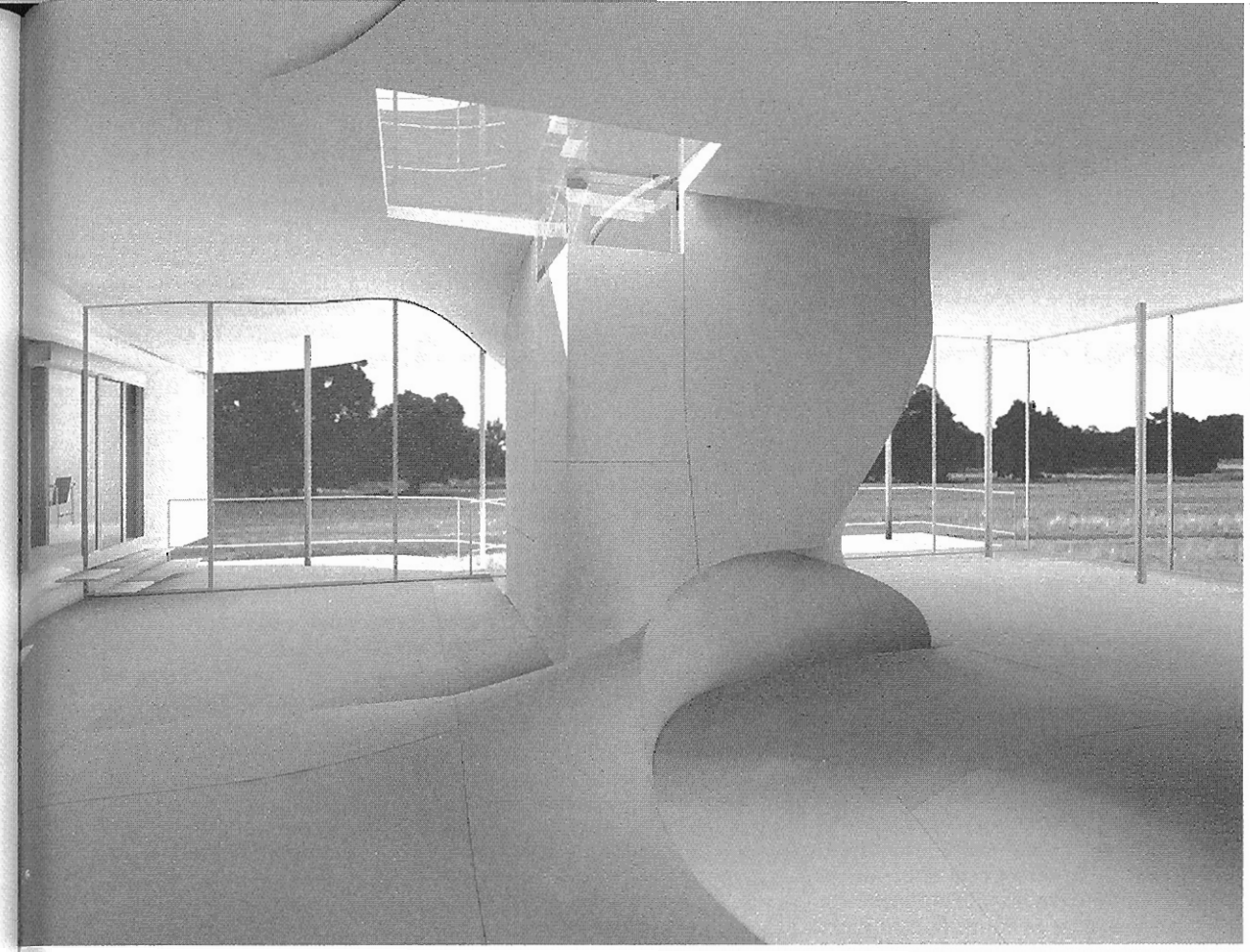


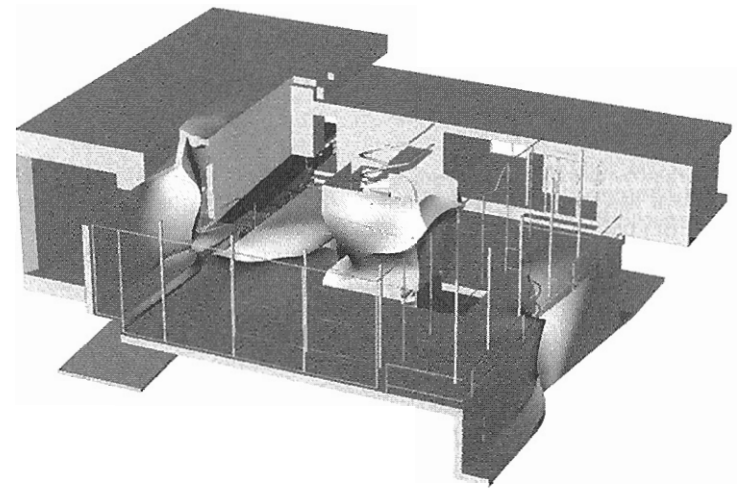
34-38. Preston Scott Cohen, "Torus House", Old Chatham, New York, 1999: vista del modello, sezione, pianta, spaccato assonometrico e prospettiva interna.











ma ma simultaneamente con la "volontà di silenzio" che emana da un nesso linguistico rinchiuso in sé. L'operatività clamorosa della critica si esaurisce dunque in un'autoriflessione sull'afasia dell'architettura. Sono forse queste osservazioni critiche, alla fine, così "inutili" come gli oggetti della sua attenzione?

II

All'inizio di *Teoria e storia* Tafuri dichiara che "*la critica che non voglia abbandonarsi a inutili geremiadi deve fondamentalmente diagnosticare*"[15]. Cita a proposito lo strutturalismo e la semiologia come metodi di diagnosi usufruibili. Alla fine del capitolo sulla critica operativa Tafuri mette lo storico dell'architettura al bivio tra il ritorno al suo ruolo specifico che si giova di strumenti intellettualmente autonomi e il richiamo al suo ruolo all'interno di un insieme di varie discipline, come semiologia ed urbanistica[16]. Ma si può osservare che oggi questa scelta è divenuta ingannevole, se per oggetto di studio si intende la maggior parte dell'architettura contemporanea.

Perché sono così convinto di questo? La risposta ci è data dallo sviluppo di Eisenman stesso. Quando il tema della morte del linguaggio è usato per rivendicare, come nell'esempio delle ricerche più recenti di Eisenman, scelte facili di critica operativa, l'operatività stessa prende l'avvio da campi di saperi estranei all'architettura ma non rivela nulla della sua logica interna. Qui sarà meglio introdurre una nuova proposizione che mantiene l'incidenza della critica operativa indiretta ed interna. Tafuri, io credo, scelse questa via quando parlava del mestiere dello storico e della mutazione dei suoi oggetti di studio con Fulvio Irace. E in questo non dava un suo giudizio esplicito sull'architettura contemporanea, ma invece offriva una sua diagnosi dell'attuale condizione culturale tramite una critica facilmente richiamabile alla "terapia del ricordo", per curare la recisione di radici apparentemente effettuata dalle avanguardie storiche e dal cosiddetto "Movimento Moderno"[17]. In questa diagnosi, per l'appunto, c'è reciprocità tra descrivere e agire: e di conseguenza nella storiografia dell'architettura tafuriana lo sforzo critico si rivela non come soluzione di problemi preesistenti ma come coscienza di un processo di continua crisi.

III

In *Ricerca del Rinascimento*, questo processo è interno all'architettura intesa come progetto. La specificità di questo problema diventa palese non solo dal punto di vista erudito e filologico, ma anche dal punto di vista della sua operatività implicita. Di conseguenza si può dire che la ricerca tafuriana di un nuovo concetto del Rinascimento – un Rinascimento caratterizzato da un dialettica tra norma e trasgressione – assume una nuova funzione critica quando ne è chiaro il rapporto con le più originali ricerche contemporanee in campo architettonico[18]. A questo punto sarebbe inutile parlare di "influssi" o tendenze registrate da Tafuri e visibili nel progetto storico o architettonico contemporaneo. È invece cruciale isolare differenze e affinità nell'operatività della storiografia tafuriana e nella pratica architettonica odierna.

Un utile esempio è senza dubbio dato dal metodo di progettazione di Preston Scott Cohen, che ha studiato ad Harvard con Peter Eisenman e Aldo Rossi, ed è attento lettore degli scritti di Manfredo Tafuri, al punto da rappresentare una autentica linea contemporanea posteisenmaniana negli Stati Uniti[19]. Non stupisce che i criteri che vertono sulla ricerca dei motivi viventi del

passato siano più pertinenti a chiarire la metodologia usata dei criteri che vertono sul tema critico della mortificazione del linguaggio architettonico contemporaneo o sull'accusa di recisione delle radici della storia stessa. Come si vede nei modelli per la Casa a Siesta Key del 1990 (figg. 26-28), Cohen già sapeva estrarre il frammento linguistico dalla rete geometrica astratta e dalla pretesa tipologica; in questo era erede duplice di Eisenman e Rossi. Ma al tempo stesso rifiutava di seguire i successivi sviluppi dei loro itinerari spenti. Invece, dato che i valori autonomi di questo richiamo simultaneamente storicista e formalista al momento dell'Illuminismo si rivelano irrecuperabili, dato il fallimento delle aspirazioni più grandiose dell'*Aufklärung*, Cohen faceva un salto indietro, usando tecniche stereometriche e prospettive barocche e prebarocche, come si vede nella casa Presso Villa Marco (figg. 31-33), non in modo citazionista, ma in un modo che combina il metodo di proiezione geometrica di Desargues con l'invenzione formale peruzziana. Cohen quindi supera la fase di lutto per un linguaggio morto, caricando il suo progetto di memoria inventiva. Anziché la recisione delle radici, la sua metodologia della progettazione implica una profonda partecipazione alle sue ragioni interne.

Ed è proprio a causa di questa svolta che Cohen diventa leggibile nel senso operativo attraverso le analisi del Tafuri storico anziché attraverso le osservazioni del Tafuri critico. Paradosso, questo, più apparente che reale. Così ciò che è veramente operante e che manifesta le intenzioni della critica operativa al più alto livello dell'opera di Tafuri storico è, nei confronti di Cohen, l'analisi della dialettica in Peruzzi tra *eidos* unificante e gioco prospettico-spaziale sdoppiante[20]. E in questo Cohen non si ferma al laboratorio eisenmaniano o rossiano ma, con simbiosi di stereotomia e prospettiva, torna verso un inaspettato passato per renderlo attuale. Il suo intervento formale e autonomo riguarda la trasformazione dei principi di simmetria e rifrazione attraverso tecniche di geometria proiettiva che vertono su un elemento singolo e decisivo del *boudoir de l'architecture*. Questo è lo specchio che, infine, trasforma l'intervallo architettonico in un pretesto non tanto di tautologia quanto di riflessione all'infinito (come già nel testo di De Sade, anche se in termini erotici). Questo rispecchiamento, se si vuole, rivela una "invenzione permanente" (per citare un'espressione pasoliniana).

In tutto ciò il lavoro di Cohen sul linguaggio trasforma rapporti sintattici in rapporti storici, e viceversa. E se le affinità tra Cohen e il gusto protobarocco peruzziano sembrano un passo troppo grande da attribuire a un architetto dei nostri tempi, sarà utile ricordare, penso, almeno due osservazioni che Tafuri ha fatto quando ha riflettuto sul proprio progetto storico. Per lui quest'ultimo è sempre, almeno potenzialmente, operativo rispetto al progetto architettonico, e attraverso la ricerca storica "*provoca una inversione dei tempi, ne mette in gioco il concetto, fa diventare presenti problemi passati, li sconvolge, li rinnova, accorcia improvvisamente distanze enormi o divarica, al contrario, spazi molto ravvicinati*"[21]. Ma siccome questa operatività è mediata dall'*oratio obliqua* della ricerca storica e non dalla militanza diretta della partecipazione critica, la distanza tra progetto e modello garantisce l'attualità del colloquio tra i due. Qui il senso del possibile – non privo, però, di tonalità irrequiete – confronta l'esaurimento di possibilità, "*nella speranza, che quanto da lontano interroga sia stato ascoltato in modo da non annullarne la distanza: così che esso possa continuare a interrogare*"[22].

1 M. TAFURI, *Ricerca del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1992, p.XIX.
2 *Il mestiere dello storico. Intervista a Manfredo Tafuri*, in "Domus", n. 605, aprile 1980, p. 31.
3 F. IRACE, *Intervista a Manfredo Tafuri*, in "Domus", n. 653, settembre 1984, p. 26.
4 Cfr. B. ZEVI, *Croce e la riforma della storiografia architettonica*, in *Pretesti di Critica Architettonica*, Einaudi, Torino 1973, pp. 263-271.
5 M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, p. 170.
6 *Ibid.*, p.175, citando B. ZEVI, *Uno storico ancora vitale: Franz Wickhoff*, in "Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia", anno accademico 1949-50, ora *Franz Wickhoff e la scoperta del continuum nell'architettura romana*, in *Pretesti*, cit., p. 20 e ss.
7 M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., p. 175.
8 M. TAFURI, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, p. 20.
9 M. TAFURI, *Per una storia storica*, intervista di Pietro Corsi, in "La Rivista dei Libri", aprile 1994, ora in "Casabella", n.619-20, gennaio-febbraio 1995, p. 146.
10 *Ibid.*
11 M. TAFURI, *L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language*, in "Oppositions", n. 3, 1974, p. 42 e ss.; trad it. con aggiunte in *La sfera e il labirinto*, cit., pp. 325-354.
12 M. TAFURI, *L'Architecture dans le Boudoir*, cit., p. 42.
13 M. TAFURI, *Storia dell'Architettura Italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pp. 166-171.
14 M. TAFURI, *The Meditations of Icarus*, in P. Eisenman, *Houses of Cards*, Oxford University Press, New York-Oxford 1987, pp. 167-187.
15 M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., p.15.
16 *Ibid.*, pp. 196-197.
17 M. TAFURI, *Ricerca*, cit., p.XIX; cfr. l'analisi nel mio saggio, *Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression*, in "Assemblage", n. 28, 1996, p. 41.
18 Cfr. G. CANELLA, *Riflettendo su funzionalità e figurazione*, in "Zodiac", n.15, 1996, pp.4-11.
19 Su Cohen, cfr. il mio saggio, *The Politics of Formal Autonomy*, in "Assemblage", n.15, 1991, pp.99-102; e inoltre P. SCOTT COHEN, *Two Houses*, in "Assemblage", n.13, 1990, pp. 75-87.
20 M. TAFURI, *Ricerca*, cit., p.167; cfr. il mio saggio, *Progetto e Ricerca: Manfredo Tafuri come critico e come storico*, "Zodiac", n.15, 1996, p.42.
21 F. IRACE, *Intervista a Manfredo Tafuri*, cit., p.28.
22 M. TAFURI, *Ricerca*, cit., p.21; cfr. il mio saggio, *Progetto e Ricerca: Manfredo Tafuri come critico e come storico*, cit., p. 33.

Il mercato delle interpretazioni

Carlo Olmo

Di fronte alla riproposizione di un tema all'apparenza così datato, si proponevano due alternative. L'una di muoversi come uno storico che esamina il tema della critica operativa, cercando di ricostruirne contesti, attori, contenuti, nei suoi quasi cinquant'anni di vita. L'altra, di considerare questa quasi una provocazione, dato che oggi il problema appare, almeno per la cultura architettonica italiana, quello della lontananza e della separazione tra storia e progettazione. Anche se è forse il più distante, per me, vorrei tentare di giocare il ruolo di chi partecipa ad un dibattito, forse inesistente, tanta è la distanza che intercorre tra i suoi protagonisti.

È possibile individuare il terreno su cui si radica la crisi del rapporto non solo tra storia, ma anche tra critica e architettura?

La risposta più scontata è il venir meno di un'alleanza (un'alleanza che è stata alla base della stessa identità del moderno in architettura) tra scrittura storica e progetto di architettura. Lo storico si è progressivamente ritirato (si potrebbe tentar di datare questa recessione, almeno per l'Italia alla fine degli anni Settanta) in procedure e metodi rivendicati come propri e specifici, ma anche autonomi da ogni più generale battaglia per un'idea di architettura (da proporre, per cui combattere, da riconoscere). Procedura contro qualità? La tentazione è forte, come forte è la tentazione di leggere un processo che è impeccabile dal punto di vista della disciplina, anche come affermazione di un'identità accademica. Il progettista, d'altro canto, ha accettato la progressiva riduzione dell'architettura al "disegno" dell'architettura. Rispetto ad una complessità prima "globale", poi simbolica, la cultura progettuale ha finito con l'accettare un proprio ruolo puramente di messa in ordine di valori organizzati da altri. Certo dietro c'è il riorganizzarsi della produzione e del mercato, il conflitto sempre più evidente con le società di *engineering*, la riduzione degli spazi, anche professionali, di lavoro. Due processi, entrambi più che legittimi, che tuttavia hanno segnato il definitivo venir meno della speranza per l'architettura di interpretare lo spirito del tempo, di rappresentare comunque un elemento di cambiamento di assetti, sociali come economici, che si percepiscono come insoddisfacenti. Storici e architetti, entrambi sconfitti, sembrano così ritagliarsi uno spazio tutto e solo professionale. Ma io credo che dietro questo "dato di fatto" vi siano altre, meno trasparenti, possibili spiegazioni.

L'architettura perde centralità nella società contemporanea, anche perché l'interpretazione del moderno come del nuovo che sempre si riproduce (e che ne esalta gli eroi) finisce con il "mangiare" con la sua continua accelerazione i suoi protagonisti. In ogni settore della ricerca scientifica, tecnologica, ma anche "artistica", il distacco temporale che separava scoperta e applicazione, è quasi ridotto a zero, annullando il tempo della legittimazione per tutti i protagonisti, consumando la diversità di proposte che si vedono sempre "superate". Anche il progettista

ed il critico si trovano in questa condizione, impossibilitati (e incapaci) di fermare le lancette di una "tradizione del nuovo" (e del moderno) che pure inizialmente ne aveva fatto la fortuna.

Il rifiuto di seguire questa strada ha enfatizzato due comportamenti paralleli. L'autoreferenzialità degli architetti, che costretti a misurarsi con una società "estetica", che rinnova continuamente i suoi immaginari, hanno pensato di potersi salvare rivendicando loro tradizioni, un loro fare artistico. Una scelta quasi "ermetica", che in realtà è diventata anche rifiuto della complessità che l'architettura ha sempre avuto. Accettare la riduzione linguistica dell'architettura può creare l'illusione di una diversità, ma porta ad escludere proprio l'architettura dalla costruzione della città. La rinuncia degli storici all'interpretazione, insieme all'accettazione di un ruolo di garanti della memoria, hanno sancito invece la marginalità di una professione. Mai come in questi ultimi vent'anni si sono scritte monografie, biografie, pubblicati cataloghi e regesti: il livello analitico della storia, anche del contemporaneo è davvero cresciuto in maniera esponenziale. Ma, quasi in cambio, ogni fenomeno e attore è divenuto praticamente equivalente. Non si tratta solo di forme di revisionismo storiografico che hanno toccato tutte le ricerche storiche. Due mercati, incompatibili con l'interpretazione, hanno quasi dettato queste scelte: da un lato un'editoria (e un'accademia) che ha scoperto nell'approccio monografico la strada per alimentare insieme pubblicistica e carriere, dall'altro una cultura della conservazione che ha finito per degenerarsi e sta oggi contrapponendo memoria e innovazione, con due forme di integralismo del tutto parallele. Con paradossi divertenti, come l'applicazione di formule di conservazione a architetture o quartieri pensati e progettati per durate definite, o con la museificazione casuale di prodotti di serie, scelti senza neanche discutere il possibile significato delle opzioni compiute.

Certo sarebbe sciocco negare che oggi tutta la condizione di lavoro di chi opera intorno all'architettura è profondamente mutata, ma questi mutamenti, che infrangono mitografie a lungo coltivate, come quella del rapporto tra artista e opera, tra intenzione e produzione, non sollevano dalla necessità di cercar di andare più a fondo sui processi che hanno condotto alla situazione attuale. Ed io vorrei provare a ridurli all'essenzalità.

Credo che il primo processo che sia necessario riesaminare sia, in Italia, ma non solo, la storia della pubblicistica architettonica e la formazione dei suoi oligopoli. Anche qui è necessario intendersi bene. Non si vuole parlare di tutta la pubblicistica architettonica, ma di riviste che hanno posto il nodo critica (e storia)-progetto come programma e identità del loro fare. Pur nelle diverse gestioni (e interpretazioni del tema) riviste come "Casabella", "Oppositions", "Assemblage", per non fare che tre nomi rappresentativi di modi diversi di approccio anche al nodo teoria-storia, hanno finito con il definire forme di circolarità tra architetture e interpretazioni, ma anche vere e proprie forme di oligopolio intellettuale, dove l'autoreferenzalità da un lato, la produzione di conoscenze per analogismo dall'altro, hanno contribuito a creare genealogie, filiazioni, forme di legittimazione, che non dovevano mai discutere davvero i propri *a priori*. Si potevano creare *filières* diverse, cercare padri e maestri inattesi, ma sempre dentro un'idea (e una teoria) dell'architettura come produzione artistica (quasi mai formale, sempre e quasi solo simbolica). La stessa negazione di un maestro o di un itinerario non faceva che rafforzare ciò che si negava. Anche la riscoperta,

non poteva che avvenire dentro questi scenari, ampliandone quasi all'infinito le possibili varianti, ma non mettendo mai in discussione la legitimità di considerare oggetto della storia dell'architettura contemporanea solo le eccezioni e gli eroi della progressiva riduzione estetica della realtà contemporanea.

Ma vi è, legato a questo in modi mai espliciti, un altro fenomeno che è necessario iniziare a prendere in esame. Negli ultimi anni si sono formati alcuni mercati dei disegni di architettura, alcuni musei (anche di architetura, non solo di architettura) hanno cominciato a consolidare per il critico e per lo storico dell'architettura la figura dell'*expertiser*, di colui che garantisca la legittimità e la correttezza dell'attribuzione di un disegno, in funzione soprattutto della costituzione di collezioni (private, non solo pubbliche). Non si tratta solo di un tardivo adeguamento dello storico dell'architettura allo storico dell'arte, ma di un processo "culturale" che porta ad isolare il disegno di architettura dall'architettura costruita e a farlo vivere autonomamente. L'operatività della critica certamente subisce un rilancio, quanto meno singolare, ma certamente più condizionato e subalterno, soprattutto legato a grandi istituzioni (come i musei) che combattono oggi battaglie, non sempre di sola conservazione e ordinamento delle memorie. Il *marketing* museale è un fenomeno ancor troppo poco studiato proprio nelle facoltà di architettura.

Un altro fenomeno che deve essere preso in esame è la distribuzione delle "storie dell'architettura" in diversi corsi di laurea, dei quali quello di storia e conservazione sembra addirittura costituirsi su una possibile specificità del percorso storico. Sino a "ieri" l'unità del corso di laurea di architettura era anche unità delle sue possibili interpretazioni, magari in conflitto tra di loro. Oggi la situazione sta diventando diversa. Anche se non si è ancora arrivati alla richiesta di una legittimazione "separata" (la legittimazione di percorsi non solo formativi ma culturali diversi, che richiedono genealogie e protagonisti diversi), la specializzazione da un lato e il distacco dalla progettazione dall'altro, sono destinati ad enfatizzare l'autonomia dell'interpretazione storica (quando non la sua tendenziale autoreferenzialità). Questo in presenza di una situazione quanto meno singolare. L'articolazione in corsi di laurea è andata di pari passo ad una rivendicazione da parte delle diverse anime disciplinari dei corsi (soprattutto delle aree fondanti il corso) di una loro legittimità nel fare storia. Oggi, oltre ai soggetti tradizionali produttori di interpretazioni sull'architettura (storici e architetti), ci sono, anche formalmente, tecnologi come urbanisti. La miscela che ne sta nascendo è esplosiva. Non si è in presenza solo di una "dispersione" interpretativa che rende arduo anche il confronto, ma ogni storia tende a rivendicare genealogie, primati, sequenze diverse, affollando la scena di "lacerti" di spiegazioni possibili, che nascono tutti da una frammentazione dell'oggetto architettonico. Il paradosso più curioso è che questo fiorire di "storie" non arrichisce la discussione, anzi quasi la nega. Non vi sono forse mai stati anni come questi, in cui il dibattito degli architetti e sull'architettura sia stato così inesistente. Un'assenza che finisce quasi con il giustificare il primato delle ingegnerie istituzionali sui contenuti delle potenziali riforme didattiche, la povertà di una ricerca sperimentale, proprio nelle facoltà di architettura, la stessa debolezza nei confronti di quadri normativi, come quelli dettati dalla Comunità Europea, assunti a precetti, in realtà diventati alibi utili a coprire la mancata volontà di mettere in discussione quanto la parcellizzazione dei saperi architettonici ha oggi permesso di consolidare.

È possibile in questa situazione pensare ad un rilancio del "mercato delle interpretazioni", di una situazione cioè dove davvero possano essere messe a confronto e risultare vincenti diverse interpretazioni non volutamente parziali dell'architettura? L'unica strada per cercare di rispondere a questi interrogativi è individuare possibili terreni di ricomposizione, parziali quanto si vuole, ma almeno teoricamente davvero praticabili.

Il primo vorrei provare a intestarlo così: *la favola dell'architetto e il mistero dell'attribuzione*. Ad alimentare il mercato delle biografie in questi ultimi vent'anni ha contribuito un'idea dell'architetto come unico attore dell'architettura, di un rapporto quasi esclusivo tra artista ed opera, dalle radici romantiche e idealiste. L'architettura è in realtà un "prodotto" ben più complicato di un rapporto così biunivoco. Lo straordinario interesse che ha l'architettura, anche per uno storico di formazione non architettonica, sta proprio nella stratificazione di attori e valori che pochissimi altri oggetti hanno. La *favola* dell'architetto è quella che vuole l'architetto come unico protagonista di quest'avventura con, appunto, una corona costruita da una sequenza di monografie e biografie che creano una costruzione stellare intorno a questa figura, con le sue gerarchie, i suoi miti, le sue correnti culturali, più o meno esplicite. Noi tutti sappiamo, in realtà, che il ruolo dell'architetto è stato un ruolo molto più complesso di quello che la riduzione dell'architettura a linguaggio comporta. La produzione di un'architettura è un fatto insieme contrattuale e progettuale, dentro il quale la possibilità di riconoscere i ruoli, spesso, non è così importante come la capacità di capire perché si arriva davvero a quel processo, che è un processo decisionale estremamente complesso.

Volevo solo proporre un esempio. Place Louis XV a Parigi, oggi Place de la Concorde, costituisce, per la larga parte della letteratura architettonica, non solo storiografica, il modello della *place royale* settecentesca ed il suo nome appare indissolubilmente legato a quello dell'architetto Ange-Jacques Gabriel. La forza dell'esempio viene anche dal riconoscimento e dalla fama del suo presunto autore. Le ricostruzioni oggi possibili di quella storia non solo attenuano il ruolo di Gabriel, ma illustrano un processo estremamente complesso (e affascinante) che vede alternarsi sulla scena Re, corte, accademie, proprietari, misuratori, scultori, progettisti. Il ruolo di Gabriel è in realtà quello di un'attenta regia, di colui che fa e disfa strategie, che alimenta conflitti e seda contrapposizioni, che stimola progetti (provenienti dai più diversi autori) e fa maturare una decisione attraverso un confronto che è quanto di più impersonale un racconto storico possa incontrare. Eppure tutta l'attenzione delle interpretazioni esistenti sono sull'attribuzione. Lo spazio offerto allo storico sembra solo quello del riconoscimento, non della conoscenza, della riduzione, non della spiegazione delle complessità, della semplificazione dei processi, non dell'analisi delle forme e dei tempi della contrattazione tra attori e della decisione, anche, sui significati simbolici da privilegiare.

Certamente la *favola* dell'architetto e il *mistero* dell'attribuzione nascondono vicende molto più complesse (e interessanti) di quanto qui io abbia volutamente schematizzato. Resta comunque il problema che, sinché questo resta lo scenario dominante negli immaginari degli storici come degli architetti, la possibilità di ricostruire un'alleanza che regga ai processi sopra menzionati appare del tutto evanescente. Favole e misteri possiedono un

fascino, che il fiorire in ambito di culture architettoniche di linguaggi analogici (e di giochi di analogia) moltiplica quasi all'infinito. Si tratta di interrompere in realtà diversi mercati (e le loro interne economie), non solo di riproporre una battaglia culturale (o di difesa di un'idea meno schematica di architettura). Il fascino delle favole è in realtà meno etereo proprio dal fiorire di mercati editoriali, accademici, progettuali.

Il secondo terreno di ricomposizione potrebbe avere come titolo: *forse Nash aveva ragione*. Vorrei qui partire da un vecchio libro, successivamente rivisto e ristampato, quello che John Summerson dedica a Nash nel 1935[1]. In quel testo Nash è l'antieroe, non solo e non tanto rispetto a Soane, quanto rispetto alla riduzione "estetica" dell'architettura razionalista. Nash è l'antieroe perché tenta di misurarsi complessivamente con i ruoli della costruzione della città, dal disegno, al progetto, all'edificazione sino alla commercializzazione del costruito, passando dal discutere con il Re, agli operatori, impresari, a Bullit, al "mercato", conservando la sua capacità di distinguere il suo ruolo di regista da quello di architetto. Volendo forzare il pensiero di Summerson, oggetto di una preziosa tesi di dottorato in corso di stampa[2], si potrebbe dire che lo storico inglese presenta Nash come il modello mancato dell'architettura moderna, quasi in difesa dell'architettura contro la riduzione linguistica o anche simbolica della progettazione.

Il testo di Summerson precede *The Georgian London*[3], la scrittura di una prima storia dell'architettura della città, interpretativamente meno ricca, ma che coglie un nodo che la storia dell'architettura di questo secolo continuerà a rimuovere: sia come ricostruzione che come teoria. Non sta a me cercare qui di ricostruire il divorzio progressivo tra architettura e urbanistica, la rinunzia alla "battaglia" sui valori d'uso, l'accettazione di una dimensione estetica del fare, che è in realtà l'affermazione del primato di un mercato alla disperata ricerca di nuove vesti per prodotti che non si sanno innovare. Forse Nash aveva ragione, anche per i compromessi che ha dovuto accettare, nella riduzione delle partiture simboliche delle sue architetture, nella riduzione a tipologie di intere volumetrie architettoniche, ma anche nello sforzo di non lasciare ai *developers* di allora, principi e non solo imprenditori, mano libera nel "disegnare" il volto di Londra.

Una cultura della contrattazione, della concertazione, della diversificazione delle strategie rispetto ai diversi obbiettivi che un'architettura deve proporsi per potersi tradurre da disegno ad opera. A sancire un'alleanza ormai in discussione è anche l'incapacità di ripensare, nei termini di oggi, nei suoi contenuti formativi e professionali, quei processi. Contrastare i mercati è sempre arduo, spesso provoca pericolose illusioni. Accettare la parcellizzazione del lavoro, può però comportare costi (anche in termini di definitiva qualità del costruito) irreversibili. Non ci sarebbe da meravigliarsi se in questa situazione tornasse ad aleggiare l'ombra dell'ingegnere-architetto, di una ricomposizione tutta interna ai processi operativi, al saper fare, meglio ancora al saper organizzare. Nash propone la *promenade* urbana forse più affascinante del XIX secolo, non procede solo ad organizzare la domanda.

Il terzo e ultimo punto vorrei chiamarlo *Giochi di Pazienza*, rubando intenzionalmente il titolo, ad un fortunato libro di Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi[4]. Di fronte all'affollarsi di biografie

e monografie, di studi ipertipologici resi possibili dall'assenza dell'oggetto, alla riduzione, sempre più formalista dell'oggetto, in un gioco di rimandi ricomposto solo e sempre in sede analogica, oggi l'architettura si presenta realmente come un mistero che, forse, interessa a troppi mantenere come tale. Credo che una ricomposizione delle "alleanze" possa avvenire solo riassumendo la sospensione di senso come condizione dell'operare anche storico, la traccia come elemento di scomposizione della complessità dell'oggetto architettonico, le logiche stocastiche come procedure base dei possibili intinerari interpretativi. Il testo di Ginzburg e Prosperi rappresenta davvero un labirinto, in cui spesso le strade intraprese non portano ad alcuna "spiegazione", in cui la pazienza è insieme quella dell'accanito ricercatore d'archivio e dell'attento formulatore di *test d'hyphothèse*. Il piacere del gioco accompagna tutto il racconto, con la cura nella restituzione di un itinerario di ricerca, dei suoi ostacoli, dell'imprevedibilità della traccia e della debolezza della dimostrazione, non per questo meno accanitamente ricercata. Oggi tutte queste dimensioni, dall'attenzione alla gioia, dall'accanimento alla cura ossessiva nell'osservazione dei propri oggetti di studio, non appartengono più a culture troppo narcisiste (rese tali anche dalle situazioni di mercato che ho cercato di illustrare). Per ritrovare un possibile terreno di confronto, non tattico o accademico, è necessario che le "due" culture abbandonino un doppio paradosso della complessità. La complessità come dimensione di un inconoscibile che può comprendere ogni monade (e che legittima l'assenza di una sfida vera sull'interpretazione) e la complessità come "buco quantico", dove davvero i percorsi degli elettroni appaiono non descrivibili.

Oggi il gioco di pazienza appare ciò che di più desueto il trionfo del nuovo come unica dimensione del moderno propone. I suoi tempi, le sue procedure, il suo rendere incerto l'esito di percorsi che possono risultare ciechi, allontana il ricercatore, lo colloca fuori dalla dimensione "estetica" che oggi appare imprescindibile, chiede una deontologia dello studio che si presenta come contrario a quella contrattazione dei valori anche etici che è alla base di questa fase falsamente neocontrattuale della vita pubblica, non solo italiana.

Il rilancio del "mercato delle interpretazioni" non può realisticamente essere proposto senza aver chiaro che tutti i processi oggi in atto (nell'editoria come nel collezionismo, nelle accademie come nella professione) stanno spingendo in ben altra dimensione: né questa proposta può riassumere la veste di un rilancio di un'avanguardia o peggio di una nuova frontiera simbolica che solo pochi saggi sapranno o potranno infrangere. La stessa operatività è già oggi operante in molte direzioni, non ha certo bisogno di essere reinventata o, peggio, rimpianta, nelle sue forme elitarie ed esclusive. Quello che oggi si può cercare di praticare è la sfida del muro nero: il nero è un colore, questo colore contiene altri colori..., sino a riscoprire la gioia di sfide non già scritte nelle regole e negli esiti.

La critica può essere operativa oggi, senza riproporsi come neoavanguardia consunta o come autentica promozione di uno studio professionale, di una *lobby* editoriale, di una galleria d'arte, unicamente se sa ricostruire il *puzzle* di una complessità, che tuttavia domanda di essere interpretata, che accetta solo la sfida di intrepretazioni che tentino di ricostruire un ordine tra i tanti valori che un'architettura organizza. Se il mercato delle immagini e dei disegni promuove una semplificazione rappresentata

quasi icasticamente dagli scaffali di monografie che popolano oggi le nostre biblioteche, il "mercato delle interpretazioni" può rinascere solo in una scuola che riscopra la propria missione di sede del confronto, anche aspro, persino ideologico, tra ipotesi che vogliano misurarsi apertamente e non nascondersi dietro forme di legittimazione, mai richieste come oggi dai singoli architetti, dalle società di ingegneria, persino dalle amministrazioni pubbliche.

1 J. SUMMERSON, *John Nash, Architect to King George IV*, Allen & Unwin, Londra 1935.

2 M. ROSSO, *La storia utile. Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner: Londra 1928-1955*, Edizioni di Comunità, Torino 2001.

3 J. SUMMERSON, *Georgian London*, Pleiades Books, Londra 1945.

4 G. GINZBURG, A. PROSPERI, *Giochi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Einaudi, Torino 1975.

Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe

Paolo Berdini

Dei tre interventi originari di questo dibattito sulla critica operativa, quello di Portoghesi ripropone la dicotomia teoria-critica e non mi sembra offra nuovi spunti di interesse; quello di Zevi finisce come al solito col tratteggiare la fisionomia del critico che va in cantiere; mentre quello di Argan, sebbene soltanto abbozzato, ha il merito di porre il problema a quale tipo di critica la critica operativa partecipi, quella "interna" o quella "esterna". È un punto di partenza utile che vorrei approfondire.

La critica "esterna" (o estrinseca) è quella che sprigiona da un punto di vista che preesiste all'oggetto della critica, da una posizione ideologica, un assunto teorico o un presupposto metodologico. La critica "interna", invece, scaturisce dal – e di fatto coincide col – carattere critico della progettazione. Secondo Argan il progetto come prospettiva sul futuro, come possibilità del cambiamento contiene un'intenzionalità critica. Il progetto, infatti, presuppone un'analisi critica della situazione oggetto di progetto. Il progetto valuta opportunità e occasioni e in questo esercita una funzione critica. In più la cultura del progetto è una cultura che spesso svolge una funzione di critica sociale perché registra la resistenza stessa al cambiamento. La critica operativa appare come il tentativo di superare l'opposizione tra critica "interna" e critica "esterna", come il proposito di stabilire un punto di vista esterno che si fa interno. In questo senso si tratta di un atteggiamento intellettuale di tipo organico. La critica operativa si ripropone di finalizzare o di fertilizzare il lavoro dell'architetto, di istituire una cultura del progetto, di far vivere nel progetto istanze sociali che si vuole gli appartengano, di presentare la scelta della progettualità come atteggiamento razionale, ideologico e morale, infine di fare del progetto uno strumento di critica del passato e di impegno di rinuncia al passato. La critica operativa diventa per Argan una garanzia antistoricista, la promessa che la storia non si ripeta e che gli stili non seducano di nuovo coloro che non hanno consapevolezza della loro storicità e quindi della loro irripetibilità. La critica operativa diventa atto di vigile militanza e di sussidio alla prassi, di controllo; la critica operativa diventa strumento di confessionalizzazione laica dell'operare dell'architetto. Un'intenzionalità precisa ne orienta la dinamica la cui suprema ambizione è la coerenza metodologica, il partecipare di una "*cultura che legittimi le singole scienze come componenti di una «ideologia della scienza». Mi chiederete se una «ideologia della scienza» sia compatibile con l'ideologia nel senso corrente del termine, quella politica? Vi rispondo che credo ancora possibile la coincidenza...*". Cito Argan senza ironia, non solo per il rispetto verso chi è stato anche il mio maestro, ma perché la consapevolezza che l'unità della critica (come del resto ogni unità) è fatto ideologico credo debba essere riaffermata.

La distinzione-opposizione tra critica "interna" e critica "esterna" offre i vantaggi e gli svantaggi di ogni polarità: essa registra e focalizza in due termini una differenza anche se nel far

questo elude una possibile progressione tra i due termini stessi. Di fatto la polarità annulla una possibile complementarietà tra gli atteggiamenti critici che corrispondono ai due termini. Infatti non di complementarietà parlava Argan, ma di alternativa. Ed è utile ricordare come in quell'accezione era l'ideologia a risolvere (o forzare?) complementarietà in alternativa. La critica "interna" (o intrinseca), è attenta al formalismo della rilevanza, a ciò che ha valore, che ha rilevanza.

La critica "esterna" (o estrinseca), al contrario, muove verso l'esterno, invece della rilevanza postula il referente. La prima si impegna a circoscriversi al solo testo, la seconda si espande in direzione del contesto dell'artefice e delle circostanze sociali e politiche che ne condizionano l'operare. Tra i due tipi di critica si presuppone una relazione tra modi che non necessariamente seguono un *iter* progressivo, temporale o logico. E se dal punto di vista teorico c'è da registrare uno stato di indipendente coesistenza dei due tipi di critica, è anche vero che (e questo come vedremo vale anche per Colin Rowe) la critica intrinseca prima o poi si apre a quella estrinseca, quasi a voler significare che allorché l'oggetto è stato analizzato nel suo essere per sé, allorché la sua struttura interna e i suoi modi di funzionamento sono stati svelati, allora, e solo allora, il critico avverte il desiderio, o meglio l'esigenza, di rivolgersi all'esterno. Come se, una volta perfezionate le tecniche di lettura dell'oggetto, una legittimazione a rivolgersi all'esterno è non solo guadagnata ma quasi resa necessaria. La critica "esterna", che all'atto di praticare quella "interna" era stata bandita, finisce per imporsi ora quasi fosse una necessità, un'esigenza morale.

Ma per valutare se una critica sia o meno operativa non c'è altro modo che vederla all'opera, ed è quello che mi riprometto di fare con l'opera di Colin Rowe, cercando di individuare l'impulso critico che motiva e guida il movimento dalla critica "interna" a quella "esterna".

Questo movimento può esser spiegato (e questa è la mia tesi) come una dialettica interna al formalismo, come un processo che si motiva all'interno di una pratica critica che ha per oggetto lo studio delle forme, e che sprigiona logicamente e quasi naturalmente dal suo esercizio. In fondo non si può essere del tutto formalisti anche se lo si vuole. L'alternativa, o meglio l'alternanza, tra critica "interna" e critica "esterna" è modello critico di per sé e per descriverne la dinamica mi sembra utile avvalersi delle osservazioni offerte in proposito da Paul de Man. De Man ha titolato uno dei suoi saggi più illuminanti (un saggio che ha per oggetto un altro saggio, non un'opera narrativa) *Blindness and Insight* (*Cecità e visione*)[1] in cui considera la dinamica che sottostà alla complementarietà tra critica interna e critica esterna. Un addentrarsi contrapposto al rimanere all'oscuro. Tra le due condizioni c'è sì opposizione ma anche alternanza, compresenza: le due condizioni finiscono per essere momenti complementari di un medesimo atteggiamento critico. *Blindness* è funzionale ad *insight* nel senso che l'uno scaturisce dall'altro. La critica è in questo modello una pratica di libertà, perché il passaggio o, meglio, il movimento dall'una all'altra è motivato da un impulso conoscitivo e morale. Ma in che modo la critica di Colin Rowe partecipa di questa dialettica e in che modo la sua esperienza elucida il tema della critica operativa?

Da un punto di vista tematico e disciplinare, l'opera di Colin Rowe ha avuto due aree di interesse: l'una, la critica architettonica, si dispiega in due volumi di saggi, il primo *The Mathema-*

tics of the Ideal Villa (1976), il più influente e tradotto in italiano relativamente tardi (*La matematica della villa ideale*, 1990)[2]; il secondo, che raccoglie una serie di conferenze tenute agli inizi degli anni Ottanta e pubblicato nel 1994 col titolo *The Architecture of Good Intentions*[3]. La seconda area di interesse è il disegno urbano, lo *urban design*, e si riferisce all'attività didattica alla Cornell University lungo un arco di tempo di più di vent'anni. Un volume che ne raccoglie la teoria è stato pubblicato in collaborazione con Fred Koetter. Il testo, *Collage City* (1978) è stato tradotto in italiano per una collana de Il Saggiatore (1981)[4] ed anche dibattuto senza, tuttavia, eccessiva risonanza. *Collage City* è un testo precettico, entra nel merito di strategie operative per la città e scaturisce da una severa critica all'urbanistica moderna o, per essere più precisi, alla città dell'architettura moderna. In questo senso *Collage City* potrebbe apparire come un testo di critica operativa, ma a fronte di un oggetto certamente più focalizzato (quello della crisi dell'occidente urbano o urbanizzato), l'interesse critico del testo è minore. In più, dieci anni di postmoderno ne hanno sbiadito la prospettiva teorica e pratica e, se *Collage City* conserva un valore didattico, credo che oggi solo una cerchia, non so quanto ampia o ristretta, di fedelissimi gli riconosca un valore critico-operativo. Forse *Collage City* appartiene a una storia della critica operativa che come tale può apparire quasi una contraddizione in termini. Piuttosto è ai due testi di critica architettonica – *Mathematics* e *Architecture of Good Intentions* – che farò riferimento in questo intervento.

Colin Rowe ha sempre rifiutato affiliazioni metodologiche, facendo anzi della resistenza alla teoria un atteggiamento intellettuale. La sua resistenza si è sempre motivata su delle contingenze, salvo poi accorgersi che egli stesso era il solo responsabile delle contingenze da cui il suo discorso si trovava ad essere presumibilmente limitato. Del resto, quella di trasformare la contingenza in circostanza è abilità che da sempre riconosciamo (o rimpoveriamo, dipende dai punti di vista) alla cultura anglosassone. Unica e preziosa eccezione a questo riserbo teorico è l'*Addendum* del 1973 al saggio *La matematica della villa ideale* che è del 1947. In quella breve aggiunta Colin Rowe enumera i criteri e le caratteristiche del modello impiegato, quello filologico comparativo di Wölfflin. Come ogni episteme, quella di Wölfflin e Colin Rowe, si caratterizza per i meccanismi di inclusione ed esclusione che governano le forme di attenzione di colui (o colei) che lo pratica. Ciò che si lascia fuori, ciò su cui si è ciechi, contribuisce al risultato finale tanto quanto ciò che si è deciso di includere. Nell'*Addendum* Colin Rowe offre una critica del modello impiegato. L'analisi comparata soffre di una diacronia che rende difficile lo studio dei significati, essa in più è indifferente a problemi di committenza e a questioni iconologiche. Il modello appare a molti incapace di affrontare problemi e questioni di contenuto e significato, problemi ideologici e storici, tecnici e normativi, di attualità e di progettualità. In breve il modello è estraneo a quella che in Italia si chiama cultura del progetto. Ora, un sistema o modello è scelto perché consente alcune operazioni e non altre, oppure perché è quello che è in grado di operare. In ogni caso ciò che è unico nel modello di Wölfflin è la consapevolezza che questioni stilistiche possono essere poste e trovar risposta solo all'interno dello stesso *medium*, cioè i connotati stilistici di un'opera di architettura, per esempio, emergono solo al confronto con altre opere di architettura e non di scultura

o pittura. Lo stile, in altri termini, possiede un carattere per così dire differenziale: emerge solo in negativo, dal confronto con altre opere. Questa consapevolezza critica che la storia dell'arte deve a Wölfflin poneva Colin Rowe in conflitto con la critica architettonica dominante per il semplice fatto che l'originalità dell'architettura moderna era stata teorizzata fin dall'epoca dei maestri del Movimento Moderno come extrastilistica. E qui una prima distinzione va subito registrata: la critica operativa parte da alcuni concetti esterni all'opera, la filologia comparata aderisce rigidamente a un formato suo proprio, è indifferente ai propositi ideologici dell'opera in esame, in breve non si preoccupa di adeguare gli strumenti all'oggetto. Al contrario, nel rifiuto di adattarsi alle caratteristiche dell'oggetto, nell'assenza di risposta preparata, si presenta come non specifica, anche se proprio in questo riesce a enucleare la specificità dell'opera. La conseguenza, che diventa poi giustificazione ideologica del formato, è che ciò che l'analisi formale tralascia è il contesto storico, e non sarà questo, quindi, a giustificare ciò che l'analisi potrà proporre. *Blindness* è qui funzionale a *insight*: è l'indifferenza alle condizioni di contesto che rivela importanti caratteristiche del testo. Infatti contesto non è che "più testo".

Il modello appare ermeneuticamente mutilo dal momento che non accetta l'idea di una dialogicità tra opera e modello, nel senso che non accetta che l'analisi dell'opera possa modificare il modello. Al contrario esso opera come un solvente che reagisce all'*input* offerto dall'opera. Ora questa è una scelta ideologica come un'altra, ma, considerato che l'oggetto di critica è l'architettura moderna, si tratta di una scelta decisamente polemica perché uno dei postulati della cultura dell'architettura moderna (o cultura del moderno, se si vuole) è quello di dettare le condizioni di analisi dell'oggetto in conformità ai principi che ne hanno informato l'ideazione. La cultura del moderno vorrebbe, in altri termini, che le circostanze delle produzione dell'oggetto governassero anche le condizioni di ricezione dell'oggetto stesso. Si tratta di una pretesa e al tempo stesso di una necessità. Ovviamente in questa richiesta di circolarità si avverte (e si consuma) una specifica domanda ideologica, la teoria non è mai neutra di fronte ai fatti.

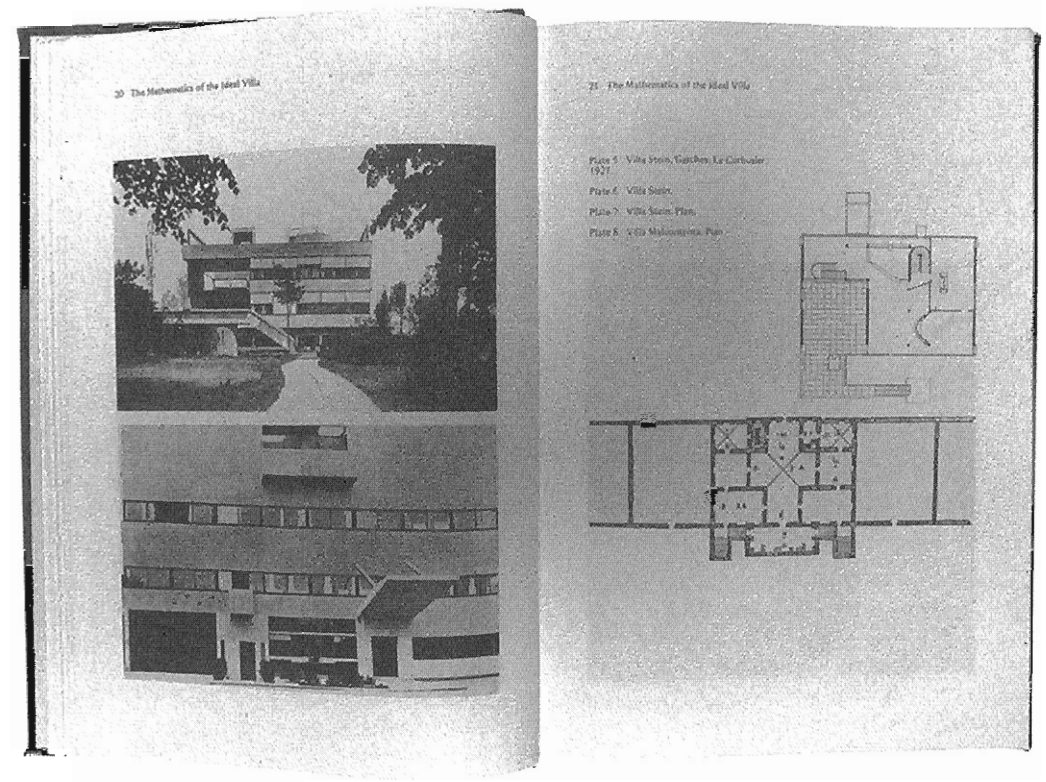
Quanto al soggetto questo è, per Colin Rowe, mera ipotesi, un "*foyer virtuel*" concepito, disegnato, direi quasi escogitato, per garantire mobilità e opportunità di scambio a entità dai comportamenti diversi. Quanto alla coerenza del modello, essa è costituita necessariamente di differenze rinvenute e regolarità assegnate. La coerenza è, in altri termini, interna al testo, alla forma saggistica che lo sostiene nonché alla forma retorica di cui la comparazione partecipa e che si affianca alla riconosciuta prerogativa di cogliere, e offrire, distinzioni formali. Se quest'ultima è certamente l'eredità di Wölfflin e di numerose e importanti ricerche di storia dell'arte, quanto all'efficacia retorica della comparazione si può far riferimento ai saggi di storia delle idee di Isaia Berlin, ed in particolare al titolo *Il riccio e la volpe*[5] in cui i caratteri distintivi di due comportamenti emergono progressivamente e inesorabilmente, c'è da aggiungere attraverso una serrata e fin troppo simmetrica e a momenti vertiginosa sequenza di confronti. Nella filologia comparata il vigile scrutinio dei comportamenti finisce per condizionare la critica stessa e, del resto, non c'è critica che non abbia per oggetto se stessa. In Colin Rowe, l'oggetto, il tema o la tesi non sono mai dati in anti-

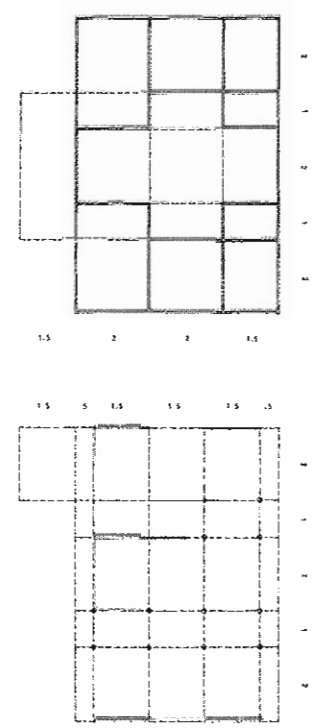
39-40. Villa Malcontenta a Mira di Andrea Palladio, 1550-60 c., a confronto con la Villa Stein a Garches di Le Corbusier, 1927, e diagrammi analitici, illustrati in C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, Cambridge, Mass., 1976.

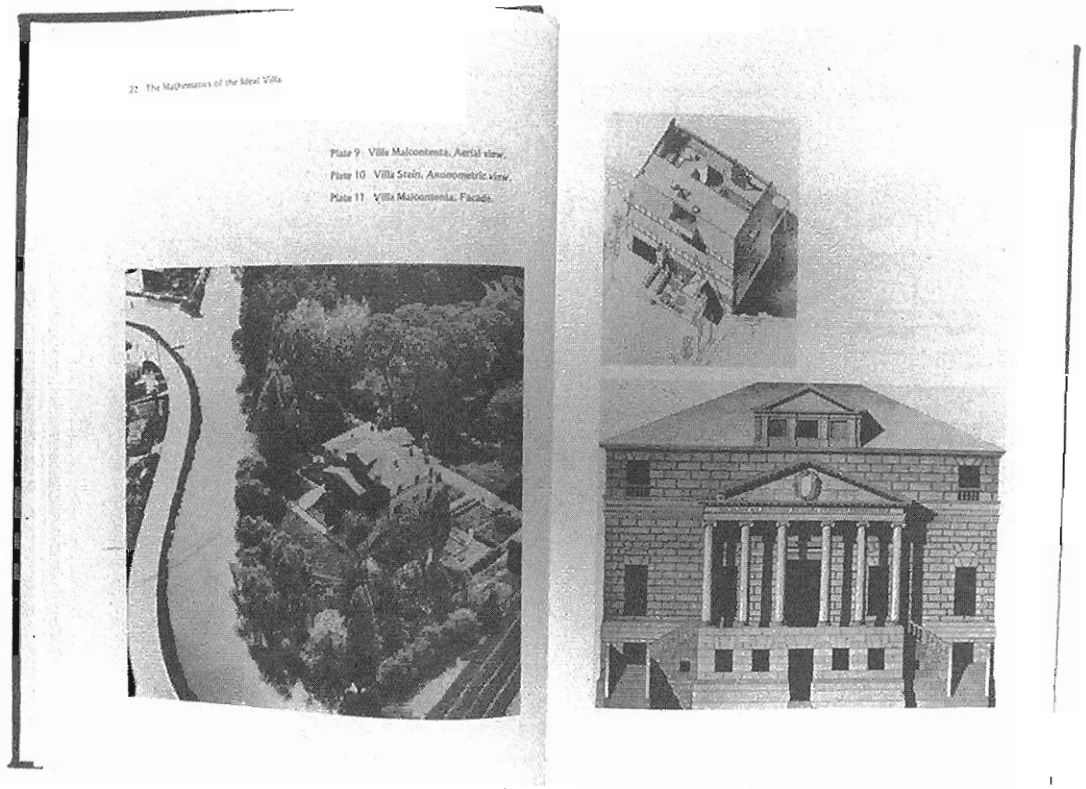
cipo, peculiarità anche questa che gli è stata rimproverata. Su questo punto appaiono pertinenti le osservazioni di Theodor Adorno sulla forma saggistica, che definisce il suo tema solo nell'atto, nell'andamento, del suo svolgimento. Il tema del saggio non preesiste al suo svolgimento, per così dire; di qui la difficoltà della parafrasi.

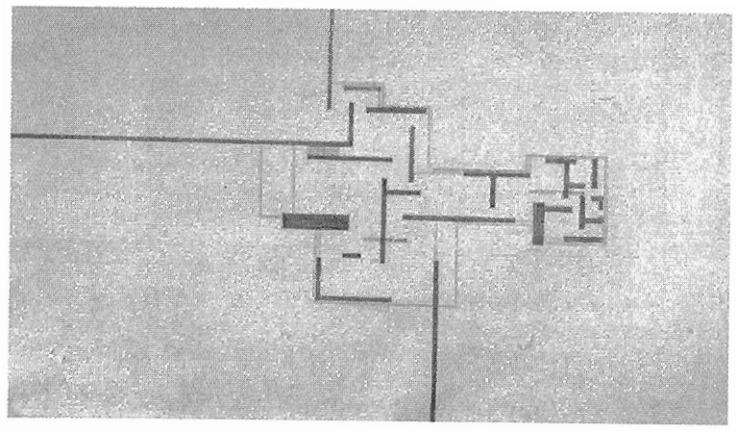
Villa Stein a Garches è l'opera verso la quale Colin Rowe ha esercitato le due forme di critica che, per richiamare ancora la distinzione di Argan, possono chiamarsi "interna" ed "esterna". La prima, l'"interna", è all'opera nel saggio *La matematica della villa ideale*, la seconda, l'"esterna", la si può osservare in *The Architecture of Good Intentions*, in particolare nel capitolo che ha per oggetto l'epistemologia del moderno. Come ricorderete il saggio *La matematica della villa ideale* verte su un confronto tra Palladio e Le Corbusier, in particolare la Malcontenta e Villa Stein a Garches. La comparazione aveva l'obiettivo immediato di negare all'architettura moderna quel carattere di unicità storica che sembrava essenziale non solo alla sua poetica ma anche alla sua comprensione. Violare tale principio non solo equivaleva a misconoscere il valore culturale dell'architettura moderna ma destinava al fallimento critico. Il presupposto storicista impediva che la nuova architettura fosse valutata con strumenti metodologici discreti. L'accostamento della Malcontenta a Garches aveva quindi il senso di una provocazione, di una cecità, *blindness*, di fronte alla originalità dell'architettura moderna. Infatti la vera originalità dell'architettura moderna emergeva per Colin Rowe non all'interno della sua stessa costruzione ideologica ma di contro a essa. *Blindness* si trasformava in *insight* già nell'atto inaspettato del confronto, nella deroga alla deroga. Bisogna aggiungere che l'atteggiamento critico di Colin Rowe va letto anche come una critica alla storiografia militante dell'architettura moderna, come una verifica critica che quella storiografia non era disposta a fare, che si rifiutava di condurre, e che in seguito è riuscita ad accettare solo con difficoltà. Lasciatemi riassumere brevemente i termini e i risultati del confronto: essi sono tematici e metodologici.

In apertura del saggio *La matematica della villa ideale* il lettore ha l'impressione che l'oggetto dell'analisi sia una concentrazione critica sul tipo della villa e le sue invarianti. Tali invarianti costituiscono ciò che l'ideologia della villa prescrive. Il tipo ideale di edificio centralizzato, l'attenzione alle proporzioni come aspirazione universalista, il carattere idillico pastorale dell'ambientamento, conforme all'atteggiamento culturale di entrambi, Palladio e Le Corbusier, così come emerge dalla descrizione dell'opera offerta dai rispettivi autori (figg. 39-41). Queste invarianti sono banali e inessenziali, ma l'interesse del saggio di Colin Rowe non è nel riaffermarle, il suo oggetto, infatti, non è la villa. Esse sono lì, piuttosto, per introdurre un campo di differenze, per mostrare come la celebrata differenza dell'architettura moderna sia stilistica oltreché ideologica. Queste invarianti sono esplorate al solo proposito di stabilire differenze stilistiche, sono cioè unicamente funzionali al proposito di mostrare come ciò che distingue i due edifici possa essere accertato solo dall'analisi stilistica. Di contro all'immagine ideologica dei due edifici – l'edificio macchina nell'un caso, l'edificio antico nell'altro – emerge una struttura comparabile. Per struttura si intende ovviamente non la tecnologia impiegata ma la logica









41. Villa Malcontenta a Mira di Andrea Palladio, 1550-60 c., a confronto con la Villa Stein a Garches di Le Corbusier, 1927, illustrate in C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, Cambridge, Mass., 1976.

42. Ludwig Mies van der Rohe, Progetto di casa in mattoni, pianta, 1923.

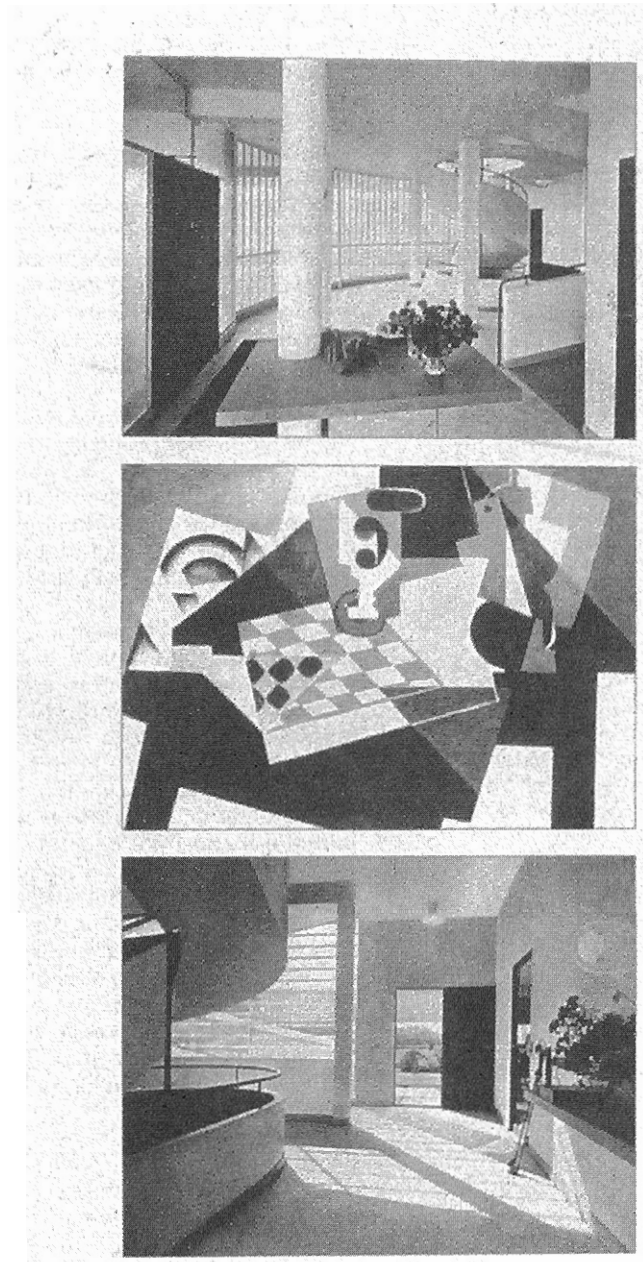
che ne determina l'organizzazione spaziale, il rapporto tra sistema strutturale e sistema compositivo, un rapporto che Colin Rowe considera fondamento di ogni teoria dell'architettura, e quindi parametro-criterio di distinzione tra diversi sistemi spaziali. L'analogia della campitura strutturale, definita lungo linee di sostegno che approssimano proporzioni simili, legittima una lettura delle rispettive piante come documenti indirizzati a una comprensione concettuale di alternative strategie formali (fig. 40). La pianta della Malcontenta, che segue la logica della struttura in muratura portante, può ben definirsi centripeta e assertiva di centralità; mentre quella di Garches, dove il sistema strutturale è puntiforme, risulta, all'opposto, centrifuga e indirizzata alla valorizzazione di episodi periferici. La coerenza interna dell'una non può sfuggire all'appellativo di *plan paralysé*; l'equilibrio instabile dell'altra giustifica l'uso del termine "pianta libera". Il termine "pianta libera" coincide quindi col concetto di composizione periferica, composizione che registra la dissoluzione e la dispersione di un centro di interesse a favore di aree poste alle estremità della composizione, e la conseguente tendenza a organizzare l'edificio secondo una gravitazione verso i margini piuttosto che verso il centro. All'interno di questa strategia compositiva ulteriori differenze vengono evidenziate da successivi confronti. Così se la Casa in mattoni di Mies van der Rohe (fig. 42) mostra una chiara tendenza alla lievitazione centrifuga verso la periferia, c'è da osservare come tale tendenza si presenti inarrestata, con un esito planimetrico disperso e potenzialmente dissolto; mentre a Garches, al contrario, la presenza di chiari confini imposti dal volume e dalla griglia strutturale tendono non solo a disciplinare la dispersione periferica ma, soprattutto, a qualificarla. Questa lettura si fonda su un uso euristico del Palladio, dal momento che le osservazioni che offre non solo poco di nuovo ci dicono del Palladio ma, anzi, ne richiedano un'immagine decisamente convenzionale nell'intento di affermare per differenza, quasi per sottrazione, le peculiarità di Le Corbusier e Mies van der Rohe. Palladio è sacrificato in un ruolo di "spalla", per così dire; di nuovo *blindness* è condizione di *insight*. Dal confronto un altro dato emerge, ed è il primato della pianta, primato che il modello trasforma in criterio confermando indirettamente la dottrina dell'École des Beaux-Arts successivamente propagandata dallo stesso Le Corbusier nella formula "la pianta è il generatore". Se continuità c'è tra passato e presente, questa non risiede nelle invarianti offerte dal tipo ma nella priorità che il pensiero critico assegna ai principi compositivi di contro a quelli ideologici.

Un modello come quello di Wölfflin e Colin Rowe facilita l'adozione di pratiche, concetti e nozioni polari, di coppie di termini – critici e descrittivi – che richiamano e richiedono per essere operativi il proprio opposto complementare. Mi riferisco a termini come "centrifugo e centripeto" o "*figure and ground*" e, più in generale, a quel vocabolario della Gestalt in cui una teoria e un linguaggio della percezione si esprimono in termini polari, in coppie di opposti. Una breve campionatura: "incidente periferico" è contrapposto a "fuoco d'interesse", "diffusione regolare di valore" a "sviluppo irregolare di punti di concentrazione", "organizzato" a "fortuito", "assoluto" a "contingente". Un altro confronto è assai significativo e getta luce sulla dinamica tra *blindness* e *insight*. Colin Rowe accosta un interno di Villa Savoye a una tela di Gris (fig. 43). Il linguaggio che all'interno del-

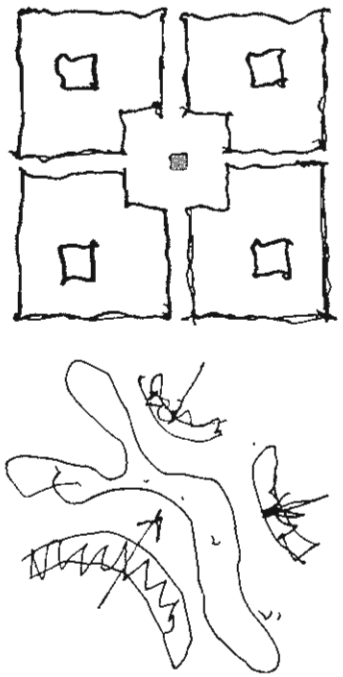
la comparazione registra sensazioni percettive analoghe finisce per interpretare alternativamente l'interno come una composizione bidimensionale e il quadro come una allusione bidimensionale a una terza dimensione. In altri termini: il Cubismo non è altro che una terza dimensione virtuale che nella realtà, cioè nella terza dimensione, si realizza nell'interno corbuseriano. Questa concezione del Cubismo come terza dimensione virtuale (come naturalismo abbreviato) è incerta e tuttavia è proprio un effetto di *blindness* che consente di cogliere qualità formali di Le Corbusier e che quindi si risolve in *insight*. Una critica che trae conforto, ma anche stimolo, dall'esercizio della polarità, è una critica che corre il rischio di ridurre l'analisi dell'espressione all'uso di termini opposti e complementari. A differenza di Wölfflin, in Colin Rowe la polarità del formato (le due diapositive, per intenderci) non sconfina mai nella causalità storica. Se Wölfflin nutriva l'ambizione, folle e sincera, di poter leggere la dinamica storica direttamente nelle forme in virtù di un concetto di intuizione che coglieva idealisticamente nella forma la motivazione storica, in Colin Rowe non c'è traccia alcuna dei poteri dell'intuizione. La filologia comparata rimane un esercizio di superficie che non aspira a disvelare un ipotetico profondo. La comparazione è, come ha osservato Foucault, pratica discorsiva "limitata e regionale". Al contrario l'analisi formale è lasciata libera di incuneare nel soggetto incertezze e insufficienze. Il confronto tra Garches e Malcontenta si risolve così nell'invito a esplorare altri confronti, tra Mies van der Rohe e Schinkel, tra Schinkel e Le Corbusier, in un'apologia del modello, apologia fin troppo contenuta, tuttavia, se l'*Addendum* del 1973 ne riconosce i limiti culturali e interpretativi.

Il passaggio da critica "interna" a critica "esterna" è determinato piuttosto dalla consapevolezza dell'insufficienza congenita alla pratica della polarità, dalla palese assenza di risoluzione tipica di molti formalismi, dall'emergere di una tensione tra il linguaggio del soggetto e le sue prerogative esistenziali. Sono le convinzioni e l'ideologia del soggetto a ribellarsi al non esito della critica interna, a rifiutarsi di soggiacere all'esclusione cui il formalismo le ha condotte. Alienazione è termine idoneo a registrare la scissione che progressivamente traspare nel linguaggio critico tra sensibilità alle forme e forma sociale del soggetto. La scissione tra sensazione e pensiero che il linguaggio critico di Colin Rowe esperisce, costituisce una delle caratteristiche salienti del formalismo e trova una prima localizzazione nella differente risposta ai diversi materiali dell'architettura. Così la pianta e l'alzato sono interpretati come rappresentazioni che rispettivamente si indirizzano all'intelletto in quanto oggetto di pensiero la prima, e all'occhio in quanto oggetto di percezione il secondo. Oppure, all'interno della pianta, è il rapporto tra forma e programma a venir polarizzato nel diagramma di una "pianta senza programma" contrapposta a un "programma privo di pianta" (figg. 44-45). Che non si tratti di una proiezione arbitraria viene confermato dallo stesso Le Corbusier, il quale parla di "piante che diventano alzati" e di "alzati che si trasformano in piante". L'arguzia e l'eleganza della formulazione polare tradisce una tensione interna al soggetto ricondotta ancora, anche se con sempre maggior difficoltà, al formato retorico del modello impiegato. Nel passaggio dalla critica "interna" a quella "esterna" la scissione tra senso e intelletto che si era vista polarizzata nella lettura disgiunta di pianta ed alzato ora viene impiegata per decostruire quella che Colin Rowe chiama "l'epistemologia

45. Interni della Villa Savoye di Le Corbusier a confronto con il dipinto di Juan Gris, "La schacchiera", 1917, illustrate in C. Rowe, *The Architecture of Good Intentions*, Londra, 1994.



From Above: Le Corbusier, Villa Savoye, entrance vestibule with cantilevered table; Juan Gris, *The Chessboard*, 1917; Le Corbusier, Villa Savoye, ramp with telephone



44-45. Colin Rowe, "Schizzo di pianta senza programma" e "Schizzo di programma senza pianta". Da C. Rowe, *As I was saying*, vol. II, Cambridge, Mass. 1996.

dell'architettura moderna", a cominciare dalla dizione stessa "architettura moderna" che nasconde un connubio inconciliabile, quello appunto di architettura e di moderno.

Se la pratica della critica interna aveva sottratto all'architettura moderna la necessità, e la salvaguardia, di un terreno critico suo proprio, ora la critica esterna accetta di valutare l'architettura moderna secondo i parametri che la sua ideologia raccomanda, accetta di porre al centro dell'analisi il rapporto tra forma e ideologia, col solo presupposto di demistificarne gli assunti e i presupposti. Dopo aver dismostrato che i caratteri distintivi dell'architettura moderna sono stilistici e formali, anche se sostenuti da un'originale ideologia, Colin Rowe demistifica l'assunto, questo sì ideologico, che l'architettura moderna non sia questione di forme e che, anzi, alcune forme possano essere promosse – letteralmente reclamizzate – e giustificate in quanto superamento del problema stesso della forma. Se nell'analisi interna il modello critico era quello di Wölfflin, quando si tratta di demistificare l'assunto modernista di una fine degli stili, di una architettura che abbia finalmente fatto a meno dei propositi formali, e solo allora legittimamente moderna, il modello di riferimento per quest'analisi ideologica, cioè esterna, è la critica dello storicismo di Karl Popper.

Alcune affermazioni, o meglio negazioni, in forma di aforismi radicali, come quelli di Mies per esempio ("l'architettura non ha nulla a che vedere con questioni di forma" oppure "l'architettura è la volontà di un'epoca tradotta in spazio") testimoniano di uno stadio di storicismo esasperato. Colin Rowe offre una parodia degli ideali dell'architettura moderna e non sembra interessato ad analizzare più da vicino l'ideologia e le convinzioni di Gropius, Le Corbusier e Mies. Alcuni aforismi che reclamizzano il carattere oggettivo e parascientifico della nuova architettura costituiscono la magra antologia di testi presi in considerazione per una critica all'ideologia dell'architettura moderna. All'interno di questa, Razionalismo francese e Funzionalismo tedesco sono oggetto di particolare attenzione. Ciò che le due esperienze hanno in comune, e che le legittimizza a parlare a nome della modernità, è il concetto di oggettività, la pretesa che scelte formali possano essere motivate esclusivamente da ragioni esterne alla forma e interne a circostanze sociali o tecnologiche. Del Razionalismo francese Colin Rowe criticava l'asserzione di identità tra ragione e natura a origine dell'oggettività, e richiamandosi alla critica di Popper al concetto illuminista di progresso riaffermava scetticismo verso l'idea che il mutamento può essere previsto e oggettivamente controllato perché dipendente da una legge, quella appunto del progresso, che non cambia. Del Funzionalismo tedesco criticava il richiamo, così esplicito in Mies, ad uno *Zeitgeist* che si presuppone informi, ed imponga, dall'esterno scelte formali a nome dello storicamente inevitabile. E qui Colin Rowe non sembra poi così allarmato dalla fedeltà di Mies o Le Corbusier a un repertorio ridotto di forme, ciò che lo disturba è il senso di presunta necessità a ragione di tale fedeltà, in una parola, la sua ideologia. A proposito dello *Zeitgeist* che impone dall'esterno fedeltà a un bagaglio limitato di forme (seppure di grande interesse) c'è da precisare che l'opera di Gropius suggerisce una parziale rettifica. Gropius, infatti, ha rinnovato costantemente il linguaggio della sua architettura per rimanere fedele a un concetto di modernità che accettava, anzi teorizzava e promuoveva, il cambiamento. Lo *Zeitgeist* può suggerire diverse fedeltà, e con opposti esiti formali. E la critica all'ideologia si estende anche a ideologie della conciliazione, come quella avanzata da Gropius e Giedion nei secondi anni Quaranta quando certe asprezze del moderno vengono rifiutate a favore di un *comfort* abitativo e costruttivo. Un moderno conciliato e regionalizzato emerge da quella proposta che scaturisce da un'ideologia seppur, in questo caso, moderata. In conclusione Colin Rowe è costantemente e coerentemente interessato a valorizzare quelle qualità del moderno che possono essere emancipate dall'ideologia e da costruzioni storiciste in particolare. Tale impegno antistoricista ha avuto grandi meriti critici a fianco, inevitabilmente, di alcune cecità.

1 P. DE MAN, *Blindness and insight. Essay in the rethoric of contemporary criticism*, Oxford University Press, New York 1971; trad. it. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli 1975.
2 C. ROWE, *The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared*, in "The Architectural Review", marzo 1947; ora in *The Mathematics of the Ideal Villa and other essays*, Mit Press, Cambridge, Mass-Londra 1976; trad. it. *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990.
3 C. ROWE, *The Architecture of Good Intentions. Towards a Possible Retrospect*, Academy Editions, Londra 1994.
4 C. ROWE, F. KOETTER, *Collage City*, Mit Press, Cambridge, Mass.-Londra 1978; trad. it. *Collage city*, Il Saggiatore, Milano 1981.
5 I. BERLIN, *The hedgehog and the fox. An essay on Tolstoy's view of history*, Simon & Shuster, New York 1953; trad. it. in *Il riccio e la volpe e altri scritti*. Adelphi, Milano 1986.

Secondo dibattito

Luciano Patetta
Non voglio neppure tentare di rispondere a Carlo Olmo, perché ci vorrebbe moltissimo tempo e altrettante riflessioni delle sue. Mi sono però annotato una serie di cose, tra le tante che in maniera molto precisa e ordinata ci ha detto.

La prima parte dell'intervento di Olmo ha riguardato la crisi della critica e la crisi della storia. Condivido la diagnosi, però credo che la crisi della critica e quella della storia non abbiano autonomia, ma derivino dalle due crisi ben più gravi e allarmanti degli ultimi venti anni. La prima è la crisi del progetto o, meglio, la crisi del ruolo dell'architettura e dell'urbanistica nella costruzione della città. La seconda è la crisi della politica negli ultimi quindici-vent'anni, che ha coinvolto tutti coloro che si occupavano già di storia e di critica negli anni Settanta.

Una seconda osservazione. Olmo parla di storia senza interpretazione o, meglio, di incapacità interpretativa di tanti contributi storici (peraltro – lui dice – ammirevoli per altri aspetti). Io cercherei le ragioni di questa assenza di volontà interpretativa anche nei giovani che, poi, imitano certi personaggi più anziani. La ragione è un rigetto, sicuramente dopo certi scritti (per esempio, di Manfredo Tafuri) con un eccesso di costruzione interpretativa. Noi ci muoviamo sempre in senso ondulatorio. È il rigetto delle grandi "costruzioni", progettazioni storiche, quelle "costruzioni storiche" a cui ambisce ogni generazione. Che cosa deve produrre infatti una generazione di architetti, critici, storici, filosofi, intellettuali? Una sua "costruzione della storia".

Si pensi a Pevsner, Giedion, Zevi, Benevolo. La crisi di queste "costruzioni" si è rivelata in un breve tempo, non come quella del Vasari, che regge a quattrocento anni di distanza (mentre altre resistono per poche decine d'anni denunciando poi il loro fallimento). Un fallimento sono le operazioni critiche zeviane per eccesso di attualizzazione e modernizzazione del passato. I due grandi libri di Zevi restano due grandi libri perniciosi: quello su Michelangelo e quello su Biagio Rossetti hanno fatto sì che tutti coloro che li hanno letti e li hanno meditati abbiano, comunque, deciso di cambiare strada come storici e critici. Prima cominciamo a cambiare strada – si devono essere detti – poi vedremo se la strada sarà migliore. L'importante è non battere più quella.

Un'ultimissima osservazione sul fatto che ci sia oggi un momento - come dire – di crisi: io sono più ottimista di Olmo. Proviamo a ipotizzare che i tempi brevi della critica operativa siano stati una scelta sbagliata. Che ci sia bisogno di tempi lunghi: per esempio, non quelli di una generazione, ma magari di due o di tre. Questa potrebbe essere una risposta un po' ottimista. (Magari i giovanissimi qua seduti avranno compiti differenti dai nostri, perché noi abbiamo scelto un atteggiamento di rifiuto).

Olmo ha citato due cose: la "favola dell'architetto" come unico attore e la critica all'autonomia dell'architetto, che mi trovano concorde, così come la questione su John Nash. Però voglio aggiungere questo (perché stiamo proprio parlando di critica operativa): Summerson, un grande storico dell'architettura, ha fatto della critica operativa parlando, per esempio, in maniera esemplare di John Nash, del suo corrispondere al potere della produzione in Inghilterra e del partecipare, come tecnico disponibile, alla costruzione reale della città di Londra. Senza dimenticare, però, che c'è almeno un'altra valida critica operativa, quella che vede come "attore-eroe" John Soane, allievo di Piranesi, che si schierò proprio contro l'affermazione del professionismo di Nash.

Guido Canella
La relazione di Carlo Olmo mi trova largamente d'accordo. Ma nella difficoltà di fare critica dell'architettura in questi ultimi decenni, ritengo vi siano anche ragioni dovute a un'ulteriore questione: molti architetti che si trovano oggi sulla scena possono essere considerati – per così dire – storici-mancati: magari sono anche architetti-mancati, ma rimangono soprattutto e comunque storici-mancati. Tanto è vero che, mentre Olmo e Berdini parlavano, poco fa guardando questa sala e pur scontando l'ora tarda, vi rilevavo una ridotta presenza rispetto alla quantità di frequentanti la nostra scuola e, pertanto, mi meravigliavo, perché l'argomento che qui oggi si dibatte ha a che fare con l'architetto tendenzialmente e virtualmente storico e autocritico. Infatti oggi mi sembra frequente per chi progetta la necessità di fare i conti con la storia dell'architettura per applicarvi una propria soggettiva interpretazione critica. Da qui la ragione per la quale penso che la difficoltà di fare storia dipenda oggi anche dal fatto che gli architetti tendono a indicare per primi una loro interpretazione, una personale storicizzazione, attraverso il proprio lavoro di progettisti. Mentre, nei primi anni della sua affermazione, l'avanguardia aveva rinunciato a storicizzarsi, delegando i conti tra architettura del passato e architettura moderna a storici dell'arte togati (Giedion, Pevsner, Hitchcock, eccetera), in quanto la più parte degli architetti, e perfino gli stessi principali protagonisti, venivano da una serie di pregiudizi nei confronti della storia se non, addirittura, da una approssimativa formazione culturale. Così che allora, da parte della critica dell'architettura, risultò più facile costruire ipotesi, a favore o contro il moderno, nelle quali quegli architetti potessero riconoscersi o non riconoscersi. Più difficile è stato invece nella fase successiva all'ultima guerra, dacché gli architetti più consapevoli e gli stessi maestri del Movimento Moderno, reagendo all'affermazione indiscriminata dell'International Style e alla sua volgarizzazione, si trovarono ad affrontare una crisi istituzionale della ideologia razionalista e, conseguentemente, un percorso di revisione figurativa che lasciarono spiazzata la critica. E quindi l'irrompere di un'architettura con presunzione di responsabilità storica che via via ha preso piede a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, potrebbe aver contribuito ad indurre una sorta di distacco critico, al punto da indurre a considerare opportunamente separabili il compito dello storico, da quello del commento puramente descrittivo, da quello "impuro" della critica operativa. Il che, proprio per le valenze dell'architetura, mi sembra abbastanza innaturale, se non proprio contro natura.

Una delle conseguenze di tale scollamento è quella per cui oggi prevale un modo del tutto manipolato o arbitrario di commentare fatti e misfatti dell'architettura da parte dei *mass-*

media. Per esempio, quello che dalle pagine dei quotidiani avalla acriticamente la fama di certi architetti o quello di certi poligrafi che, in nome di un presunto senso comune, si pronuncia a favore o contro un dato intervento nel corpo della città. Poiché all'architettura, più che all'attività di promozione, di autopromozione o di compiacere l'opinione benpensante, converrebbe un impegno militante teso a costruire un nuovo gusto, meglio se controcorrente e pur dalle pagine dei giornali, come eroicamente riuscì negli anni Trenta a "L'Ambrosiano", quotidiano che si occupava anche di arti figurative e architettura, rispetto alla critica conformista di Leonardo Borgese sul "Corriere della Sera".

Per quanto riguarda poi il percorso di formazione di una personalità di storico, come quella di Manfredo Tafuri, non si può dimenticare il suo inizio di architetto-urbanista, e quindi di critico disposto a immergersi nel contemporaneo in atto, con la monografia su Ludovico Quaroni e perfino con poetiche allora in formazione (pensando a Rossi o a Eisenman), dalle quali in seguito prese certa distanza. Né va dimenticata la circostanza, in tal caso fortunata, per cui egli si accinse a scrivere *L'Architettura del Manierismo*[1], soltanto per poter concorrere alla cattedra di Storia dell'architettura. Così che, scoperta la propria inclinazione, sembra quasi che Tafuri, a un certo punto della sua attività, si sia trovato nell'opportunità di doversi ritirare dalla critica militante per ricostruire interamente ed esclusivamente la propria autentica vocazione di storico "puro". È la fase in cui Tafuri considera l'architettura (avvalorandone l'ingerenza nei rapporti di produzione) come uno dei reperti più importanti, forse decisivo, per addentrarsi nella storia della società, per cui anche l'architettura del Rinascimento assume valore e significato quasi esclusivamente pertinente alla storia delle idee.

A questo punto il caso Tafuri mi sembra proporre un quesito di certo interesse, anche perché Olmo poco fa ricordava la sua formazione esterna all'architettura: ossia se, per chi si applica alla storia dell'architettura convenga o meno una formazione da architetto, pur senza acquisirne poi la professionalità. Naturalmente si tratta di un quesito da corrispondere non istituzionalmente o psicanaliticamente, ma soltanto tendenzialmente.

Per quanto mi riguarda, da sempre sono convinto che la fisicità dell'architettura (troppo trascurata dagli storici) costituisca uno dei materiali più certi per fondare la storia in generale, per cui dissento dall'atteggiamento assunto da coloro che, pur insegnando nelle scuole di architettura, competono con lo specialismo comune agli storici dell'arte nelle facoltà di lettere. Infatti bisognerebbe cercare di uscire dall'orientamento, oggi abbastanza ricorrente, per cui gli storici si tengono lontani dalla critica dei procesi di formazione dell'architettura e della città contemporanee, ritenendola di pertinenza degli urbanisti e dei compositivi.

Enrico Bordogna
Mi sembra che Olmo evocasse l'utilità di un'architettura senza architetti, di una storia e di una critica dell'architettura che uscisse da certi personalismi, da certe superficialità riferite all'autore architetto, al protagonista, e che invece facesse riferimento a un approccio più allargato, da "cultura materiale", secondo tante componenti per cui l'architetto alla fine tende a sparire. Stamattina, però, uno studente ha fatto una domanda molto pertinente, in cui diceva, riprendendo da Raboni: "se la critica è in grave difficoltà, cosa ci stanno a fare le riviste di architettura?". Badate che lo studente portava l'esempio di due riviste molto diverse, come "L'Arca" e la "Casabella" di Gregotti. Per cui Patetta, rispondendo, diceva che la rivista di Gregotti, su cui si possono dare giudizi molto diversi, era però tutt'altro che una rivista di tendenza, era una rivista che, criticabile o meno, esprimeva con compatta coerenza il punto di vista del direttore. E Olmo, in altre occasioni, parlava del fatto che Bollati gli aveva chiesto di curare una collana e lui, da buon piemontese, aveva esaminato gli ultimi anni di pubblicistica mondiale riuscendo a salvare solo cinque titoli. Canella per parte sua, notava come spesso negli editoriali delle riviste di architettura c'è un mandare a dire indiretto, cioè senza fare nomi e cognomi, che però mette in causa questioni che esprimono esplicitamente una linea interpretativa dei fatti dell'architettura.

Mettendo insieme questi tasselli e tenendo presente quella pubblicistica dove spesso prevale il peso dell'industria editoriale, dove (pensando alle monografie dell'Electa) prevale l'intento commerciale, di voracità editoriale, dove spesso tutto viene espresso senza alcun giudizio critico; e tenendo presente, all'estremo opposto, tanto il caso esemplificato dalla collana curata da Carlo Olmo, selettiva al punto di prevedere troppi pochi titoli, quanto il caso di quelle riviste di architettura dove la polemica critica fra tendenze rimane troppo implicita, troppo sottesa, mi pare che la rivista "Zodiac", dove lavoro, abbia scelto, senza esplicitarlo, una linea dove gli architetti si presentano da sé, così che vi risulta non una tendenza, ma la *concordia discors* di architetti che esprimono posizioni poetiche e teoriche differenti, ma riconoscibili e autorevoli, sulle quali è lasciata al lettore la facoltà di esercizio critico.

A questo punto desidero chiedere ai partecipanti alla tavola rotonda quale potrebbe essere idealmente una linea di esercitazione critica sia per una collana editoriale sia per una rivista di architettura, dato che nella nostre scuole, come sottolineava Canella poco fa, capita spesso che siano più gli architetti a sbilanciarsi nel far critica, in certe occasioni tanto ufficiali quanto meno formali, che non invece sedi istituzionalmente deputate all'esercizio della interpretazione storica e della critica, dove invece è invalso un atteggiamento più accademico e diplomatico, che forse un tempo non c'era (pensando, per esempio, alla polemica tra Rogers e Banham, dove per chiarezza si arrivava quasi al dileggio).

Carlo Olmo
Personalmente, non credo che si possa spiegare interamente un processo di involuzione così complesso che ha radici nelle strutture, nei comportamenti, nel mercato, nella pubblicistica, nel sistema di legittimazione attraverso la crisi della politica. Perché, è vero, la nostra generazione ha creduto fortemente che ci fosse un cortocircuito fra ideologia e politica. Tuttavia non obbligatoriamente nella storia della civilizzazione, come direbbe il mio maestro Braudel, questo ha significato il distacco che si è prodotto. Non è la prima volta che questo avviene, anzi, devo dire, è un fatto della contemporaneità che si è prodotto, dalla Rivoluzione francese in poi. Io credo che dentro a questo ci siano proprio gli elementi che avevo cercato di esemplificare e sui quali andrebbe discusso e riflettuto in maniera molto più approfondita di quanto non sia in grado di fare in questa sede.

Credo che la crisi della politica sia anche un po' un esito di questa crisi. Arriverei, forse, alla provocazione intellettuale di

credere che una parte della crisi della politica sia una crisi dell'*intelligentija* italiana e della sua capacità di produrre interpretazioni al cambio di una struttura sociale, di una struttura economica che forse non le prevedeva.

Questo è un dato evidentissimo vivendo in una città come Torino che ha molti difetti, fra cui quello di essere fortemente elitaria nei comportamenti dei suoi intellettuali (che sono fra i più elitari di quelli che l'Italia abbia prodotto dai tempi di Gobetti in poi). Si citava la cosiddetta "città-laboratorio", molti di voi non se lo ricorderanno, ma alla fine degli anni Settanta, inizio anni Ottanta, si diceva che quello che capitava a Torino, in particolare quello che capitava a Mirafiori, anticipava quello che sarebbe capitato in Italia. Semmai questo è stato vero, gli intellettuali di Torino hanno dimostrato un'incapacità quasi clamorosa di capire quello che stava succedendo. I loro quadri interpretativi si sono rivelati totalmente incapaci di prevedere alcunché. Poi se uno offre dei quadri interpretativi così deboli e arriva a teorizzare addirittura la debolezza dei quadri interpretativi come legittimazione di autorità, allora forse la crisi della politica è una conseguenza quasi necessaria di questo comportamento.

Adesso stiamo vivendo (non sono più sicuro che siano tempi brevi, dopo ormai 15-18 anni di produzione) una quantità di informazioni assolutamente non governate da processi interpretativi, dove cioè l'*overdose* di informazione è tale rispetto alla capacità di ordinarla. E questa *overdose* non è legata ad una sospensione di giudizio di tipo husserliano-fenomenologico, ma a opportunismi intellettuali accademici che sarà difficile scardinare. Credo che la sfida che noi abbiamo aperto, sfida che riguarda soprattutto la nostra generazione, sia quella di riprendere in mano questo problema, recuperando il coraggio e il rischio delle motivazioni intellettuali. Bisogna avere il coraggio di assumere fino in fondo il mercato come terreno di confronto per le interpretazioni, non legittimare aprioristicamente una posizione di rendita. La legittimità di un'interpretazione, o si ha il coraggio di rimetterla in discussione per quello che interpreta, oppure fare un qualsivoglia privilegio in partenza (come nel dire che gli architetti sono più bravi a fare la storia degli altri), non mi convince più (anche se lo sono stati, in certi momenti).

Rispetto anche alla relazione di Paolo Berdini ho molti dubbi.

Credo che il problema sia quello di riuscire a dimostrare perché ciò che si produce da parte di architetti, storici-mancati o mancati-storici, o di storici che fanno gli architetti, o di storici che fanno gli storici, si misuri davvero su ciò che ci consentono di capire. Con questo io richiamo un punto essenziale che si sta perdendo nelle facoltà di architettura, non tanto nel senso che possa esistere un'architettura senza architetti, ma nel senso per cui io, come storico, considero l'architettura un prodotto estremamente stratificato, dove il ruolo delle intenzionalità è il ruolo di un'intenzionalità molto più complicata di quelle che sono riconducibili a una qualsiasi soggettività, sia pur essa quella del protagonista centrale di questa vicenda che è quella dell'architetto.

Mi ha molto colpito, da storico, misurarmi con una serie di temi che credevo molto consolidati. Il problema è che, in realtà, gli architetti devono recuperare la centralità dell'architettura, il suo essere una stratificazione di valori, di usi e costumi, di convenzioni, di contrattazioni che a loro modo restituiranno agli studenti come complessità della loro avventura intellettuale, che è un'avventura molto più sofisticata di quella che la riduzione a

una parte da protagonisti comporti. Credo proprio che la cultura italiana, che non si è mai identificata con la cultura del progetto e su questo ha costruito la sua diversità, tenda proprio ad omologarsi in senso brutto ad altre culture. Credo che su questo noi ci giochiamo anche il progetto istituzionale che stiamo costruendo.

Attenzione, le monografie non sono solo quelle dell'Electa, sono anche le monografie della città. Un lavoro che mi ha molto divertito è stato quello di leggere in maniera comparata le storie delle città prodotte in Italia, Francia e altri paesi del mondo, scorgendo, con orrore, che queste stavano ricostruendo un modello biografico, addirittura monografico, sulle città, riducendo questo straordinario tema di storia totale. Su questo credo che bisognerebbe riprendere il pensiero di Manfredo Tafuri e rigirarlo: l'architettura e la città sono gli oggetti più straordinari e complessivi che noi abbiamo per fare storia. Facendo questa lettura comparata, voi vi accorgereste come questo processo che tende a semplificare l'architettura e la città e a ridurle a messaggi falsamente percettivi sia un po' l'ultimo portato, forse quello meno gradevole della cultura modernista. Noi da questo dovremmo liberarci, recuperare con questo una complessità dell'architettura, una complessità dei ruoli.

Per questo ho volutamente dato enfasi a Summerson e a Nash, rispetto a Soane. Perché credo che, in questo momento, sia più utile proporre come modello complesso quello che ci disegna Summerson; sia più utile, in questo momento, richiamare la cultura dell'architettura, la complessità dei valori.

Per esempio, io sono estremamente colpito dalla disattenzione, che noi abbiamo e che le facoltà di architettura hanno, nei confronti delle norme. Gli storici sociali spagnoli più recenti e interessanti di questi ultimi quindici anni, si sono messi a studiare furiosamente la storia del diritto, la storia delle norme, non in quanto prescrittive, ma in quanto rappresentative e hanno prodotto esiti storiografici straordinari. Questi, applicati ad un architetto che progetta, certifica o mette in discussione, avrebbero un valore esplicativo della sua stessa opera, del suo lavoro, di ciò che è l'architettura attraverso le norme, le consuetudini e gli usi.

Per quanto riguarda l'atteggiamento autobiografico o autoespressivo da parte degli architetti, credo vada benissimo che gli architetti si presentino da sé e che decidano da sé come presentarsi. A me piacerebbe che accanto a queste presentazioni, proprio perché credo nel *mercato* dell'interpretazione, lo dico in maniera molto semplificata, fosse affiancata una capacità di sfida sull'interpretazione fatta da qualcuno che si assumesse sulle stesse pagine, in parallelo, la voglia e la capacità di presentare una linea interpretativa, con naturalmente tutte le legittimità, e quindi, tutte le procedure e dimostrare di aver seguito, non una ideologia, ma un'interpretazione e quindi debba dimostrare attraverso quale percorso è arrivato a costruire quell'interpretazione.

Io credo in una linea editoriale. In realtà non ho rinunciato a fare la collana prima citata, e Bollati stesso non mi ha lasciato tranquillo sul non fare la collana, nel senso di considerarla un lavoro di progetto storico, cioè di sfida per una serie di storici che considero in grado di misurarsi con la complessità dell'architettura, a scrivere di architettura. Bisognerà reinvestire personaggi storici della capacità di interpretare, e uno come Giovanni Levi credo sia assolutamente in grado di scrivere di architettura se vuole: nel suo libro *L'eredità immateriale*[2] ha scritto di

terra, costruzione di territori, di paesaggi, eccetera, in maniera molto più intelligente di tanti storici dell'architettura e architetti che io conosco. E quindi il problema è di costruire un progetto in cui storici e architetti siano chiamati a confrontarsi su interpretazioni che anche dicano, per esempio, quali sono gli episodi centrali di questo secolo.

L'insegnamento della storia dell'architettura contemporanea nel primo semestre del primo anno, come io ho praticamente imposto alla mia Facoltà con un rischio intellettuale spaventoso, è senza libri di testo perché non è possibile continuare a propugnare i libri di Zevi o quelli di altri personaggi che li hanno scritti in un determinato momento storico e legato a determinati valori. Eppure, senza un corso di storia dell'architettura contemporanea nel primo semestre del primo anno, credo che gli studenti abbiano pochissime possibilità di ereditare l'ideologia nel momento in cui affronteremo la storia della loro vicenda all'interno della facoltà. Il problema è che noi dovremmo cominciare a produrre testi che comincino a dire quali sono le architetture, "a scegliere", se vuoi proprio una brutale interpretazione.

Che cosa vuol dire produrre interpretazioni? Vuol dire avere un'idea e il piacere di confrontare il rischio delle gerarchie tra fenomeni. Cioè io accetto benissimo che uno mi dica che le sue gerarchie vedono al primo posto il disegno di architettura, se poi a questo fanno seguire un ordine rispetto alla costruzione di un'architettura specifica, dove emerge il rapporto tra quel disegno e tutti gli altri protagonisti, valori, costumi e usi che sono coinvolti in quel processo. Sono disponibile ad accettarlo e credo che, in alcuni contesti, in alcuni momenti, questo sia stato verissimo. Non accetto che questa diventi una metodologia, perché secondo me questo è il contrario. Lo stavamo dicendo con Luciano Patetta prima, nelle architetture c'è sempre un elemento di soggettività che non è detto sia l'elemento della soggettività dell'architetto, può essere la soggettività della committenza, può essere la soggettività e la capacità della norma e dei suoi produttori di influire, eccetera. La sfida che noi abbiamo davanti, ed è una sfida in positivo, non in negativo, è quella del se esiste ancora oggi la voglia, dentro la Facoltà di architettura in particolare che ne è il luogo istituzionale, di affrontare questo problema. Se non c'è questo, non c'è la voglia di rinunciare alle rendite di posizione che si sono create, e che ho cercato di delineare, per gli architetti, gli storici e i critici. Credo che il rischio sia proprio quello di andare avanti in una condizione che priverà progressivamente l'architettura italiana del suo connotato, cioè di essere una delle poche culture, insieme forse a una parte della cultura spagnola, portoghese e latino-americana, che ha affrontato il problema dell'architettura anche partendo dall'architettura come valore complesso, che si ordina e si struttura mettendo in gioco e giocando su una serie di valori e contrattazioni e processi decisionali che non sono solo quelli che poi si risolvono in un fatto rappresentativo dell'architettura stessa, e non vorrei richiamare qui libri e testi scritti anche da Guido Canella e da altri alla fine degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta.

Oggi gli elementi di inerzia sono dentro la situazione editoriale, dentro la situazione dei mercati, le fondazioni dei musei, la struttura della professione, i costumi accademici, la separazione della conoscenza e quindi il loro vantaggio, perché dalla frammentazione delle conoscenze nascono tutta una serie di rendite di posizione che vanno dai concorsi e la moltiplicazione dei titoli sino alla moltiplicazione dei canali editoriali. Noi assisteremo al lento tramonto, cosa che io temo veramente, di una straordinaria stagione culturale che è cominciata probabilmente in maniera significativa con la Ricostruzione, tema sul quale vorrei tornare con una discussione più approfondita, nel senso che proprio lì c'è stato questo innesco tra politica, cultura, società, impegno civile, capacità dell'architettura di essere rappresentata come modello complesso di ordinamento di valori e anche di rappresentazione in rapporto con l'etica, che secondo me è poi la vera, grande, ricca, tradizione italiana.

Daniel Sherer
Una domanda molto precisa: il suo concetto di stratificazione nel progetto architettonico si rifà in parte a Lucien Febvre?

Carlo Olmo
Lei ha colto perfettamente una delle radici. Questo concetto di stratificazione ha due matrici teoriche. Una è quella che, come diceva lei, parte da Febvre per arrivare a Le Goff, cioè a questo concetto per cui consideriamo il fatto spaziale in grado di stratificare e di mettere in relazione gerarchica i processi temporali, i processi sociali, economici, culturali e simbolici in maniera straordinaria. È la lettura della capacità che ha lo spazio di stratificare il tempo, dice Lucien Febvre in una delle sue pagine più belle. L'altra è la grande tradizione archeologica tedesca ottocentesca. Luciano Patetta potrebbe aiutarvi a ricostruire queste matrici che sono alla fondazione stessa del concetto di archeologia in Germania intorno al 1850 e al modo con cui gli archeologi hanno costruito il concetto di stratificazione. Credo che la messa insieme di questi due processi teorici, storiografici e critici, sia uno dei modi con cui noi siamo in grado, per esempio, di cogliere una cosa che ci stupisce tantissimo ma che non si capisce più.

In questa Facoltà io sono arrivato la prima volta nel 1973 (allora ancora bambino), in una condizione molto particolare di questa Facoltà, accompagnando Roberto Gabetti ad un incontro in cui in un'aula tipo questa c'erano Paolo Portoghesi, Guido Canella e altre persone. Devo dire che una delle cose che più mi aveva colpito, entrando nella Facoltà di architettura, era sentire discutere allora profondamente, con confronti ideologici spaventosi e violentissimi, sul concetto di abitare. Questo è totalmente sparito dalla scena della storia, quasi che l'architettura fosse una cosa che si può concepire come le fotografie delle fabbriche senza operai.

Mi spiace questo paragone così duro. Allora c'era una accentuazione di tipo ideologico e sociologico in senso negativo dell'abitare, non dimentichiamoci che uno degli scritti più belli di Martin Heidegger è sul concetto di abitare, per il convegno di Darmstadt del 1951[3]. A me, storico formato anche da Franco Venturi, aveva molto colpito, come oggi mi colpisce in negativo, il fatto che si parli di architettura senza tutto il mondo delle trasformazioni che gli usi implicavano.

Sono rimasto molto affezionato ad un libro brutto, ma che per me è stato fondamentale per capire il mondo dell'architettura, il libro di Philippe Boudon su Pessac[4]. Quando questo sociologo francese si è misurato col fatto che questo straordinario progetto di Le Corbusier fosse stato totalmente trasformato dagli utenti e cercava di capire i meccanismi che lo avevano portato a questa dialettica così complicata, aveva portato il centro della discussione proprio sul concetto di abitare come processo di appropriazione, trasformazione e successiva stratificazione, che

nell'architettura non si ferma al momento in cui si consegnano le chiavi. Sull'architettura intervengono processi molto complessi, degli utenti, di altri architetti, di architetti che intervengono su parti dell'architettura.

Anche l'architettura contemporanea è straordinaria da questo punto di vista. In senso negativo è stato straordinario il modo con cui è stato restaurato il Weissenhof di Stoccarda. Il Weissenhof, per chi lo ha visitato nel momento del suo massimo degrado, era un vocabolario aperto sulla stratificazione di valori che l'architettura contemporanea rappresentava, ed è stato ricondotto a un'idea totalmente fasulla dell'architettura contemporanea perché il Weissenhof era stato pensato come modello di abitazione da riprodurre in *n* luoghi e in *n* maniere come architettura della riproducibilità. Me l'hanno mostrato fotografato, poi sono stato invitato a fare anche una lunga discussione su questo principio di un'architettura pensata per esistere in quanto forma in quel momento: errore veramente clamoroso dal punto di vista storiografico.

Daniel Sherer
Questo fa pensare a un progetto di storia di valori di poco conto, mentre allo stesso tempo è distante dall'idea di Nietzsche di stratificazione di più valori in un oggetto solo.

Carlo Olmo
Certo gli storici francesi si sono misurati con tutto, dacché sapete che Lucien Febvre quando aprì il primo numero delle "Annales" nel 1929 scriveva che un vero storico è capace di fare della storia della meteorologia uno strumento per illustrare tutti i cambiamenti dei costumi dell'essere dell'uomo[5]. Questa è una frase ad effetto da lanciare in un'arena meno importante di questa. Però, al di là di queste provocazioni, credo proprio che la storia delle arti applicate non si faccia nelle facoltà di architettura (mi accorgo che sto aprendo ferite su ferite, ma queste cose dovremo pur affrontarle), poiché la storia delle arti applicate è stata dominio esclusivo degli storici dell'arte, che poi la leggono – quando va bene – in termini soltanto iconografici. Mentre, tanto per rimanere ad una vecchia definizione panofskiana, il problema è che quel genere di storia è totalmente slegata dalla natura dell'abitare, dalla storia dell'architettura come storia dei modi abitativi, da quello che dovrebbe rappresentare per la cultura degli architetti e la cultura di una società. Credo che questo sia un debito da risarcire, nel senso che si tratta proprio di un modo di separare per pezzi quell'unità che è, appunto, l'architettura.

Carlo Quintelli
Vorrei tornare alla questione posta stamattina dal professor Canella in apertura di questa giornata seminariale, e cioè: esiste una critica? E, se sì, esiste una funzionalità della critica? E se questa esiste, dove si trova? Cioè vorrei capire e investigare dove sono i luoghi di questa possibile critica in termini effettuali, ma anche in termini potenziali.

Diceva Raboni che questa critica non esiste per colpa dell'industria culturale, che la omogeneizza e la schiaccia, o la tiene ai margini per motivi ovviamente di profitto. Lo stesso Tafuri parla di una critica operativa attiva solo là dove vi sia stasi inquieta, ossia uno stato di inquietudine, oppure dove vi sia uno stato di rivoluzione in atto, cose che probabilmente non ci ap-

partengono in questo momento. Lo stesso professor Olmo ci parlava di un mercato inesistente delle interpretazioni. Di fronte a tutto questo, aggiungendovi poi la generale arretratezza culturale nel settore della trasformazione della città in Italia, non rinvenendo potenzialità di espressione teorica e critica nelle riviste e nella pubblicistica, mi domando se invece tali potenzialità non possano essere ricercate nella scuola, come strumento ideale direi, il più idoneo in questo momento a ritrovare il senso e il significato di una critica capace di incidere effettivamente. Anche l'aspetto che rimarcava Canella, quello del moderno che avrebbe una propria consapevolezza relativistica, credo di doverlo interpretare, pensando ad una certa tradizione nella scuola del Dopoguerra italiano, in termini di problematicità e non in termini di disimpegno.

Una problematicità, che sottointenda la caratura critica della problematicità stessa, non potrebbe ritrovare nella tradizione di una certa fase della scuola italiana del Dopoguerra gli elementi per una riforma strutturale della scuola stessa? Elementi che consentano di riattivarvi un mercato del confronto, dell'interpretazione e della critica, come prima accennava il professor Olmo?

Guido Canella
Perché quello che chiedi si avverasse bisognerebbe che momenti di confronto, magari anche come questo, diventassero più frequenti, mentre diventano purtroppo sempre più rari a causa di un frammentato e scoordinato carico didattico.

Ma, per coinvolgere anche Berdini in questo confronto, ed è un quesito questo di carattere più storiografico, mi chiedevo quanto Colin Rowe costituisca una voce singolare nella sua generazione, nell'aver contribuito a legittimare, attraverso un dispositivo purovisibilista, quel filone recente dell'architettura anglosassone (da Stirling ai Five Architects) che si è dedicata al montaggio di figure estratte dal corpo del Movimento Moderno, assunto questo come rivoluzione essenzialmente formale. Per la verità anche la "continuità" rogersiana, più estesa e prolungata a ritroso, rispetto a quelle di Pevsner, Kaufmann e Giedion, può essere considerata di matrice wölfflíniana, dove tuttavia i caratteri emergenti differenziabili per confronto tra le diverse epoche, non sono quelli omologabili in stile, ma quelli integrabili dalle poetiche trasgressive delle personalità dominanti. Inoltre, se si leggono gli scritti di Rogers (non va dimenticato che si era formato nel Movimento Moderno e vi tenne una responsabilità militante), egli appare, tra coloro che si sono pronunciati sull'architettura moderna, più di altri refrattario a servirsi del progresso tecnico e dello spirito dei tempi per spiegarne il significato rivoluzionario. Su questo abbrivio, alla metà degli anni Cinquanta, uno degli sforzi ideologici compiuti dalla successiva generazione dei cosiddetti mancati-storici è stato proprio quello di pronunciarsi pubblicamente sulla tradizione per comprendere la contemporaneità nella storia, valorizzando il significato del rapporto architettura-città. E questo non solo per una questione critica relativa all'interpretazione dell'architettura, ma anche con l'intento di una ridefinizione poetica del progetto. Una differenza di ottiche rinvenibile, per esempio, anche nell'interpretazione del rapporto tra Palladio e Le Corbusier che tu richiamavi per Rowe.

In certa misura si tratta di una considerazione riferibile anche alle ultime proposizioni di Olmo, quando ha citato per

esempio l'eredità delle "Annales", dove possiamo imbatterci in due anime: un'anima per così dire strutturalista, di lunga durata e ritmata, per esempio, sulla modificazione dei rapporti di produzione (che è poi quella alla quale ci siamo riferiti nella nostra formazione generazionale) e un'altra anima più recente, cosiddetta indiziaria, che si estende sulle fonti (per esempio sulla collazione dei regolamenti edilizi che tu proponevi), considerandole alla pari, senza proporsi scale di valore e verdetti di sintesi.

A questo punto vale forse porsi il problema della destinazione, cioè della strumentalità e della funzionalità (uso provocatoriamente questo termine "funzionalità della storia", proprio perché ormai universalmente deprecato), poiché ritengo che nelle facoltà di architettura questi due atteggiamenti dovrebbero poter coesistere dialetticamente: il primo, tendenzialmente soggettivo e militante, della critica operativa, che si trova applicato di fatto, per analogia o per comparazione, nei laboratori di progettazione; il secondo, tendenzialmente oggettivo ed euristico, della ricerca storica vera e propria, che considera fenomenologicamente i fattori che hanno concorso alla costruzione dell'architettura e della città.

Questo pomeriggio si è parlato negativamente del modo con cui Zevi fa critica e storia. Ebbene devo confessare che, se ho deciso di fare l'architetto, il merito o la colpa sono di Zevi, poiché, venendo da una famiglia di architetti e ingegneri da generazioni, ero orientato, per reazione, verso tutt'altri interessi. Sul finire degli anni Cinquanta il panorama del divenire della città si presentava ancora come un ibrido tra modernismo e tradizionalismo. E per un giovane di diciotto-diciannove anni, pur acculturato superficialmente sulla pubblicistica disponibile in casa, la discriminante dell'architettura, tra Razionalismo della "Casabella-Costruzioni" di Pagano e Persico e il Novecentismo de "La città - Architettura e politica" di De Finetti, appariva già incerta e ambigua. A coinvolgermi allora furono proprio i primi testi di Zevi, intendo *Verso un'architettura organica* e *Saper vedere l'architettura*[6], precedenti la sua *Storia dell'architettura moderna* e forse ormai introvabili, dove egli prende ancor più le distanze da certo schematismo riduzionista del tardo Razionalismo. Qualcosa mi era rimasto dentro di quelle letture, tanto è vero che il mio successivo amore per Ridolfi e perfino per Muzio, per esempio, pur combinato attraverso strane curiosità e parentele figurative, è forse nato da lì. Non so quanto Ridolfi c'entri con l'organicità zeviana, ma l'apprezzamento della trasgressione, da un linguaggio tutto omologato su pilastro-trave, poi riscontrata, per esempio, nelle Case di viale Etiopia pubblicate sul primo numero di "Casabella", si è mosso da lì. Per non parlare del suo invito a guardare l'architettura del passato secondo un modello interpretativo moderno capace di valorizzarne la spazialità. Ecco che, se confronto la storia di Zevi, per esempio con quella di Benevolo (poiché la storiografia si può anche valutare per comparazione), sono indotto a dare tutta la mia predilezione alla storia e alla critica operative di Zevi, per il loro coraggio, fino eccessivo, di esporsi apertamente, talvolta fino alla provocazione, alla tendenziosità e quindi alla vulnerabilità; un coraggio che ritengo comunque formativo e un punto di vista molto suggestivo col quale occorre comunque confrontarsi. Lo penso soprattutto rispetto ad una storia dell'architettura moderna congelata figurativamente e condizionata sociologicamente, come quella di Benevolo, dove si adombrano la fine del valore rappresentativo dell'architettura e un suo inizio diverso basato su moralistici presupposti di rinuncia.

Paolo Berdini
L'unicità o non unicità di Colin Rowe è un tema che non voglio affrontare, nel senso che credo che la cosa interessante di Rowe sia proprio il fatto che non va sollecitato fino in fondo. E una cosa che mi aveva stupito stamattina nella relazione di Raboni era il fatto che misurava la critica in base alla sua incisività, che è un parametro interessante ma non è l'unico.

Mi interessa, invece, e questo è il caso del problema di Rowe, una critica indipendente dall'incisività ideologica e sociale. Questo è uno dei valori del formalismo, anche se poi, e questo era il tema che volevo svolgere, lì il discorso diventa più complesso. Credo che questo tipo di riflessione soffra però di un eccesso di storicismo, che diventi non una riflessione sulla malattia di cui abbiamo i fenomeni, ma una parte della malattia stessa. Allora un problema della critica, dell'assenza di incisività della critica, sta proprio nella pretesa di contare a breve termine sul livello sociale in cui opera, che è secondo me una delle caratteristiche di un certo tipo di critica e non di altri tipi di critica. Per esempio quello di Rowe è un tipo di critica, quello formale, che soffre meno di questa assenza di incisività, infatti poi influisce sul lungo periodo più dell'altra. Quindi questa dialettica tra critica "interna" e critica "esterna", e quindi della critica operativa, credo sia anche interessante nel senso di aiutare a vedere quali sono i tipi di critica che abbiamo di fronte, quali sono i modelli operativi, ma non in base al modello interno su cui funzionano. Credo che questo sia sicuramente l'esempio di Rowe. Se poi vogliamo vedere se in Inghilterra abbia avuto un impatto, l'abbia avuto più tardi, e più brevemente, e come questo si sia costruito, credo sia un cattivo servizio che gli si fa. Nel senso che ciò che è rilevante per lui, nel suo modello, è proprio ciò che non si riduce a questo tipo di cose. E questo vale anche oggi, anche se so che questo atteggiamento può essere provocatorio in questo contesto.

Luciano Patetta
Canella ha detto una cosa alla quale mi piacerebbe poter credere: che un dibattito come questo nostro di oggi, dovrebbe avvenire periodicamente nelle facoltà di architettura. Ma io dico in maniera provocatoria ai pochi presenti (perché magari lo vadano a raccontare ai loro compagni) che non va sottovalutato questo stato di fatto. Poiché noi possiamo discutere dei tanti e diversi fattori che contribuiscono alla crisi dell'insegnamento della storia, ma senza nasconderci altre difficoltà: la crisi del politico, la crisi del progetto di architettura e del ruolo svolto dall'architettura nella città italiana, la crisi della facoltà di architettura e dell'intera categoria degli studenti, che sono già contaminati da vizi recenti (quelli che indicava Olmo), portati più a sviluppare, magari con diligenza e attenzione, il lavoro che noi affidiamo loro, assai meno portati ad essere qui presenti e a sgomitare per intervenire come i loro compagni degli anni Settanta, che tiravano le undici di sera nei dibattiti. Oggi gli studenti sono più portati a svolgere abbastanza passivamente il compito assegnato, meno portati ad affrontare criticamente il loro ruolo nella scuola e il ruolo dell'architettura nella società. E pertanto anche il ruolo della storia.

Carlo Olmo
Se alla fine di questo quinquennio di sperimentazione degli ordinamenti non avverrà una vera discussione su dove porti un modello importato nella realtà italiana, e dove occorra correg-

gerlo, per evitare che esso, come tutti i modelli formativi, provochi un cambiamento sotterraneo ed implicito delle culture e degli atteggiamenti, che poi finirebbero per radicalizzare le cose che diceva Patetta adesso, credo veramente che la partita sarà persa. Poiché penso che gli altri processi culturali, le altre rendite di posizione possano oggi difficilmente essere messe in discussione. Infatti, nella presente situazione, penso che la scuola, dove esista ancora una dialettica tra docenti e studenti, tra giovani e persone che ritengono di avere cose da dire, rimanga l'unico spazio aperto, a meno che non intervengono situazioni di rivoluzione, di crisi drastica dentro la società italiana o nel rapporto tra società e spazio. Io non sono così fiducioso che questo avvenga, perché anche quel modello, che ancora appare trapiantato, comporta proprie funzionalità sia accademiche sia di carattere professionale. Quindi non sarà così facile attivare una vera discussione che potrebbe portare a dire che riduciamo drasticamente il numero degli esami e concentriamo i saperi attorno a certi progetti formativi; e a dire che non proponiamo tre laboratori contemporaneamente in un anno (cosa che solo un incosciente può pensare) e che, invece, proviamo a concepire un laboratorio dall'interno del quale certi saperi siano veramente obbligati a confrontarsi rispetto ad un'operazione di progetto. Non so quanto questo, che implicherebbe una autentica rivoluzione culturale, possa essere applicato. Credo che questa sia la scommessa che noi abbiamo davanti.

Ma stiamo saltando un passaggio, infatti esiste un'altra scommessa. Patetta lo sa, perché insieme siamo coinvolti in quell'avventura molto impegnativa che intende costruire un'ipotesi di dottorato europeo, che è poi l'avventura della scuola di terzo livello in Italia. Noi stiamo ancora aggirando questo livello, ciò che magari è stato fruttuoso in certi anni, quando la scuola era ancora numericamente contenuta e questi signori stavano iniziando ad emergere, e che invece in una scuola di massa presenta tutta una serie di gravi inconvenienti. In Italia stiamo trascurando il terzo livello formativo, considerando i dottorati, e tutto quello che ad essi è connesso, come una specie di obbligo da assolvere e, pertanto, non stiamo investendo nella formazione di coloro che sono il tramite necessario tra la formazione universitaria, la critica militante e la storia.

Questo vale per gli storici e vale ancor più per i progettisti. In Italia la crisi vera oggi la vedo dunque nel terzo livello. Con i vecchi ordinamenti l'università di massa alcune punte molto alte continuava comunque a produrle. Con i nuovi probabilmente si appiattiranno le punte e si alzerà il livello medio. Però quello che purtroppo non stiamo considerando è che comunque la scuola rimane di massa. Cosa si può fare con duecento studenti presenti in aula? Il tribuno, se sono bravo, o il seduttore, se mi travesto. Mentre posso svolgere un ruolo quando, rispetto a un numero più ridotto di studenti che si stanno formando su un certo progetto culturale, io abbia la possibilità di formarli davvero, in modo che poi consenta loro di diventare protagonisti futuri di un confronto più allargato. Io credo che questo sia il problema che le facoltà di architettura stanno colpevolmente trascurando, quando si ritiene che possa continuare a sussistere il passaggio tra la scuola intesa come una specie di contenitore multimediale ed un'improvvisa formazione che non si comprende come possa essere realizzata, se non sull'autoformazione soggettiva. Manca quindi la responsabilizzazione nel costruire quei progetti culturali in grado di consentire poi ad un certo numero di persone di

entrare nel mercato professionale o nel mercato editoriale, in generale nella produzione di cultura o nella stessa università a un livello più alto. Credo sia proprio questo il problema principale che abbiamo di fronte.

In ultima battuta, anch'io credo che la storia di Zevi sia molto meglio di quella di Benevolo, come credo che lo storico Hitchcock sia meglio dello storico Benevolo, come credo lo siano molte altre storie che hanno trattato dell'architettura moderna. Quello che ho sempre difeso in Zevi, nonostante per formazione gli sia assai distante, per essermi formato con uno storico come Franco Venturi certamente all'opposto rispetto a un'idealista crociano come Zevi, è proprio la sua capacità di agitare i problemi, che ha conservato sino a qualche anno fa; la sua capacità di non scendere a compromessi e di rischiare l'interpretazione anche fortemente connotata in senso ideologico. Quei testi che Canella richiamava hanno una carica ideologica straordinaria. *Saper vedere l'architettura* è stato uno dei libri più ideologici che io abbia letto, però aveva anche la capacità di porti di fronte a una discriminante, per cui dovevi collocarti di qua o di là, ed è quello che soprattutto oggi manca: la capacità di applicarsi alla storia su basi scientifiche più complesse, con argomentazioni meno semplificate, non connotate in senso ideologico, ma in senso ermeneutico. E questo, ripeto, dovremmo essere in grado di farlo all'interno dei dottorati in primo luogo. L'impegno nostro deve applicarsi in questa direzione se vogliamo formare una nuova generazione che sia in grado di raccogliere la complessità del ruolo che l'attende. Ma questo compito obbligato è forse oggi quello più sottovalutato.

Domanda
Sono uno studente del nuovo ordinamento e volevo capire quanto la componente del fascino sia importante nell'attività universitaria. Il professor Patetta sa che nei suoi corsi l'aula è sempre piena, ma probabilmente non sa che in altri corsi di storia l'aula è spesso vuota. D'altra parte vedo che in questa aula mancano molti docenti, che forse avrebbero fatto bene ad essere presenti. Probabilmente ormai hanno perso quegli stimoli che avevano negli anni Settanta, quando si stavano formando, ma li hanno persi anche nei loro corsi poiché risultano completamente spenti. I compagni che non sono presenti oggi, lo sono forse perché non hanno trovato stimoli durante i corsi. Quando frequentavo il primo anno, gli stimoli me li dovevo cercare da solo, tra i libri di Zevi e di Tafuri. Ora che frequento il terzo anno, su dieci corsi, seguo volentieri quello del professor Patetta perché mi trovo stimolato. A parte le differenze sociali, non siamo tutti uguali. Nei laboratori del terzo anno, su mille saremo in dieci che ci fermiamo la sera, quando i professori se ne sono andati, a discutere su progetti e riviste. Gli altri non riescono a capire quale sia oramai il ruolo dell'architetto, poiché sono talmente tante le domande che si pongono, da dover probabilmente andare in giro a cercare risposte.

Domanda
Il professor Olmo ha parlato della formazione di terzo livello ma, poiché in questi anni viviamo nell'università di massa, io credo che ci si debba soffermare anche sulla formazione di secondo livello. Personalmente ho deciso di non frequentare il corso di Storia dell'architettura I perché non riuscivo a capire la sua finalità.

Carlo Olmo
Lei non riuscirà a far bene il dottorato se non avrà fatto bene il secondo livello. È paradossale supporre di demandare ad un terzo livello il proprio progetto formativo. Essendo il dottorato di progettazione, di storia o altro, concentrato su un ambito più articolato e approfondito, lei potrà tarre profitto soltanto se avrà profittato degli strumenti che il corso di laurea le avrà dato attraverso trenta corsi diversi distribuiti su cinque anni. Ma pensare di iscriversi a un corso di laurea tanto per farlo, per poi rimandare il proprio processo formativo a un dottorato, è senza senso, anche perché il filtro di ammissione ai dottorati è quanto mai selettivo. Lei pensi che nel nostro Dottorato di Storia ci sono centocinquantasei domande per quattro posti. Infatti è forse il processo più fortemente selettivo che c'è attualmente nell'università italiana, a cui poi però non corrisponde un progetto formativo di terzo livello. Quello che voglio dire con forza è che in generale manca ancora l'interesse da parte dei miei colleghi a pensare questo livello come l'anello di passaggio per la formazione di una classe docente o di una classe professionale o di una classe di intellettuali in senso gobettiano o gramsciano, visto che sono torinese. In alcune altre sezioni dell'università italiana questo già avviene, per esempio in quelle degli storici sociali, mentre nelle facoltà di architettura si ha difficoltà a trovare qualche dottorato che funzioni in quella prospettiva.

Guido Canella
Vista l'ora tarda, anch'io voglio spendere un'ultima parola sui problemi sollevati dagli ultimi interventi degli studenti, che riguardano anche l'insegnamento nelle facoltà di architettura in generale. A questo proposito però vorrei metterli sull'avviso: badate che noi viviamo oramai in una società che tende, e sempre più tenderà, a proporre qualificazioni differenziate, ma sempre più tenderà a svalutarle per creare livelli ancora superiori. Questa tendenza non dipende certo dalla volontà individuale di chi insegna, ma è contenuta negli ordinamenti che via via si susseguono. Pensate che questa stessa Facoltà, con gli accessi liberalizzati, ha raggiunto oramai le diecimila iscrizioni. Quel provvedimento ha comportato il reclutamento di una categoria docente che è entrata di colpo nell'università, escludendovi intere generazioni successive. Spesso questi nuovi docenti provenivano dai *leader* dei vari movimenti e gruppi che si erano attivati nelle diverse facoltà, dove avevano acquisito una formazione essenzialmente sindacalizzata e politicizzata. Da qui la necessità di un loro riciclaggio in interessi particolari o specializzazioni che, per esempio nel nostro caso, non sempre risultano confacenti all'insegnamento dell'architettura. Così che la biografia della nostra università, e delle facoltà di architettura, riflette fedelmente un disegno complessivo delle contraddizioni della società italiana degli ultimi anni, dimostrando come essa tenda a produrre anche diversivi che spesso conducono su binari morti. Per cui gradimento e sgradimento, presenze e assenze non di rado si determinano in base a comportamenti analoghi a quelli influenzati nei fenomeni del consumo. Di certo chi insegna ha grandi responsabilità, proprio per la scelta di rimanere nella scuola, poiché altri, come Zevi e Benevolo, ad un certo punto hanno deciso di andarsene. Chi è rimasto queste responsabilità se le deve assumere. Però queste non bastano a coprire le responsabilità degli studenti. Pertanto sono sempre più incline a credere che ormai purtroppo, in questo disagio, primariamente incida il modello di sviluppo adottato universalmente dalla società, ma secondariamente, per quanto attiene ai problemi specifici degli studenti, che essi debbano costruirsi un *iter* personale attingendo alla propria capacità di discernimento, poiché ritengo che un atteggiamento tra passivo e consumista non serva a niente, se non appunto, come forse legittimamente anche voi fate, a lamentarvi.

A questo punto ritengo che possiamo chiudere ringraziando gli invitati, gli intervenuti e tutti coloro che sono rimasti presenti fino a quest'ora molto tarda.

1 M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina, Roma 1966.
2 G. LEVI, *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Einaudi, Torino 1985.
3 M. HEIDEGGER, *Bauen wohnen denken*, in O. Bartning (a cura di), *Mensch und Raum*, atti del convegno, Mathildenhöe, Darmstadt 1951. Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt 1952; trad. it. *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1954, pp. 96-108.
4 P. BOUDON, *Pessac de Le Corbusier*, Dunod, Parigi 1977; trad. it. *Pessac di Le Corbusier*, Franco Angeli, Milano 1985.
5 Trad. it in AA.VV., *Problemi di metodo storico. Antologia delle "Annales"*, a cura di F. Braudel, Laterza, Roma-Bari 1982.
6 B. ZEVI, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945, e B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.

Postfazione. La critica operativa come letteratura artistica dell'architettura negli ultimi cinquant'anni

Luca Monica

L'occasione di pubblicare i tre interventi inediti di Argan, Portoghesi e Zevi presentati nel ciclo di lezioni del 1982, intitolato "La critica operativa", richiede di riprendere alcuni presupposti che legano indissolubilmente le pratiche della critica a quelle della composizione architettonica. Oltre a questi, si è voluta ritenere importante anche la posizione di Manfredo Tafuri, già invitato alle lezioni del 1982 da Guido Canella come principale oppositore della critica operativa, poi successivamente invitato ad intervenire anche alle interviste che raccogliemmo per il seminario del 1994. In quell'ultima occasione Tafuri affermò esplicitamente che il suo saggio del 1968, *Teorie e storia dell'architettura*, in fondo, rappresentava ancora bene la situazione recente, a motivo della sua volontà di non partecipare a entrambi gli inviti del 1982 e del 1994.

Proprio da questa prolungata assenza emergono le considerazioni che seguono.

In quel testo di Tafuri il giudizio tranciante allora praticato, negando di fatto autorità alla critica, riconosceva attuarsi l'unica possibilità per la critica operativa in una precisa tradizione compositiva, quella che si è dimostrata più responsabile nel legare storia, contesto urbano e linguaggio architettonico, la cosiddetta *scuola tipologica* prodotta dagli allievi di Rogers e Samonà, principalmente rappresentati da Aymonino, Canella e Rossi, come vedremo più avanti.

Considerando l'arco delle esperienze critico-storiche condotte da Tafuri, oggi potremmo scorgere in questa posizione il desiderio di creare un distacco protettivo da una letteratura impropria, *extrartistica* rispetto alla storiografia più seria, e in fondo soprattutto rispetto alla storiografia che lui stesso avrebbe elaborato nel corso degli anni successivi in un originale e autentico *progetto storico*. Per i ruoli che Tafuri stesso ha interpretato, ben dentro alle vicende recenti dell'architettura contemporanea italiana e di un preciso circolo di quella nordamericana, ci sembra gli si debba attribuire in fondo un percorso autenticamente critico operativo, per avere di fatto azzerato le tradizioni di critica esistenti e ricostruito una critica storica su nuovi fondamenti.

Grazie alla ricerca di Tafuri lo strumento storiografico propriamente inteso ha raggiunto oggi un grado avanzato di affinamento in senso modernamente critico, con questo responsabilizzando e richiamando all'impegno l'altro fronte del problema, quello della critica da parte dell'architettura militante, col desiderio di disporre di una *letteratura artistica* coerente alla composizione architettonica e di una possibilità di confronto nell'insegnamento, nella ricerca progettuale e nella diffusione editoriale. Pertanto, la domanda sull'attualità di un problema della critica in senso esterno all'approfondimento disciplinare deve investire i due termini del panorama contemporaneo delle opere di architettura e della diffusione della conoscenza.

Può servire oggi distinguere, tra le altre, una critica che si

ponga in relazione quanto più possibile diretta con l'opera progettuale e con l'architettura? Se la descrizione delle opere può impegnare a un confronto con il contesto, a una indagine storica, a ricostruire una cultura progettuale, è possibile per questa via assumere il lavoro editoriale come strumento di riflessione selettiva?

Considerando la breve storia della critica architettonica italiana dal Dopoguerra a oggi, colpisce più di tutto una necessità, avvertita intorno agli anni Settanta, di affrontare la questione del linguaggio architettonico sotto la specie delle teorie linguistiche e antropologico-strutturali, spesso anche in termini profondi e molto interni alla disciplina della letteratura. Non si vuole certo qui entrare nella logica di altre scienze, tuttavia ci preme riconoscere una particolare fascinazione di questi strumenti conoscitivi da parte delle teorie e critiche architettoniche più strettamente intese in senso operativo. Nonostante questo, incuriosisce il fatto che i riflessi della tradizione critica dello strutturalismo, generalmente inteso, nella teoria architettonica abbiano finito per non confrontarsi apertamente tra loro, producendo così uno stato di rimozione e di incompletezza perenne, alla quale oggi fa fronte solamente l'invadente azione di testimonianza e di riproduzione dell'attuale pubblicistica specializzata. Quella stessa condizione di crisi della critica e delle sue possibilità che Carlo Olmo qui definisce il "mercato delle interpretazioni" oggi totalmente sommerso, pur in un settore editoriale, quello dell'architettura, che Jacques Derrida ha riconosciuto più sviluppato persino di quello letterario[1] e che Giovanni Raboni riferisce per analogia alla critica letteraria, oggi purtroppo ridotta a mera recensione in un sistema di mercato editoriale molto agguerrito e raffinato merceologicamente. Crisi della critica di cui ancora oggi forse risulta necessario parlare.

Critica letteraria e critica architettonica: una crisi parallela

L'intervento di Paolo Berdini qui riportato, ricostruisce per analogia un paradigma critico fondato su un criterio oppositivo di interpretazione linguistica (*cecità/visione*) come strumento di osservazione della metodologia critica estetica di Colin Rowe. Berdini cela (consapevolmente) dietro il nome dell'autore (Paul de Man) non solo coincidenze biografiche e percorsi scientifici con Rowe stesso (entrambi di origine europea ed attivi negli USA nel Dopoguerra, il primo nato nel 1919 e il secondo nel 1920, entrambi hanno insegnato alla Cornell University), ma anche una sorprendente risonanza tra la oramai non più recente critica letteraria del decostruzionismo (della quale De Man è stato forse il più importante testimone in America) e quella architettonica.

Leggendo il testo di Paul de Man citato da Berdini, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, del 1971, nonostante l'evidente distanza temporale dalla situazione attuale, risulta sorprendente il parallelismo in architettura con le principali posizioni teoriche e critiche di questi ultimi anni, da considerarsi come una continua messa in stato di crisi delle ragioni del comporre e della sua critica.

Un resoconto della critica architettonica contemporanea in Italia era già stata tracciata da Manfredo Tafuri, proprio in *Teorie e storia dell'architettura*, del 1968, forse il primo a fissare un itinerario aggiornato dove teoria, critica e progetto interagiscono, e che riletto oggi pare come storicizzare e volere sancire l'esaurimento di certe posizioni di ricerca nel momento del loro formarsi.

Ma questi due testi di De Man e di Tafuri andrebbero riletti insieme anche per altri motivi, primo fra tutti il riconoscere una

rottura e il cambiamento delle regole tradizionali della critica. Allo stesso modo in cui la *nuova-nuova* critica in Francia aveva individuato categorie diverse dal tradizionale rapporto che legava letteratura e filosofia, in Italia l'architettura risentiva del caotico panorama internazionale degli anni Settanta (in cui, ricordiamo, tutto era già e ancora presente, dallo strutturalismo al poststrutturalismo, al postmoderno, al minimalismo d'avanguardia). In questo contesto Tafuri riconosceva la necessità di:

"*rivolgersi alla storia del movimento innovatore, scoprendo in esso, questa volta, carenze, contraddizioni, compiti traditi, fallimenti, e principalmente, dimostrarne la complessità e la frammentarietà*"[2].

Gli interventi di critica di Tafuri stesso e l'opera di Zevi, per la loro attitudine a riscrivere daccapo per vie diverse tutta la storia dell'architettura, come anche il formarsi negli anni Sessanta della generazione degli architetti che lavorarono negli ambienti delle scuole di Venezia e di Milano e della rivista "Casabella-Continuità", avrebbero prodotto il naturale discostamento dalla tradizionale linea di *continuità* che in fondo il lavoro critico di Giuseppe Samonà ed Ernesto Nathan Rogers poteva ancora rappresentare, con la sintesi di architetto militante e lettore critico delle architetture della contemporaneità, sulla scia dell'azione estetico-morale condotta da Persico e Pagano nel Movimento Moderno in Italia.

Per Samonà, l'aver diretto l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia dal 1943 al 1972 ha significato potere coltivare un metodo estetico e formale da tempo cercato con saggi e interventi, giunto a una compiuta definizione storiografica attraverso Zevi proprio in quella scuola, riuscendo a ricostruire una critica estetica delle opere tarde dell'architettura moderna (per esempio di Le Corbusier e di Wright), reimmettendole in una raffinata filosofia politica spesso attiva nelle questioni urbanistiche e territoriali (si pensi alle problematiche per la salvaguardia di Venezia, alla questione del retroterra veneto, alla pianificazione del Vajont) e contestualizzandole nella forma e nella struttura della città e dei monumenti tardoantichi delle origini di Venezia[3].

Rogers, analogamente, dalle pagine della rivista "Casabella-Continuità", da lui diretta tra il 1953 e il 1965, avrebbe diffuso una disseminazione culturale dai toni morali, nella rilettura di opere e di architetti delle origini del Movimento Moderno, coinvolgendo anche i suoi più giovani collaboratori (tra questi Guido Canella, Vittorio Gregotti e Aldo Rossi[4]). I temi relativi al destino della città storica e delle preesistenze ambientali nella crescita moderna, portati da Rogers nel dibattito internazionale attraverso le conferenze di architettura moderna dei CIAM e i convegni dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, volevano avere un risvolto filosofico, dichiarato e letterale, nella nota familiarità alla fenomenologia e all'opera di Enzo Paci e Antonio Banfi. In questo modo Rogers ricercava un appoggio disciplinare esterno ma in qualche modo integrabile, non tanto a una storiografia, ma a una prefigurazione progettuale e a un dibattito svolto in presa diretta.

Che dunque si possa riconoscere tra gli anni Sessanta e Settanta una fase di mutazione delle regole della critica è testimoniato anche da Francesco Dal Co:

"*Certamente gli ultimi due decenni hanno vissuto l'eredità di personaggi come Rogers, Samonà, Zevi e Benevolo attraverso l'opera svolta dai loro allievi, e quello che mi pare di dover registrare con il massimo di preoccupazione è che quest'epoca, dominata da una cosiddetta seconda generazione, si chiude con un periodo di assoluta sterilità e, soprattutto, mancanza reale di prospettive.* [...] *In Italia è difficile immaginare il 1945, gli anni della ricostruzione, come un vero momento di rottura. Ciò lo è stato, probabilmente, relativamente alla figura di Zevi e alla sua opera, ma non credo che coloro che invece sono diventati i protagonisti delle vicende dopo il 1945 si possano considerare figure sciolte, separate da quanto era maturato tra gli anni Venti e gli anni Trenta nel nostro paese, per non andare addirittura più indietro. È un modo assolutorio di fare la storia quello di pensare che una data che certamente ha il significato di connotare una trasformazione epocale come il 1945 abbia anche il medesimo significato per quanto riguarda gli sviluppi della cultura. La cultura ha tempi che non coincidono con quelli della storia in generale, la cultura ha sempre avuto i suoi tempi.*

Credo che la cultura architettonica in Italia, e da questo punto di vista mi pare di poter interpretare il contributo di Samonà e di Rogers, sia il prodotto di una grande continuità. Mi sono sempre chiesto se la decadenza che la cultura architettonica italiana ha vissuto non sia anche il frutto del fatto che personaggi come Rogers e Samonà erano in fondo esponenti di una cosiddetta seconda generazione, anche se questo non è vero sul piano strettamente storiografico, dato che sono personaggi che hanno cominciato a lavorare negli anni Trenta ma che tuttavia hanno svolto la parte più significativa della loro attività nel secondo Dopoguerra.

Quindi, mi chiedo se ciò che è accaduto nel secondo Dopoguerra e di cui noi viviamo gli estremi frutti non sia soltanto un progressivo esaurirsi di un'epoca di straordinarie tensioni, quale è quella che l'architettura italiana ha vissuto tra gli anni Venti e Trenta"[5].

Questo evolversi nel Dopoguerra di una situazione di crisi della tradizione critica del Movimento Moderno avrebbe perciò condotto a una situazione di mutamenti irreversibili, compiutisi nell'elaborazione teorica degli anni Settanta, preparando il terreno a una vera e propria teoria della critica operativa. Così in letteratura, proseguendo nella lettura del testo di De Man, ritorna chiaramente questo passaggio, tra la critica letteraria riferita al metodo fenomenologico di Husserl (dove si ritrovano le categorie di *sensazione*, *coscienza* e *temporalità*) e una progressiva condizione di consapevolezza di crisi della critica, dapprima con metodo più sociologico (Lukács), poi propriamente *strutturalista* francese con approccio linguistico (da De Saussure), antropologico (Lévi-Strauss) e psicanalitico (Lacan), fino a riportare la disciplina (in questo caso la letteratura) nello spettro più ampio delle scienze umane, in una forma di competizione in grado di descrivere un orizzonte conoscitivo da più punti di vista[6]. E in fondo questo processo, ci dice De Man, dimostra una condizione di non-privilegio della disciplina compositiva, attraverso un lavoro di addizione problematica che porta a una continua interrogazione sui propri compiti e sul ruolo dell'autore. La ricerca compositiva assume perciò una forma razionale e logica:

"*La metodologia dell'antropologia strutturale e quella della linguistica post-saussuriana condividono così il problema comune di un divario incorporato nella relazione intersoggettiva. Come Lévi-Strauss, per proteggere la razionalità della sua scienza, deve*

pervenire alla conclusione di un mito senza autore, così i linguisti devono concepire un meta-linguaggio senza parlante per restare razionali"[7].

Non c'è dubbio che la ricerca architettonica negli anni Settanta sia stata altrettanto evoluta da riflettere tale condizione. Le ricerche *tipologiche,* l'uso degli archetipi, di forme geometriche *razionali* e *logiche* in una tradizione insediativa determinata, attraversano le vicende della critica operativa, in una storia non lineare, della quale si vogliono qui ricostruire alcuni temi.

La tradizione critica del formalismo

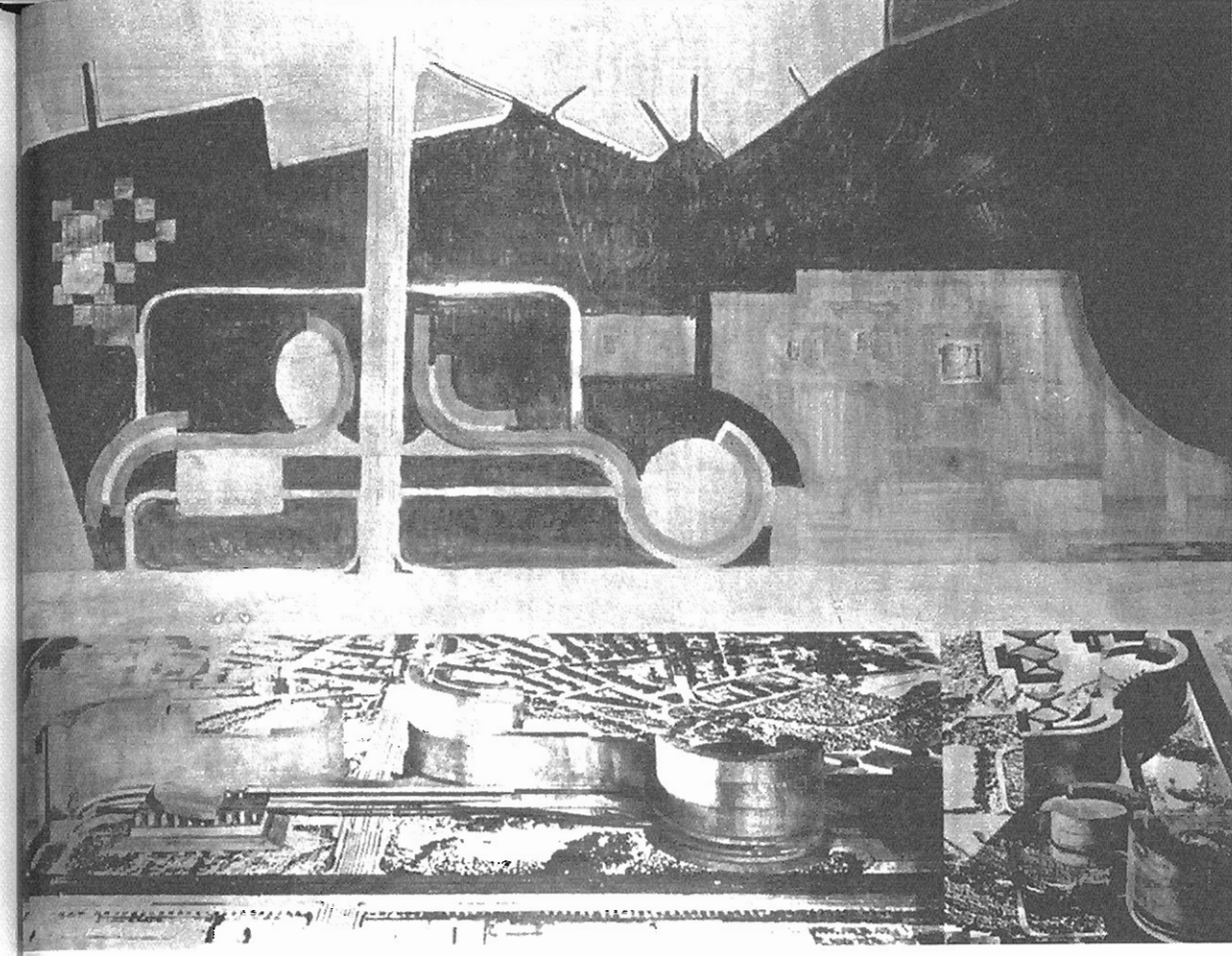
La tradizione critico-estetica del formalismo (del purovisibilismo e della Scuola di Vienna) pare non essere riuscita nei suoi diretti discendenti a essere veramente aggiornata sui temi più contemporanei. La dura critica di Aldo Rossi al saggio di Hans Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna*, pubblicata su "Casabella-Continuità" nel 1958[8], ne scopre i limiti, mettendo in luce una lettura troppo schematicamente applicata a un universo sociale e ideologico più complesso se osservata nel rapporto tra architettura e società. La continuità della critica della Scuola di Vienna pare dunque essersi spezzata per sempre, come insiste Rossi nella sua attenta riflessione sul testo di Sedlmayr, confermando una fase di profondi sospetti verso questa tradizione da parte della generazione della critica tipologica.

L'autenticità e l'operatività attuale della critica del formalismo deve pertanto essere ritrovata per altre vie. Occorre perciò andare alle origini della Scuola di Vienna e del purovisibilismo per comprendere quanto una storia interna a queste tradizioni abbia consentito di trasferire in architettura, se non per via diretta, in modi concreti e sostanziali, più tardi, nell'ambiente culturale della Scuola di Venezia degli anni Sessanta, materiale critico sufficiente per lo sviluppo degli studi della città di Venezia e del suo contesto.

Per altri versi, inoltre, la critica d'arte del formalismo, viene indicata da Tafuri e, prima di lui, da Cesare Brandi come anticipatrice dei metodi del moderno *strutturalismo* specificamente inteso, riferito agli studi della *nouvelle critique* francese degli anni Sessanta, linea metodologica generale della critica moderna in molte discipline[9].

Tuttavia Tafuri, nel trattare questo tema e descrivendo gli strumenti della critica, ci avverte di alcuni equivoci che possono ricorrere in un uso non appropriato del concetto di *struttura*, per esempio nell'implicare la *storia esterna* come variabilità contestuale rispetto alle invarianze formali. Facendo riferimento a una serie di osservazioni di Lévi-Strauss e di altri condotte intorno a un dibattito ben presente in Italia intorno alla metà degli anni Sessanta, il rapporto tra *strutturalismo e critica*[10] ha finito per coinvolgere direttamente le parti più avanzate della ricerca architettonica, richiedendo approfondimenti teorici di critica estetica e storiografica. Forse oggi ci sfugge abbastanza una forma di coesione tra discipline diverse che lo *strutturalismo* consentiva, anche in riferimento a una componente ideologica e che richiedeva scientificità. Tuttavia, pur nei termini più generali nei quali veniva allora enunciato, esso risulta ancora oggi di un certo interesse. Anche per Argan il dibattito era la sostanza dell'agire contemporaneo che si pone sempre all'inizio di ogni processo:

"*Valgono, in linea di principio, le definizioni date, per la lingua, dal Saussure:* "un système qui ne connait que son ordre pro-



46. Guido Canella. Progetto di concorso per il Centro direzionale di Torino, 1962: tavola di studio.

pre" *e* "dont les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité syncronique". *Dunque un sistema che non si sostiene su un altro sistema e non ha prototipi; o una struttura indipendente da ogni modello strutturale. Più precisamente ancora, non una struttura data, ma una struttura "che si struttura" e che deve quindi essere considerata nel suo farsi: dal che già appare chiaro che, nel suo rapporto con la produzione artigianale, l'arte fornisce piuttosto modelli di comportamento o di operazione che definiti modelli formali*"[11].

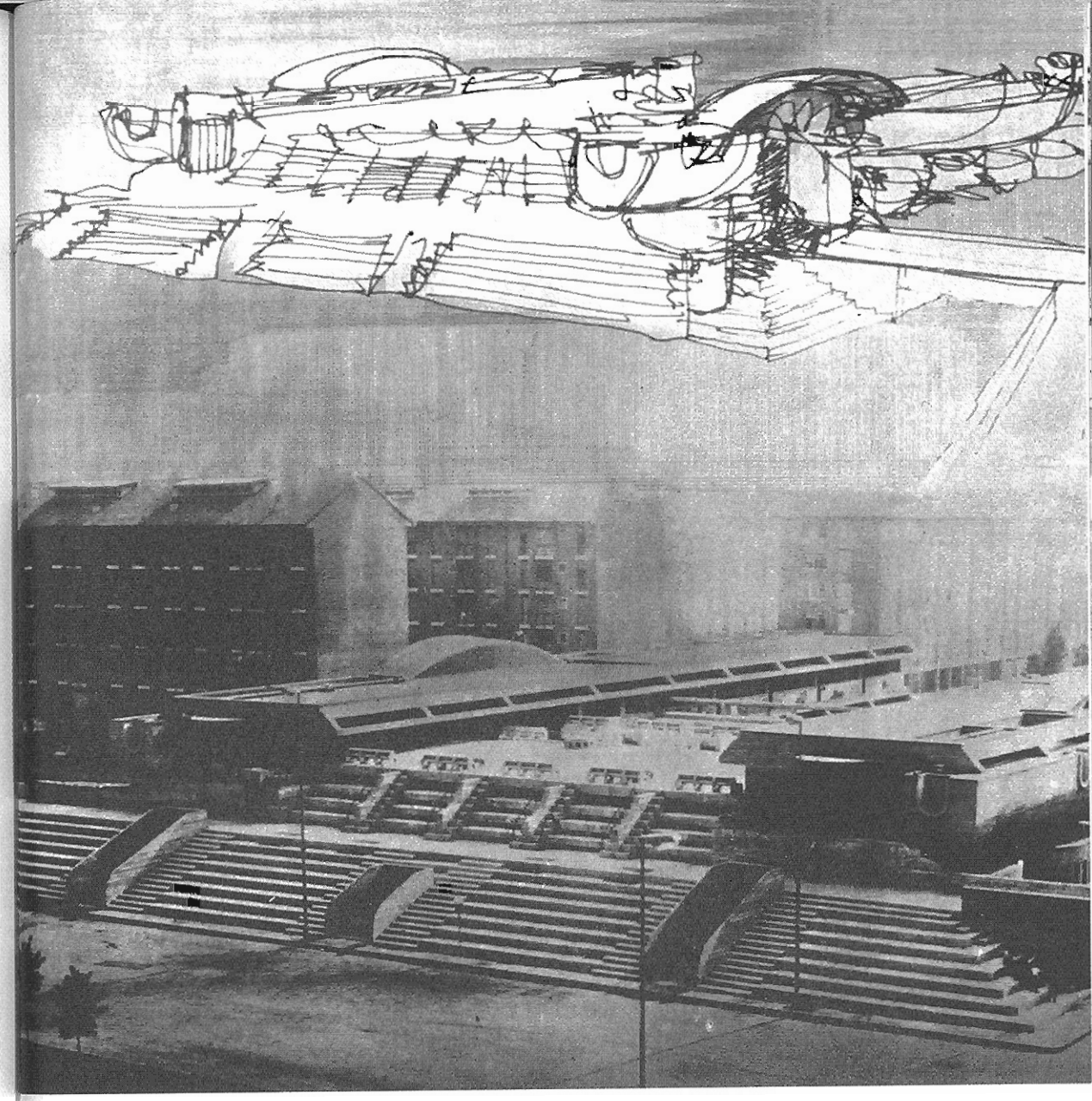
Se questo può essere, in un certo senso, un frammento della continuità moderna che ancora si può ritrovare nell'insegnamento del purovisibilismo e della Scuola di Vienna, occorre, a questo punto, riconoscere la distinzione tra i due ambienti culturali.

Diversi sono gli scritti che riportano alla luce, spiegandone anche gli intrecci, la biografia scientifica del purovisibilismo e della Scuola di Vienna: dalle prime recensioni di Benedetto Croce (1911) a Lionello Venturi (1929), Julius Schlosser (1936), Carlo Anti (1947), Roberto Salvini (1949), Bruno Zevi (1949), Ranuccio Bianchi Bandinelli (1950), Sergio Bettini (1953), Otto Kurtz (1961), Simone Viani (1988), Ernst Gombrich (1994)[12]. Queste ricerche, accomunate da un coinvolgimento più o meno diretto con quelle esperienze, o comunque riconoscibili in una discendenza, non a caso ruotavano spesso intorno allo studio della città di Venezia.

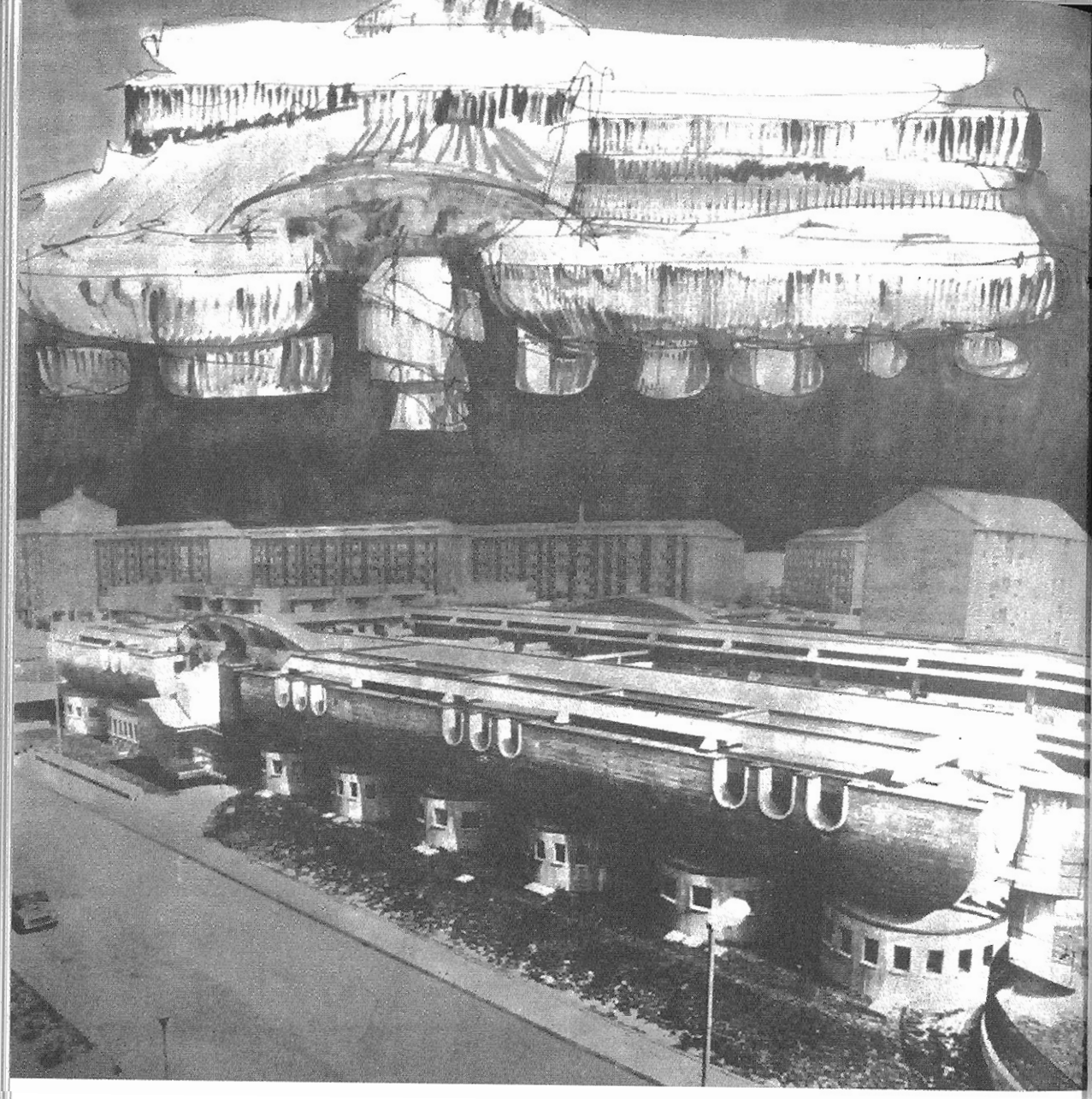
Innanzitutto l'integrazione della Scuola di Vienna con la cultura della propria città e dell'impero austriaco (di cui Venezia ha fatto parte fino al 1866) risulta molto chiara nella ricostruzione di Schlosser. Il rapporto di essa con i teorici del *purovisibilismo* (un termine legato all'ambiente delle scuole e dei musei di Monaco, probabilmente coniato da Croce stesso nel tradurre il concetto di *Sichtbarkeit*) in un continuo moltiplicarsi di posizioni, poi riprese nello stesso ambiente austriaco, deve essere stato abbastanza conflittuale, mediato solo dalla lettura dei principali testi di Fiedler (del 1876) e Von Hildebrand (del 1893) da parte di Schlosser che li riconosceva come antecedenti alla Scuola di Vienna sebbene assai rozzi e antistorici, validi solo nel riportare lo studio delle forme a una visione più profonda, ma sbagliati nel collocarle in una dimensione distante dal rapporto tra l'arte e il suo tempo[13]. Tuttavia Schlosser riconosce l'influenza di questi scritti nel pensiero di Riegl.

Decisamente più matura come posizione purovisibilista e orientata all'architettura è la critica svolta più tardi da Heinrich Wölfflin, che si rifà alle teorie fiedleriane ma si ricongiunge cronologicamente alla Scuola di Vienna. Nella corposa introduzione di Simone Viani a *Rinascimento e Barocco* di Wölfflin (1888), emerge un universo di intrecci di correnti di pensiero artistiche e storiografiche che passano, per riferimenti diretti o per letture, attraverso questo testo decisivo fino a raggiungere la storiografia del Movimento Moderno, di Pevsner (formatosi tra gli studi di Wölfflin, Schmarsow, Pinder e Dvořák) e di Giedion (allievo di Wölfflin e di Burckhardt).

La posizione di Croce, tra i primi ad avere notato questi studi, sarà molto determinata nell'allontanare il problema della produzione e della forma dall'estetica intesa come insieme di categorie spirituali e critiche e, pur còlto dalla necessità di definire la *storia dell'arte* come disciplina per lo studio delle arti visive, di fatto da questa ne prenderà le distanze. Violenta è la sua critica nei confronti del gruppo dei purovisibilisti di Monaco, troppo



47. Guido Canella, Scuola elementare al villaggio Incis di Pieve Emanuele, Milano, 1968: tavola di studio.



48. Guido Canella, Scuola elementare al villaggio Incis di Pieve Emanuele, Milano, 1968: tavola di studio.

condizionati dalla militanza artistica e, di conseguenza, anche nei confronti degli scritti di Wölfflin egli reclama l'eccessivo sbilanciamento verso lo studio della figurazione artistica e la distanza dalla storia della cultura, pur riconoscendo in questo un nodo problematico moderno[14]. D'altra parte i rapporti di Croce con la Scuola di Vienna si consolideranno attraverso la frequentazione con Schlosser che tradurrà in tedesco molti suoi scritti. Più tardi anche Zevi recupererà una certa oggettività di pensiero analitico che discriminando le categorie estetiche da quelle extraestetiche (filosofia e produzione artistica) e l'autenticità della poesia distinta dalla non-poesia nella letteratura, sarà di esempio per la storiografia architettonica. Per questa via, che per certi aspetti si svilupperà verso una preparazione di studi monografici di artisti, verranno però anche riconsiderate opere e generi minori strettamente interconnessi con il contesto culturale del tempo.

L'origine della Scuola di Vienna viene dunque fissata prima delle esperienze svoltesi a Monaco. La cattedra di Storia dell'arte, fondata da Rudolph von Eitelberger nel 1852, inizia già ad avere stretti legami con le raccolte di reperti antichi, con la filologia classica e la storia, nello sforzo di interpretare le relazioni tra le opere e il mondo degli oggetti delle collezioni come testimonianze di un contesto ancora tutto da ricostruire e che prenderà forma attraverso i rilievi di topografia artistica dell'impero austriaco, condotti in diverse fasi.

A seguito di queste ricerche Franz Wickhoff sarà riconosciuto come il capostipite della Scuola di Vienna e il suo principale scritto *Die Wiener Genesis* del 1895 sarà considerato come punto di partenza indispensabile nello studio dell'arte romana e della sua architettura, come appassionatamente afferma Zevi. Benché lo studio iconografico di Wickhoff fosse condotto principalmente su un codice miniato del IV secolo, esso riporta in luce per confronto tutto il mondo delle immagini romane da cui deriva, trasformate nella cultura dei primi cristiani. Da qui Zevi ricostruisce uno stretto legame tra le metodologie analitiche proprie della storia dell'arte e la composizione architettonica spingendosi a indicare il titolo di un capitolo non scritto da Wickhoff a causa della sua prematura scomparsa: *Stile illusionistico e modo continuo di narrare nell'architettura romana*:

"Il pensiero di Wickhoff è importante in un grado che trascende quel terzo capitolo sull'architettura romana, ch'egli non scrisse, ma che noi possiamo dedurre. La narrativa architettonica rimanda a quella generale dell'urbanistica. Il maestro viennese non indagò questo tema, e tuttavia il suo amore per Venezia non derivava inconsciamente dalla riconferma del modo narrativo esteso alla dimensione di un'intera città? Nelle lente peregrinazioni lungo i canali, le sequenze cicliche, temporalizzate, di monumenti e testi minori non dovevano apparire, a lui calato a Venezia per morirvi a cinquantasei anni, come la migliore verifica della sua scoperta?"[15].

Questa identificazione tra storiografia e rapporto diretto con le opere prosegue anche con Schlosser che riconosce in Wickhoff un diretto rapporto con la storiografia italiana soprattutto attraverso la frequentazione con Giovanni Morelli[16], autore di una metodologia di riconoscimento estetico dell'autenticità delle opere tutta condotta attraverso un'analisi comparativa formale di parti e di dettagli come caratteristici dell'autore stesso, come forme ripetute e perciò come linguaggio espressivo. E su questa strada, ma con una intenzione più intimista, Schlosser ri-

49. Guido Canella, Centro civico con municipio, scuola media e campo sportivo a Pieve Emanuele, Milano, 1971: tavola di studio con il municipio.

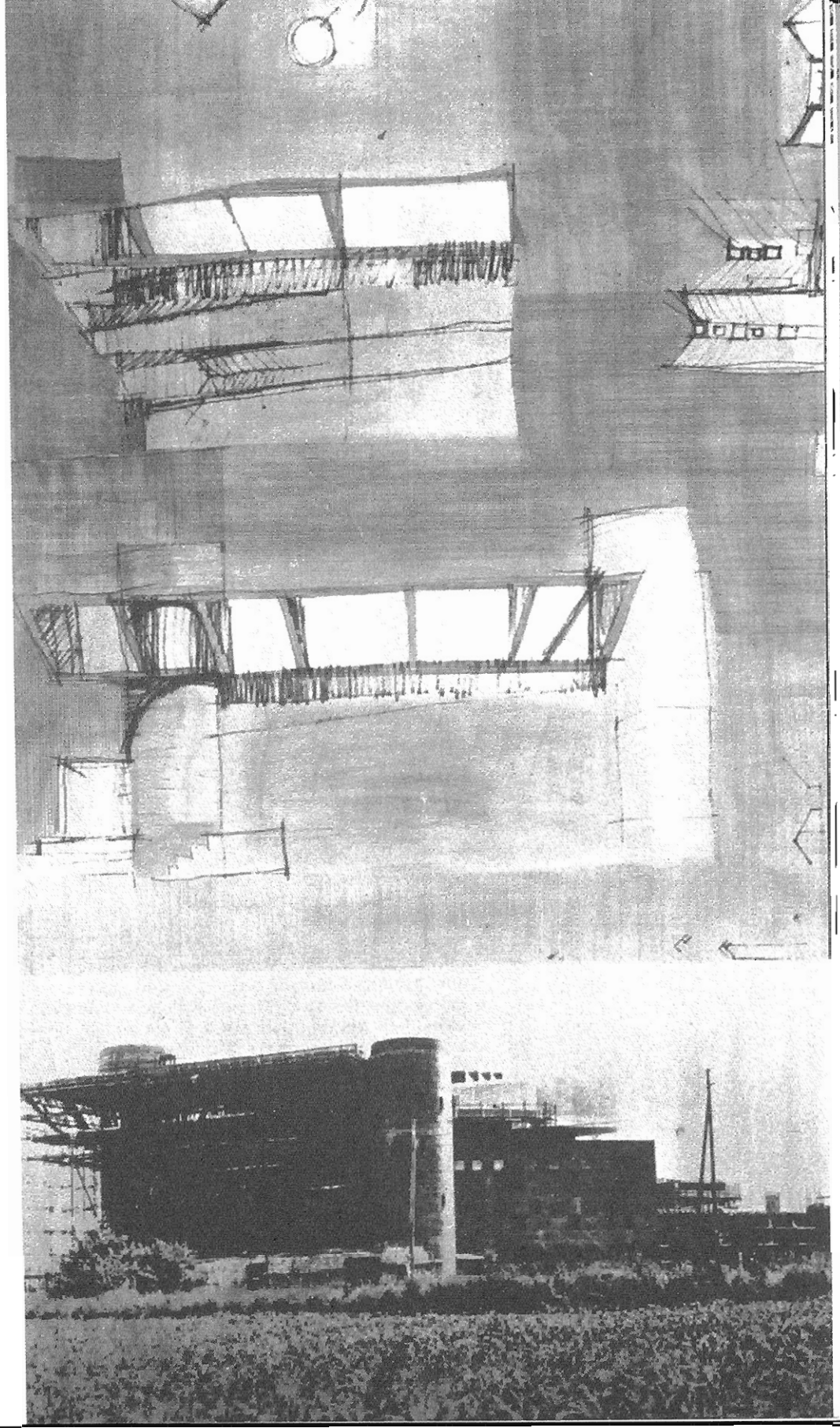
conosce l'approfondimento monografico di Bernard Berenson (fondatore della casa editrice Electa).

È interessante notare che la prima traduzione italiana dell'opera di Wickhoff, del 1947, porti l'introduzione di Carlo Anti, storico di archeologia e architettura antica. Questo riflette le possibilità di prefigurazione che la sintesi tipologica degli impianti antichi in sé contiene, come dimostra uno studio di Anti stesso sulla forma del teatro greco antico e sulla trasformazione dell'architettura dei propilei in scena fissa del teatro, in cui si insiste sulla variabilità di tipologia e di funzione nelle forme architettoniche[17].

Tuttavia la ricostruzione di Schlosser della Scuola di Vienna si concentra sulla descrizione dell'ambiente viennese come risultato di un profondo intreccio tra musei, raccolte, biblioteche e cattedre di insegnamento, luoghi di studio e di ricerca tesi a concentrare in sé materiali e conoscenze. In questo senso l'architettura, progressivamente sempre più importante per questi studi, obbligava a trasferimenti che si estendevano alle province dell'impero. Una crescente sistematicità di studio obbligherà poi a costituire un rilievo della topografia artistica, quale quello redatto da Max Dvořák nel 1907, un inventario del patrimonio artistico dell'impero austriaco che disegnava l'estensione di un contesto culturale tramite un contatto diretto e continuo con le opere e una conoscenza approfondita delle fonti della storia sociale e politica dei periodi considerati[18].

Da queste esperienze, attraverso la ricerca delle *invarianti* formali nell'evoluzione storica dell'arte moderna che nel 1915 Wölfflin fissa nei *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, nelle cinque coppie di concetti – il passaggio dal lineare al pittorico, dalla visione in superficie a quella in profondità, dalla forma chiusa a quella aperta, dalla molteplicità all'unità, dalla chiarezza assoluta a quella relativa – viene elaborato un principio modernamente strutturale (come abbiamo visto riconoscere da Brandi e Tafuri) che riscrive la storia secondo una nuova periodizzazione costruita su una lettura formale. Questa distinzione concettuale estesa all'intero arco della storia, può essere confrontata con quella tipologico-strutturale in architettura, nel suo non essere classificatoria ma nell'individuare *categorie della visibilità*, utili volta a volta come punto di orientamento e di polarizzazione per tutte le opere della storia dell'arte, in un modo ben chiaro a Wölfflin nel capitolo conclusivo dei *Concetti* che ricompone il problema storiografico in senso critico: *La storia esterna e la storia interna dell'arte*[19].

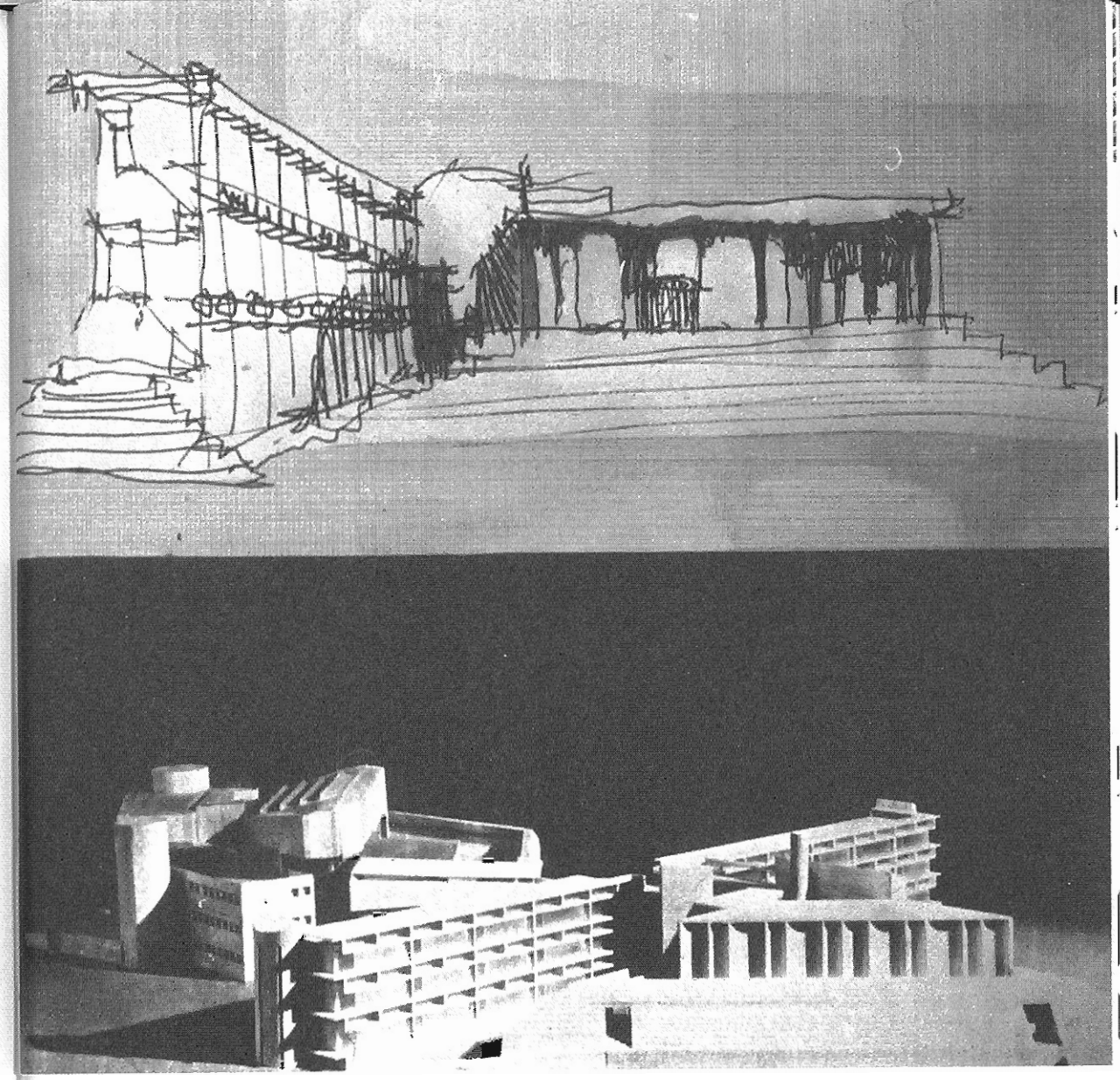
Ma l'analisi purovisibilista di Wölfflin differisce tuttavia dalla critica della Scuola di Vienna, più rivolta a rileggere tutto un contesto produttivo come ciclo chiuso nella storia, come appare nello studio dell'arte tardoromana condotto da Riegl pochi anni prima, nel 1901. Non è un caso, infatti, se uno dei caratteri fondamentali della Scuola di Vienna è stato proprio quello di identificarsi con uno studio delle invarianti formali a partire da un confronto tra opere appartenenti a un contesto geografico e storico molto preciso, quale quello legato all'arte tardoromana delle province dell'impero austroungarico raccolte nei musei viennesi, fissando così in un sol colpo un metodo di studio con una tradizione di raccolta museale, *scientificamente* intesa nel lavoro critico storico ordinativo. E infatti questa differenza tra le due tradizioni critiche (operative) – la Scuola di Vienna e il purovisibilismo – traspaiono anche nelle considerazioni di Tafuri quando cita Sergio Bettini a proposito dell'introduzione al testo di Riegl (riconoscendone l'erede più diretto di questa scuola).



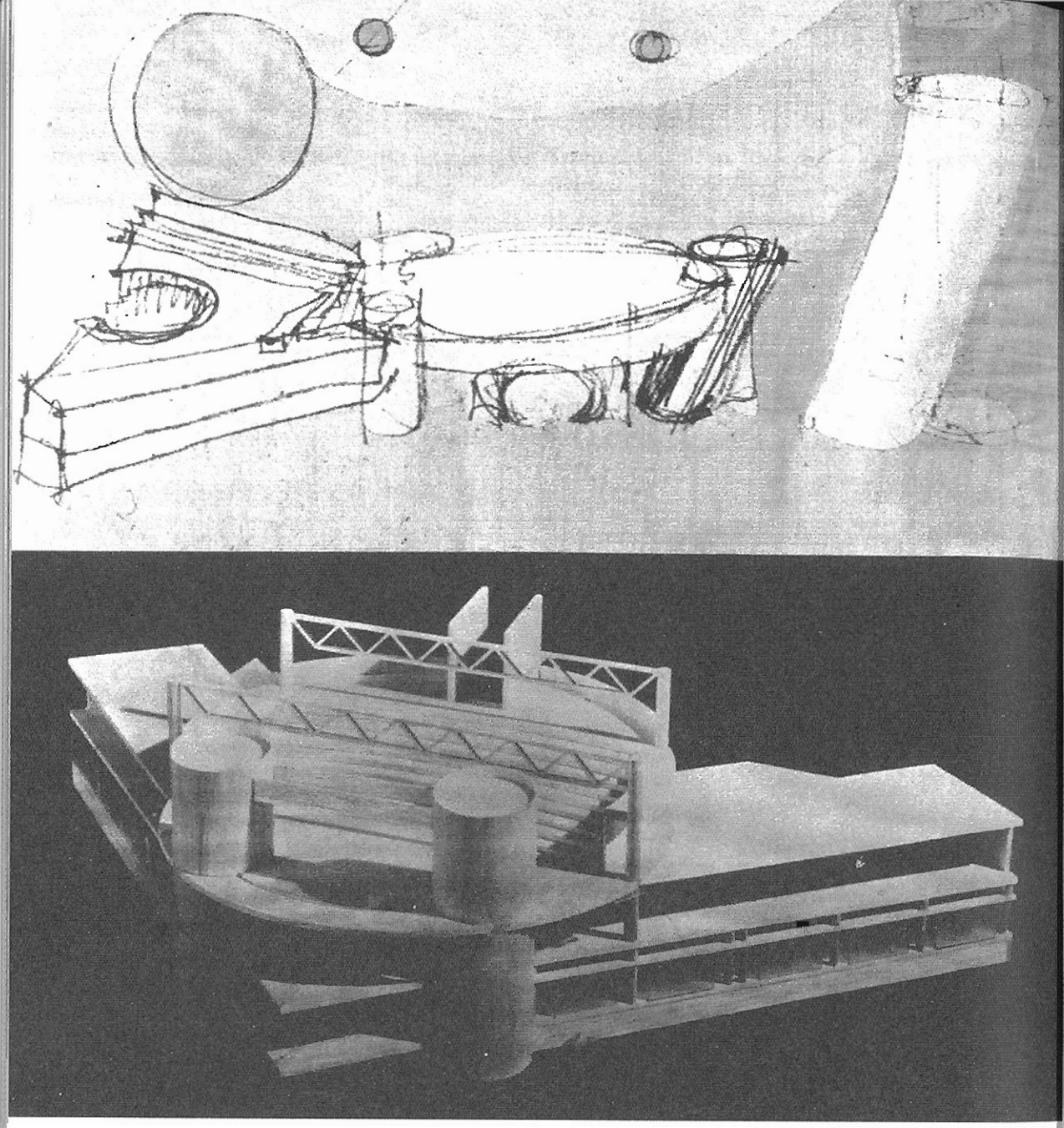
Una distanza che appare anche nell'opposizione di Bettini alla struttura iconologica dell'opera, riconosciuta come fatto simbolico da Panofsky ma non da Ernst Gombrich (la cui origine appartiene alla Scuola di Vienna), per il quale i soggetti narrativi storicamente intesi e contestualizzati assumono la valenza di temi tipologici (luce, ombra, colore).

Oltre alla familiarità dello stesso Zevi con l'opera di Bettini (riferita anche alla comune esperienza veneziana, rispettivamente allo IUAV e a Ca' Foscari), l'itinerario critico storico di quest'ultimo è in realtà interessante, in quanto capace di fissare lo studio dell'architettura di un territorio (il bacino lagunare e l'entroterra di Venezia) attraverso questioni di linguaggio architettonico storicamente e culturalmente molto determinate. Esemplare è la sua lettura delle opere del Romanico delle origini di Venezia definite attraverso i caratteri dell'architettura ecclesiastica del periodo cosiddetto esarcale (intorno ai secoli VII e VIII), estesa da Ravenna ad Aquileia come estremo prolungamento dell'arte tardoromana, edifici originali nella concezione spaziale degli assetti murari, negli schemi di impianto, nella volontà di costituire nuclei insediativi autonomi aggregati intorno a poche figure (chiesa, campanile, battistero, palazzo), nelle maestranze e nell'ambientazione fortemente chiaroscurata. Colpisce di questo lavoro il metodo al tempo stesso analitico e narrativo, condotto opera per opera, attraverso puntuali indagini conoscitive e ricostruzioni sintetiche di periodi, paesaggi e ambienti culturali. La stessa casa editrice fondata da Bettini, "Le Tre Venezie", era orientata tutta nel senso di una ricostruzione storico-artistica di un territorio (in forte continuità con la tradizione della Scuola di Vienna), con contributi di Carlo Anti sull'archeologia greca, romana e tardoromana.

Accanto a questo aspetto del lavoro di Bettini ne appare un altro tutto proiettato sulla contemporaneità e in particolare ricco di questioni metodologiche, spinto fino ad analizzare gli aspetti della critica estetica architettonica in senso strutturale e linguistico. Già lo scritto del 1954 su *Venezia e Wright*[20], una lettura di Venezia svolta attraverso il progetto di Wright del 1953 per il Masieri Memorial sul Canal Grande, osserva un paesaggio composto di facciate come puri piani di colore. Per Bettini il sistema degli edifici ecclesiastici in territorio lagunare del periodo esarcale si fissa nelle tipologie riferibili alla classicità romana, evoluti fino alla definizione del tipo del palazzo come fondaco e via via diffuso nel tessuto compatto della città. Ma è come se da un certo punto in poi il disegno delle tipologie si riducesse a una logica di edilizia interna indistinguibile, a solo sostegno del paesaggio, per esempio, del Canal Grande e delle sue facciate. La lettura di Bettini della genesi tipologica del Palazzo Ducale e di Piazza San Marco a Venezia conduce a questo svuotamento dell'impianto planimetrico, per individuare nelle tessiture murarie dei fronti piani cromatici carichi di valore funzionale. In questo senso la cura della forma del dettaglio costruttivo e dei piani di colore del progetto di Wright innestano l'architettura di Venezia nella storia dell'architettura moderna. La stessa eccentricità dell'architettura di Wright rispetto al Movimento Moderno e all'International Style, lo sviluppo organico, la dimensione naturalistica, la temporalità, la realtà come possibilità di azione, appaiono a Bettini come componenti estranei rispetto alla città europea e alle superfici bianche del Razionalismo, ma proprio per questo coerenti, in un momento di revisione della cultura moderna, a una tradizione e a una continuità con la storia della città paradigmaticamente in-



50. Guido Canella, Centro civico con municipio, scuola media e campo sportivo a Pieve Emanuele, Milano, 1971: tavola di studio con la scuola media.



51. Guido Canella, Municipio di Piolletlo, Milano, 1976: tavola di studio.

terpretata da Venezia. Non a caso, infatti, il disegno delle pietre e i cromatismi della facciata di Wright (pur non essendo tra le sue opere più alte) saranno rivelatori di tutta una stagione architettonica della Scuola di Venezia, che Scarpa e Samonà (principalmente) realizzeranno nel territorio veneziano.

E da questo punto in avanti la ricerca di Sergio Bettini si rivolge allo *strutturalismo* strettamente definito, allo stesso modo di una certa parte della critica in Italia (per esempio Cesare Brandi)[21], con un forte passaggio che ha implicato più direttamente le discipline estetiche e che andrebbe riletto più a fondo per comprendere come una attiva convinzione di continuità della modernità come progetto abbia in seguito subito una brusca interruzione. Basta citare, a questo proposito, il recente violento "revisionismo" nei confronti delle teorie sul restauro di Brandi, "moderne" rispetto a una attuale volontà ricostruttiva "dov'era, com'era".

Bruno Zevi e Giuseppe Samonà: una critica storica per la composizione architettonica

L'estremo inserirsi di una critica sociologica, come il riconoscere la prevalenza di determinati rapporti sociali di produzione nella costruzione della spazialità dell'architettura moderna, riferito da Lodovico Meneghetti, in un intervento alla conferenza di Zevi del 1982, al testo di Giedion *Mechanization takes command*, non ha sottratto il debito che la storiografia di Giedion (e in parte quella di Pevsner) ha verso la tradizione estetica del formalismo e del metodo wolfflíniano, dichiarato nell'introduzione di *Spazio tempo e architettura*, consistente nella pratica della comparazione tra opere di periodi storici diversi, mantenendo la storiografia architettonica nella tradizione della storia dell'arte. Lo stesso metodo comparativo e oppositivo di Colin Rowe, descritto da Berdini nel convegno del 1996, in fondo, appartiene fortemente a questa idea, pur nella sua esasperata spregiudicatezza[22]. Questo processo avrebbe costituito un passaggio tra due posizioni contrapposte, tra una storiografia *moderna* (afflitta da un proprio eclissarsi e da una propria situazione di crisi) e una *contemporanea* (alla ricerca di una critica storica operativa).

Tafuri in realtà smitizza questa unicità di percorso e di continuità della condizione dell'avanguardia moderna, riferendola invece a una capacità, da sempre presente nella storia dell'architettura, di "attualizzazione dei valori storici" e di " de-storicizzazione", citando a esempio il valore a scala urbana del linguaggio architettonico brunelleschiano nel Quattrocento toscano, tra l'altro in termini non molto distanti dalla lettura spaziale e antistorica che di questo tema fa Zevi stesso (nel caso paradigmatico del primo progetto della chiesa di Santo Spirito a Firenze)[23] e Argan (nella nota rilettura della cupola di Santa Maria del Fiore nella spazialità urbana fiorentina)[24].

A ben vedere la metodologia critica operativa di Zevi vuole mantenere un profondo legame con una tradizione di storia dell'arte in senso formalista, così da porsi in un terreno che comprende la storia del Movimento Moderno (come testimonia anche il suo percorso formativo) e il sostegno deciso alla storiografia *critica operativa*. Inaspettatamente, tuttavia, Tafuri concorda con Zevi sulla possibilità di autonomia critica nella rappresentazione di problemi storiografici, anche se con una posizione culturalmente marginale e disciplinarmente *minore*, rivolta al *visual design* e indirettamente a tutte quelle componenti di comunicazione visiva da sempre esaltate da Zevi (quali la fotografia,

52-53. Guido Canella, "Dall'atlante storico dei progetti per un corpo dell'architettura lombarda", Milano, 1979.

la cinematografia, eccetera). Forse questo interesse di Tafuri deriva da una sorta di predilezione per un linguaggio espressivo d'avanguardia (indagato negli intrecci culturali del teatro Dada, nella scenografia, nella grafica astratta e dei fotomontaggi), ma certamente il discorso relativo alla pertinenza critica dei mezzi di comunicazione visiva e soprattutto il loro approfondimento (e dunque insegnamento con relativa pretesa specificità disciplinare nelle scuole di architettura) oggi andrebbe osservato con la stessa lucidità di allora.

In questo senso il lavoro di Argan appare ancora il più preciso nel riunificare in modo indissolubile la storia delle *arti applicate* al momento teorico, creativo e pedagogico della storia dell'architettura moderna e contemporanea, come afferma in *Walter Gropius e la Bauhaus*, del 1951, quasi un manifesto della sua critica storica. Argan ripercorre le diverse variabili del lavoro progettuale, dal disegno degli oggetti d'uso, agli spazi dell'architettura interni ed esterni, al rapporto che intercorre tra arte e tecnica come espressione morale di una azione civile e dunque appellandosi a un artigianato e a una industria moralmente in grado di riscattare una condizione moderna. La sua rilettura, che affonda le mani nell'ortodossia del Movimento Moderno internazionale centroeuropeo, si distacca da una storiografia evolutiva di uno *spirito dei tempi* influenzato dal progresso tecnologico per entrare in una continua sperimentazione di forma, materia e spazio.

E ancora sul rapporto tra sperimentazione visiva e architettura, Tafuri scrive:

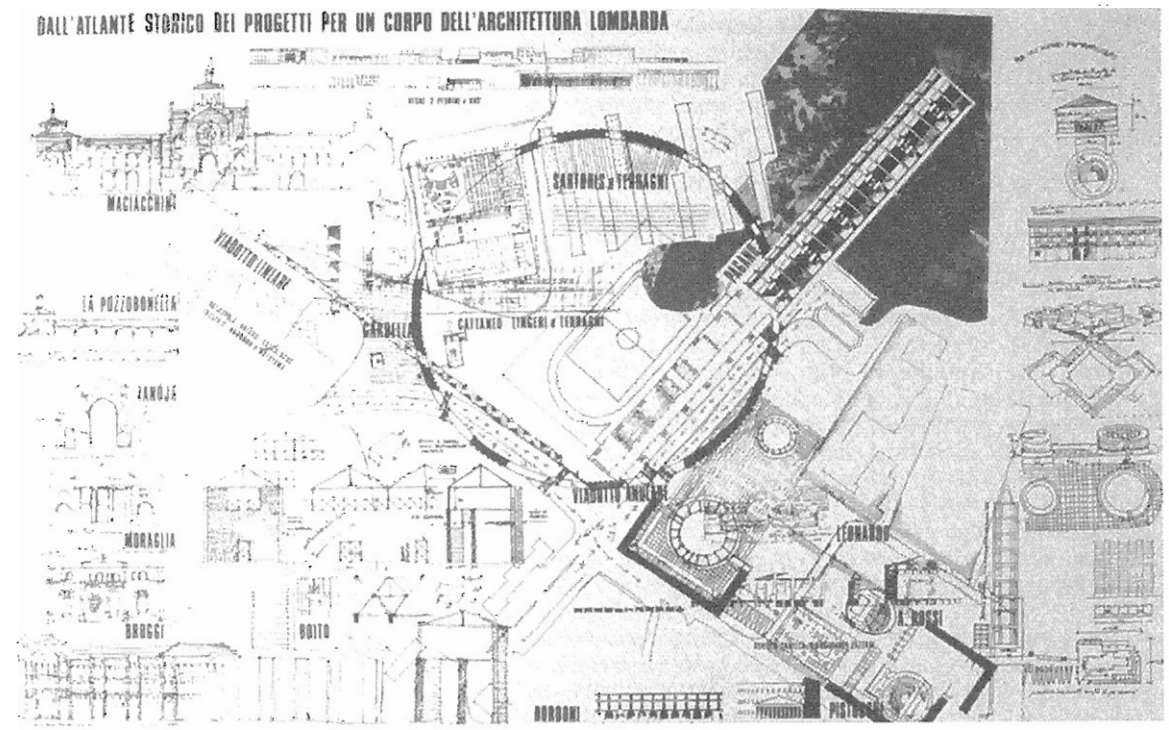
"*L'alleanza fra* visual design *e storia dell'architettura non è quindi così pacifica come poteva sembrare in un primo momento. Quando nel '64, alla mostra romana delle opere michelangiolesche, furono presentati i lavori di interpretazione visiva elaborati dagli studenti dell'Istituto Universitario di Venezia, molti gridarono ingenuamente allo scandalo. I plastici, i tormentati tralicci in ferro, le fotografie dinamiche e sovrapposte vennero aspramente criticati come opere autonome rispetto all'opera di Michelangelo architetto*"[25].

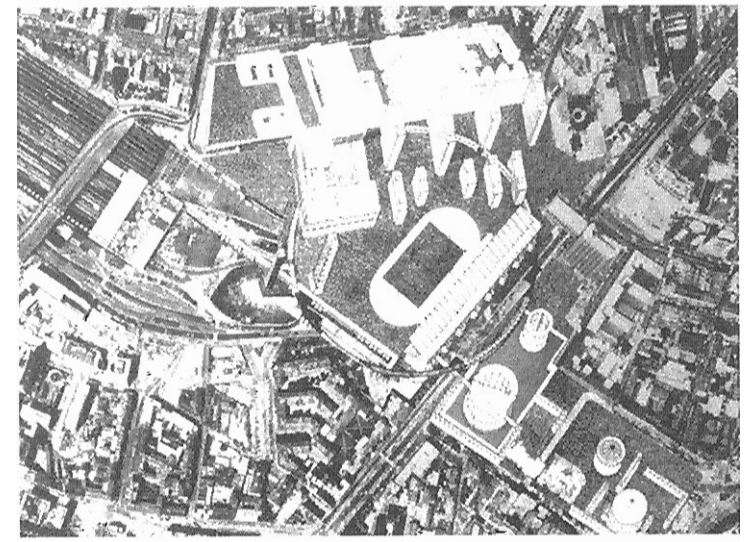
In realtà questa mostra aveva provocato non poche discussioni, le quali, tuttavia, mettevano in luce un tema della nostra contemporaneità destinato a diventare ricorrente, quello delle "grandi mostre" monografiche di storia dell'arte, allora inedito, o perlomeno riemerso dopo alcuni casi di eccezionale interesse tenutisi in Italia durante gli anni Trenta e Quaranta[26].

Ma Tafuri prosegue:

"*Ebbene, pensiamo che sia ormai chiaro che quegli elaborati erano precisamente delle* anamorfosi, *nel senso usato da Barthes, delle opere di Michelangelo. L'indipendenza che tanto scandalizzava non era che la conseguenza di un voluto* "sdoppiamento dei significati", *di un voluto* "faire flotter" *al di sopra del linguaggio analizzato un "linguaggio secondo". L'incoerenza di quei prodotti era invece duplice: le loro* trasformazioni *non erano* "surveillées", *e non si presentavano con tutte le caratteristiche di un* secondo linguaggio *architettonico: esse tentavano una dilettantesca traduzione del linguaggio architettonico in astratti e astorici giochi scultorei*"[27].

Anche se dal punto di vista del linguaggio i modelli miche-





langioleschi degli allievi di Zevi si stemperano, non senza ambiguità, nelle ricerche espressive e figurative proprie di quegli anni, e in questo senso risentono della collaborazione didattica prestata dal pittore Mario De Luigi, colpisce tuttavia il fine ultimo a cui tendeva la ricerca zeviana:

"Basti accennare ad alcuni quesiti critici. Anzitutto, la poetica del non-finito, oggetto di molteplici interpretazioni nel campo della scultura, ma tuttora da indagare sul terreno della fenomenologia architettonica. Nessun edificio di Michelangiolo fu portato a termine: alla Laurenziana manca l'ambiente a pianta triangolare nel fondo della sala di lettura; il palazzo Senatorio è privo del baldacchino che doveva raccogliere i vettori ascendenti dello scalone e, del resto, il disegno del Campidoglio venne sconvolto persino nelle uniformi cadenze dei volumi laterali e nelle loro testate; la mole dei Farnese restò senza fronte posteriore e, peggio, senza la prevista connessione all'altra sponda del Tevere. San Pietro, com'è noto, fu dilacerato dal prolungamento della navata che ne sovvertì l'impianto stereometrico anche in relazione al perno di San Giovanni dei Fiorentini; infine il Vanvitelli distrusse l'immagine di Santa Maria degli Angeli còlta e trascelta nella narrazione delle terme diocleziane. Nessuno crede più che si tratti di accadimenti fortuiti; sono conseguenze di uno specifico accadimento creativo, di una poetica appunto il cui arcano movente è affatto sfuggito alla critica accademica ma che noi oggi possiamo recuperare. Ostili all'opera chiusa, isolata dal contesto ambientale, immune alle trasformazioni del tempo, degli uomini e degli usi, ci rivolgiamo alla storia per individuarvi i riferimenti di un'intenzione vivida e calzante ma ancora largamente inespressa. Ed ecco ergersi il non-finito michelangiolesco, il metodo di una "formazione" che rifiuta di serrarsi entro una "forma" oggettiva, e s'affida alla crescita organica, a una legge di sviluppo aperto di cui ha fornito la matrice"[28].

Non è infatti un caso se in questo passo di Zevi troviamo una estrema possibilità progettuale, forse la più paradigmatica in tutta la sua opera critica, soprattutto se la immettiamo in una interpretazione dell'architettura storica nel contesto urbano della città contemporanea. Azione, questa, che deve però essere fatta risalire a tutta l'esperienza svolta da Zevi alla Scuola di Venezia al fianco di Giuseppe Samonà e che in un certo modo sintetizza le ragioni compositive e urbane di un così diretto approccio critico.

Lo studio analitico e la prefigurazione progettuale che Samonà compirà più tardi riguardo all'area di piazza San Marco a Venezia appartiene a tratti a questo genere[29], per certi versi in maniera analoga al lavoro sulle opere di Michelangelo, in cui per la prima volta vengono effettuati accurati rilievi, ridisegnate e ricostruite nello stratificarsi delle fasi evolutive, con apparati storiografici ben approfonditi in diversi contributi.

La rilettura visiva di Giuseppe Samonà, infatti, ripercorre la piazza da diversi punti di vista non senza una percezione deformante, con "*metodo strutturalista, strumentazione semiologica; temporalizzazione della spazialità nel processo di formazione-trasformazione*", come ha osservato Pasquale Lovero[30]. Contrapponendo le parti costitutive la piazza, come in una trasformazione di personaggi e di luoghi, come se ogni costruzione rispondesse a un disegno compositivo, dove una parte è l'attenta risposta alla presenza dell'altra (per esempio nella frontalità tra la Biblioteca

e la Porta del Palazzo Ducale), Samonà spinge la sua analisi fino alla risoluzione compositiva che richiedeva l'abbassamento di un piano delle Procuratie Nuove e la ridefinizione dell'angolo tra l'Ala napoleonica e le Procuratie vecchie. In questi decisivi movimenti di murature, marmi e cornici, Samonà ritrova la storia in un suo lento depositarsi.

L'intreccio serrato tra produzione compositiva, critica e insegnamento di Samonà all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia è in realtà a tratti inestricabile, proprio dove ci si aspetterebbe una chiarezza di esiti e felicità di soluzioni, al punto che ricostruire una periodizzazione dei suoi scritti è una operazione che non può essere disgiunta da certe corrispondenze cronologiche con le opere progettate. Dagli scritti di Samonà si riesce comunque a ricostruire quel paradigma critico-storico che attraversava la cultura estetica della Scuola di Vienna e che Zevi ha in seguito posto come condizione indispensabile. Certo, non esistono riferimenti diretti a quella tradizione e neanche esiste una elaborazione teorica che testimoni un processo analitico calzante, tuttavia la storia delle città venete ricostruita allo IUAV, come più avanti vedremo, occupa un posto molto preciso nel complesso delle ricerche che vi venivano svolte, anche quando queste si spingevano a una progettazione di grandi schemi territoriali.

La storia e la progettazione, pur lavorando su piani separati di lettura, descrivevano comunque un contesto territoriale comune molto confrontabile e verificabile. Esaminando gli annuari dello IUAV dal 1943 al 1965 si percepisce una divaricazione dell'insegnamento della storia su due diverse direttrici. Una prima, in stretto legame con la tradizione compositiva, riferibile ai corsi di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti (De Carlo e Trincanato, 1946-47) e Caratteri distributivi (Muratori, 1953-54), dove il rilievo storico del tessuto e dei monumenti era strumento di conoscenza tipologica e figurativa, sia come restituzione meccanica di un processo storico che come materiale proiettabile nella contemporaneità del progetto. Una seconda legata a una storiografia propriamente intesa, presente nei corsi di Zevi, svolti dapprima attraversando l'intera storia dalle origini alla fine Ottocento (1958-59), per giungere alla precisazione di corsi monografici, quali quelli su Biagio Rossetti e su Michelangelo, con Benevolo, Scarpa e Trincanato (1962-63) che culmineranno con la mostra citata e due rispettivi volumi dell'Einaudi.

Parallelamente venivano svolti altri corsi più occasionali ma importanti per comprendere il panorama degli studi, quali quelli tenuti da Samonà, con De Carlo e Trincanato (1959) sull'analisi e la rilettura di opere moderne, non nella loro ricostruzione storico-filologica, ma indagando in presa diretta le questioni compositive della contemporaneità. Questa metodologia avrebbe poi trovato riscontro anche in una parte criticamente molto significativa dell'opera di Samonà, nei noti articoli di rilettura di opere contemporanee (sugli allestimenti di Albini, la Cappella di Ronchamp di Le Corbusier, la Torre Velasca dei BBPR, la casa di Gardella alle Zattere, sull'architettura di Wright). Sembrerebbe che in Samonà questo tema della lettura delle architetture in una chiave indirettamente purovisibilista abbia teso a coincidere con la metodologia di analisi condotta da Zevi sulle architetture della storia, consolidando, all'interno del suo paradigma sull'*unità architettura urbanistica*, la definizione di una lettura formale su scale diverse, logicamente discontinue, tesa a esprimersi con un linguaggio simbolico evoluto riflesso anche nelle sperimentazio-

53-54. Costantino Dardi, "Sette interventi intorno al Tridente", progetto per la mostra *Roma interrotta*, Roma 1978: planimetria generale e pianta dell'area di Piazza del Popolo.

ni progettuali, specie in quelle più tarde, dove maggiore è la combinazione di grande dimensione e senso scultoreo delle masse (come nei progetti per i grandi concorsi, per il Centro direzionale di Torino, per la Sacca del Tronchetto a Venezia, per il Ponte sullo Stretto di Messina).

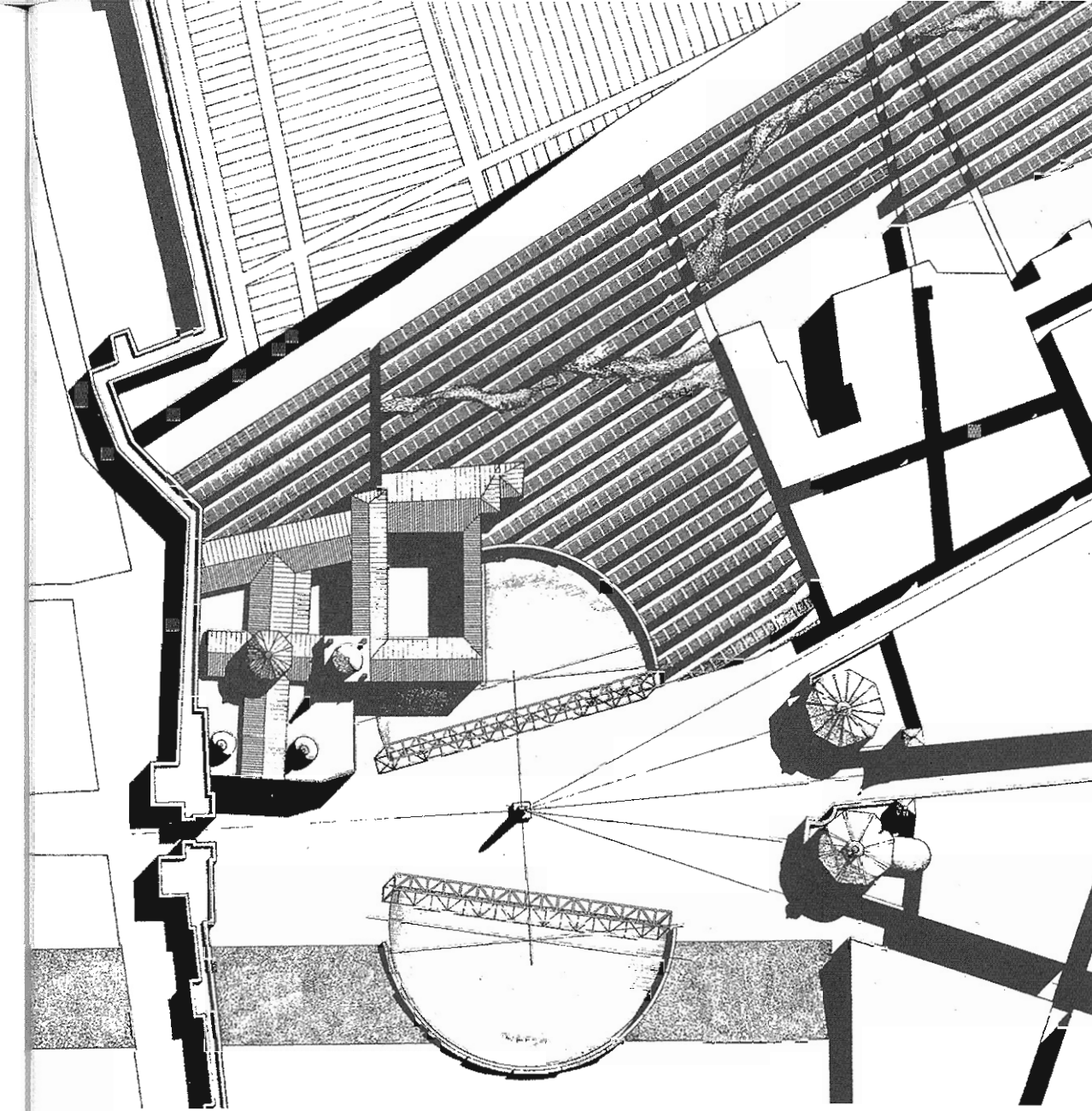
Di Samonà va riconosciuta anche una fase analitica di studio dei centri storici e della morfologia delle città venete, come prima accennato. Pasquale Lovero[51] pone l'attenzione su questo tema dal punto di vista della questione dei centri storici come insiemi a *storia chiusa*, principalmente riguardo ai centri minori, in diretto riferimento alla *stabilità* dell'architettura spontanea, in una visione storica atemporale, basata sulla percezione della contemporaneità visibile, considerando questa come premessa al tema della figurazione e del linguaggio nei progetti di Samonà, specie in riferimento al paesaggio della Venezia insulare e al problema della progettazione moderna nei centri storici. Il programma di ricerca per il CNR di Samonà, *Analisi funzionale e strutturale delle città nel Veneto in rapporto alla loro trasformazione precisata nelle aree del futuro sviluppo urbano*, del 1968-69[52], testimonia questo metodo e contempla categorie di studio e tipologie a scala urbana che coincidono direttamente con gli studi sulle tipologie architettoniche e sulle morfologie urbane svolte in quegli anni nella Scuola di Venezia anche da altri, tentando un primo confronto in parallelo delle tipologie a scala urbana ricorrenti nelle città, viste nelle loro trasformazioni storiche e deformazioni contestuali, come soggetti costitutivi del carattere delle città venete.

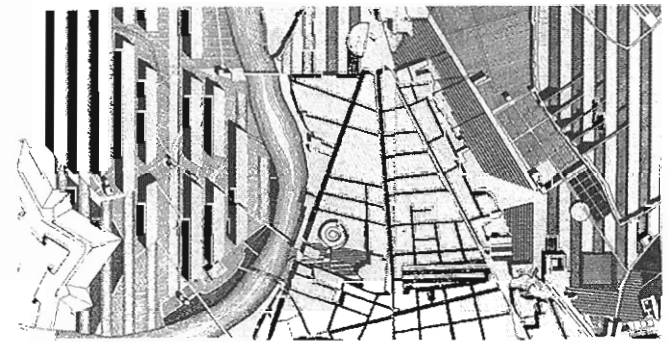
Manfredo Tafuri: il linguaggio della critica degli architetti

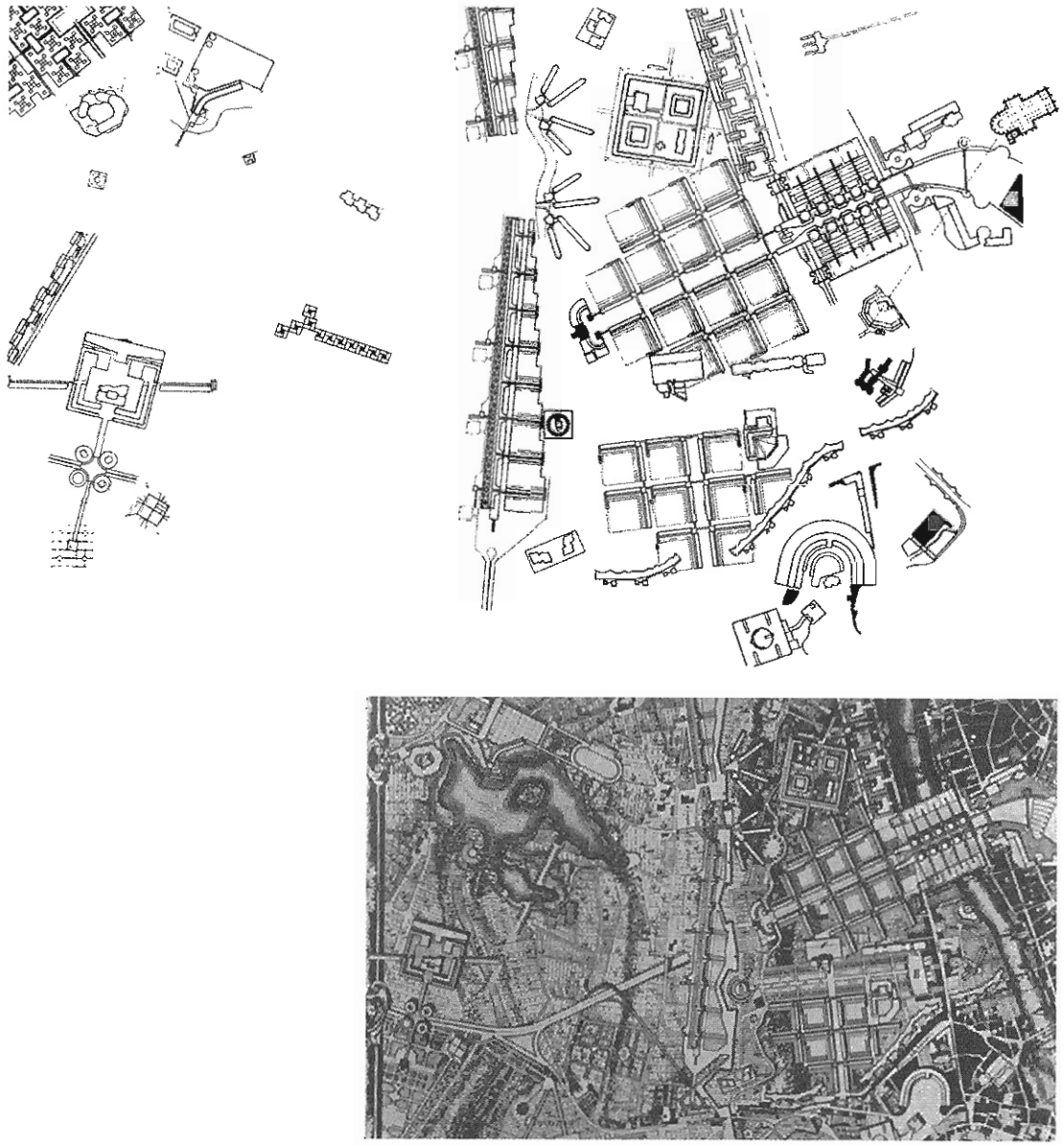
Come abbiamo visto, la vicenda della storiografia e della critica architettonica del Movimento Moderno descritta da Tafuri in *Teorie e storia* si avvia con il sancire una "eclissi della storia" anziché formulare una messa in stato di crisi a causa di nuove istanze. In questo processo, la storiografia di Pevsner e Banham, afflitta dall'ossessione dello storicismo, avrebbe temuto una influenza revivalistica[53], bene descritta anche da David Watkin in *Architettura e moralità*[54], come carattere della cultura architettonica anglosassone, mentre in Giedion sarebbe intervenuta la consapevolezza di una primitivizzazione quasi estrema, al limite dell'abbandono, come l'affiorare di un ricordo di una dimensione arcaica dell'architettura, presente nelle opere di Le Corbusier del Dopoguerra e ricercata, come nuova via, in Utzon e nella cosiddetta "terza generazione"[55]. Il metodo del confronto storico wolffliniano doveva dunque apparire a Giedion utile a riportare l'architettura del Movimento Moderno all'interno della stessa storia dell'architettura, riscrivendola da capo. Questa posizione di Giedion, criticata da Tafuri in *Teorie e storia*, viene invece riabilitata da Simone Viani in un saggio sugli sviluppi dell'estetica di Wölfflin, volgendone il giudizio dal negativo al positivo proprio perché in grado di produrre confronti tra le opere più alte nella storia.

"*Tafuri legge l'opera di Giedion come un tentativo di riallacciare l'architettura moderna al passato, almeno a una delle sue molteplici forme.* «In tal senso il passato è utilizzato di continuo come conferma per il presente: la storia legittima ciò che è 'già', ha funzione tranquillizzante...»"[56].

Interpretato da Tafuri come un'atteggiamento ingenuamen-







55-56. James Stirling, "Correzioni alla pianta di Roma del Nolli (La soluzione MAF – Megalomane Architetto Frustrato)", progetto per la mostra *Roma interrotta*, Roma 1978: planimetrie.

te funzionalista, di fatto questa visione universale della storia, presente in Giedion, costituisce un forte presupposto all'idea della critica operativa, almeno nel suo riconoscere la necessità di un tramite tra storia e progetto al di fuori della questione dell'ornamento e dello stile. Così tutta la critica storica di Tafuri, dal periodo rivolto all'architettura contemporanea, a quello dell'erosione di una funzione della critica, a quello della ricostruzione di una storiografia di alto profilo, andrebbe forse letta come occultamento delle possibilità storiografiche della critica operativa per poterne, più avanti, disvelare l'autentica efficacia, collegandola indissolubilmente con una storia delle teorie, laddove queste, come durante certa architettura razionale e illuminista del XVIII secolo, esprimono giudizi anche violenti.

"*Non è un caso, d'altra parte, che la storia e la critica* operativa *fioriscano in due situazioni tipiche: quando una stasi inquieta rende evidente la necessità di un coraggio nuovo, sollecitato appunto dalla critica; quando una rivoluzione artistica si va affermando, ed è necessario per lei l'appoggio chiarificante e divulgativo di una storiografia profondamente partecipe ed impegnata*"[37].

E ancora:

"*Lo sforzo di* attualizzare *la storia, di renderla duttile strumento per l'azione, affonda profondamente le sue origini nello storicismo ottocentesco. Né potrà meravigliare riconoscere nell'apporto di alcuni adepti della Scuola di Vienna il passo decisivo condotto nel senso di una moderna storiografia «operativa»*"[38].

Da questo riferimento alla Scuola di Vienna che Tafuri imputa al lavoro di Zevi, fuoriesce implicitamente una idea di critica rivolta alla tradizione propria della storia dell'arte, quella che si fonda sulla osservazione delle opere in termini molto diretti e di elaborata descrizione.

Tuttavia proprio su questa questione della ricerca di una proprietà disciplinare di una ipotizzabile *letteratura artistica*, Tafuri scatena il proprio scetticismo[39]. Certamente il proliferare di scritti d'architettura nell'inseguimento di miti d'oggi, quali quelli che Tafuri definiva "miniere abbandonate" del Movimento Moderno (alle quali suggestioni le più diffuse riviste d'oggi non si sottraggono), determina tuttora una distorsione rispetto a una autentica ricerca.

Ma è proprio il linguaggio critico degli architetti che rileggono le architetture ad attrarre ancora Tafuri.

Il noto scritto *L'architecture dans le boudoir*, del 1974[40], sfiora appena la questione delle forme e degli spazi, dell'ordinamento planimetrico e degli intrecci comportamentali che anzi presumono un'assenza, quasi un'intrusione accidentale del comune fruitore e dove l'architettura risulta come materiale concettuale della condizione contemporanea, per quanto estremamente raffinata possa esserne la percezione, filtrata dalla rappresentazione disegnata e fotografata e dalla letteratura. Nonostante questo, il materiale di studio è dato proprio dalle letture critiche svolte su architetture da altri architetti. Il gioco analitico di Tafuri avviene dunque in un riflettersi di queste sulla progettazione consapevole delle proprie matrici linguistiche. La parzialità di queste letture, spesso circoscritte a particolari episodi compositivi, smontano e rimontano il processo di ordinamento di forme e di materiali con la stessa precisione che il lavoro della progettazio-

57-58. Colin Rowe, "Nolli: ottavo settore", progetto per la mostra *Roma interrotta*, Roma 1978: planimetria generale e assonometria dell'area dell'Aventino e Orto Botanico.

ne richiede, operando una sorta di riscrittura, un rilievo del processo creativo come se chi critica dovesse immedesimarsi nell'opera e nel suo progettista, come se l'opera fosse dotata di vita propria.

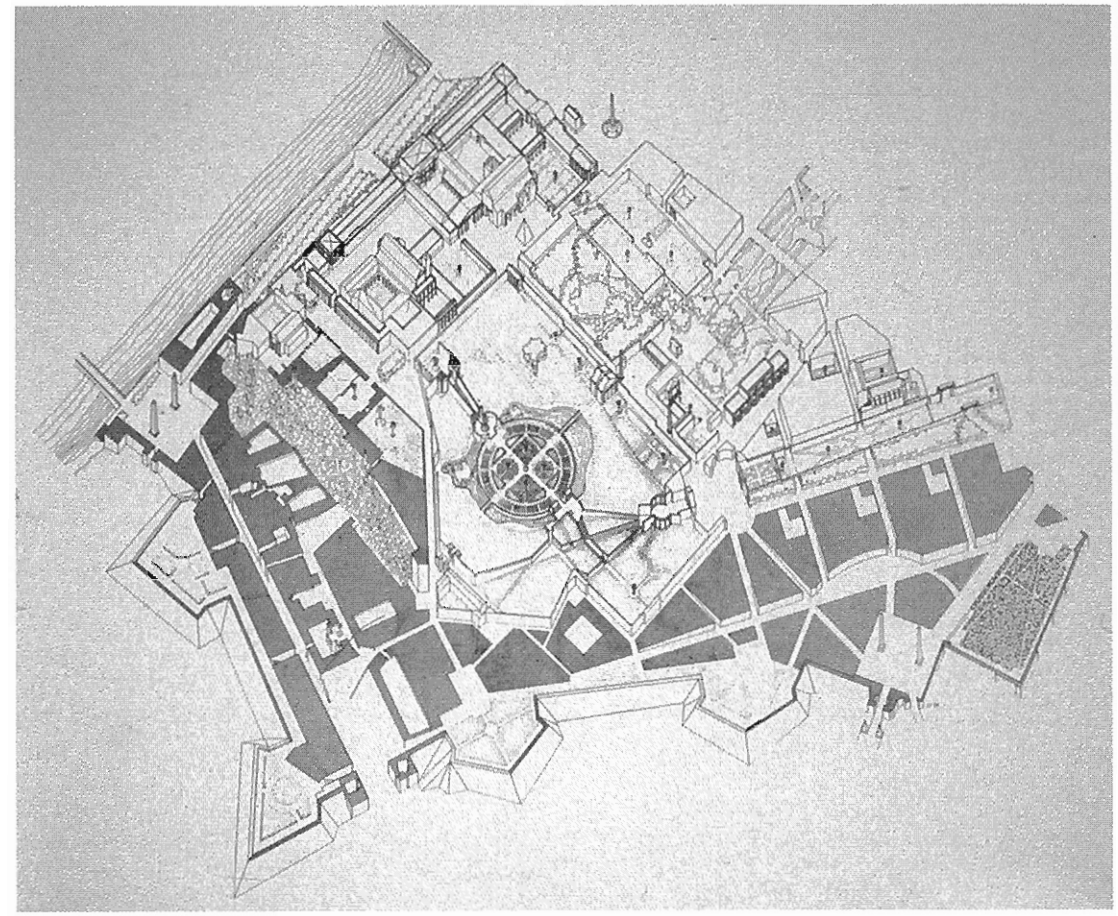
Queste letture, comunque, ricercano un rapporto più intimo con le opere stesse, sia che si tratti della lezione formale e simbolica condotta da Stirling su Le Corbusier, dell'analisi sintattica dei pieni e dei vuoti *letterali* e *concettuali* di Eisenman sull'edificio di Stirling di Leicester, dei *collage* di forme còlte da Hollein e da Isozaki, o dell'introspezione sulla cultura e sull'ambiente poetico condotta da Rossi su Loos, secondo una tradizione che non concede di dimenticare la percezione dal vivo dell'architettura, in prima persona, come visione, come esperienza spaziale, come condizione comportamentale o anche solo come indizio e testimonianza di una costruzione della città.

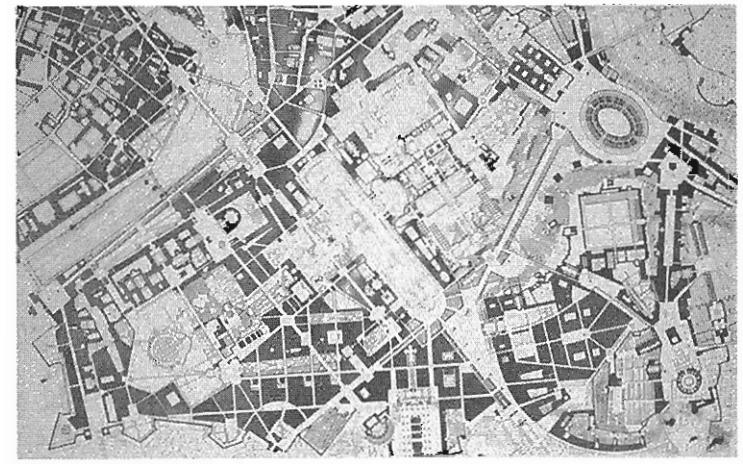
Ma oltre a tale crogiuolo di esperienze critiche tracciate da Tafuri vengono alla mente anche le *letture* svolte da Costantino Dardi sulle opere di Denis Lasdun e di James Stirling. Di queste, l'ultima in particolare recupera un senso tradizionale ottocentesco dell'impianto tipologico anche se sottoposto a una estrema dilatazione spaziale e plastica, giocata sulle distorsioni angolari dei corpi, mentre Eisenman, in un lavoro simile di rilettura delle stesse opere, vedeva gli stessi impianti tipologici scomparire e dissolversi nel programma percettivo, secondo una contraddizione dei principi costruttivi, attraverso la variazione materiale dei volumi[41]. Quanto questo procedimento sia legato anche all'elaborazione teorica lo indica Dardi stesso in *Semplice, lineare, complesso* dove, nel ricostruire le definizioni riportate da Tafuri di critica tipologica e critica operativa zeviana, introduce il concetto di *configurazione* (per altro già posto con analogo senso da Argan[42]), veicolo di una propria personale operazione di rilettura delle opere, implicando una specificità dimensionale e precisando le variabilità tipologiche e figurative in un senso sia analitico che di procedimento progettuale. A questa definizione Dardi farà seguire una puntuale ricerca dove si ricongiunge il discorso analitico con quello teorizzante e che vede il dato dimensionale come rivelatore di una trasformazione del paesaggio, applicato nei casi esemplari dei progetti di Runcorn di James Stirling e del Palazzo dei Soviet di Le Corbusier, per i quali i loro autori avevano elaborato numerose varianti di studio dell'organizzazione dell'impianto planimetrico:

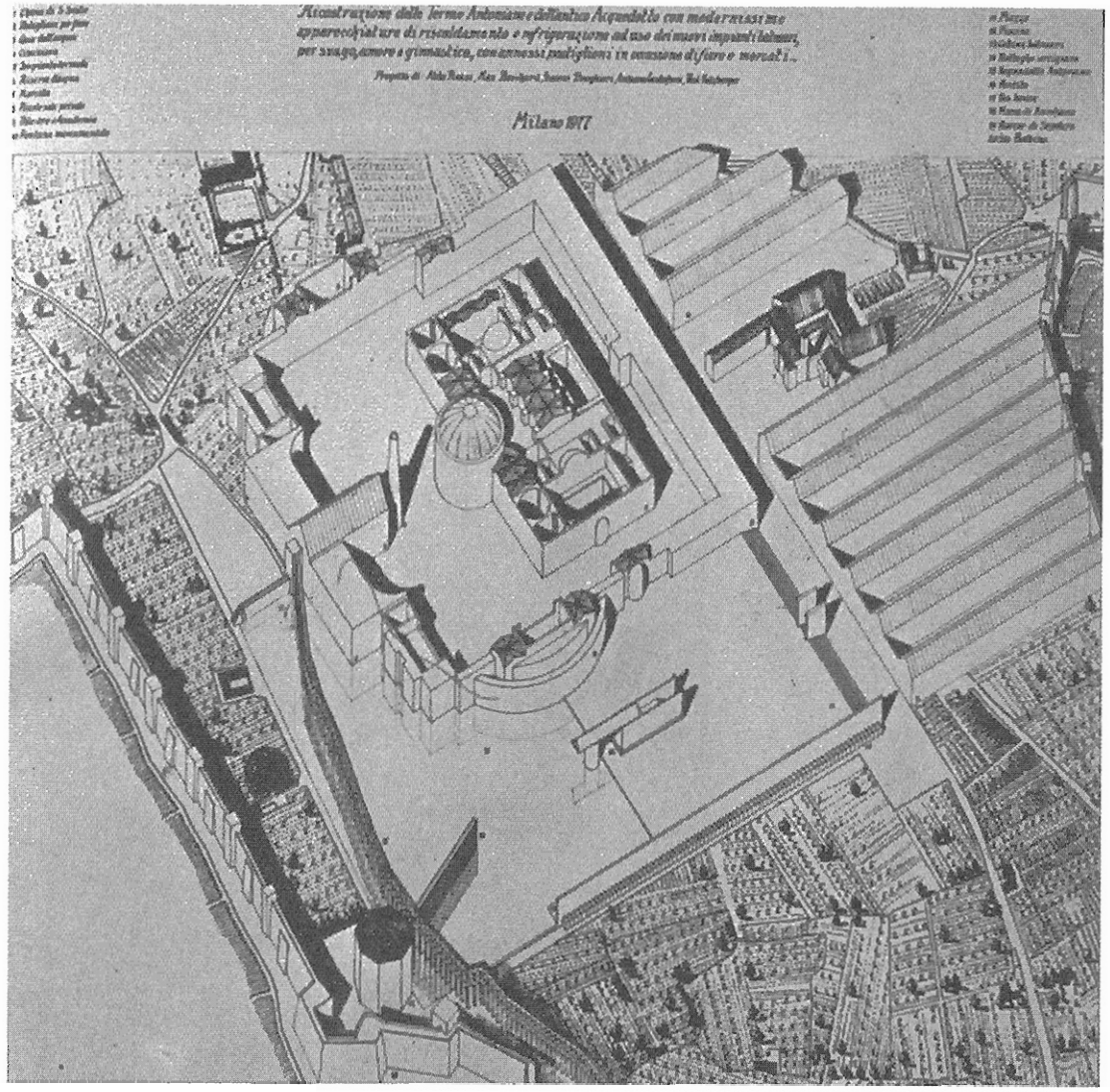
"*Da tutto ciò, allora, discende una nuova attenzione non tanto ai giudizi ideologici o alle collocazioni letterarie di determinate operazioni, ma alla riflessione sugli strumenti. Mi interessa, ad esempio, capire le motivazioni che conducono alla scelta della soluzione, nella concatenazione logica e nella sequenza progettuale delle diverse tappe oppure nella correlazione paratattica di diverse alternative di progetto contemporaneamente presenti in un'identica fase del progetto*"[43].

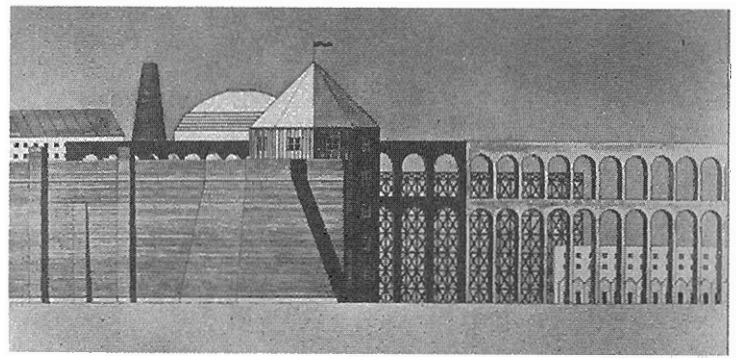
Così come in Dardi si esplica il rapporto con le architetture a lui contemporanee, anche per Peter Eisenman interviene una connessione tra pratica critica (*critical practice*) ed elaborazione teorica che ciascun architetto intraprende attraverso la propria opera:

"*Per comprendere ciò è importante riconoscere una tradizione presente nella filosofia europea di questo secolo, dove il filosofo*









59-60. Aldo Rossi, "Progetto: Ricostruzione delle Terme Antoniane e dell'antico acquedotto con modernissime apparecchiature di riscaldamento e refrigerazione ad uso dei nuovi impianti balneari per svago, amore e ginnastica, con annessi padiglioni in occasione di fiere e mercati", progetto per la mostra *Roma interrotta*, Roma 1978: assonometria e sezione sulle Mura Aureliane.

espone il suo discorso attraverso il discorso di un altro filosofo. In questo modo abbiamo Heidegger su Kant, Derrida su Heidegger, Deleuze su Nietszche e così via. Quindi non sorprende che questa tradizione si sia trasferita in architettura, non tanto perché l'architetto agisce come critico, ma più semplicemente perché usa un altro architetto come veicolo per il suo proprio lavoro. Così è stato certamente nel caso del lavoro critico che io ho svolto su altri architetti, ma ho anche il sospetto che questo sia stato il caso di Tafuri, almeno nei suoi scritti sugli architetti contemporanei"[44].

Se dunque Tafuri stesso, nello scritto *L'architecture dans le boudoir*, ha voluto avvicinare la propria analisi al circolo filosofico della progettazione critica contemporanea, ancor più colpisce il suo progressivo distacco da questa possibilità.

Da una parte, infatti, risulta oggi sempre più difficile trovare episodi di lettura critica di un edificio, sia questa una lettura ideologica, dei fatti culturali o una lettura più visibilista, oppure anche una critica tipologica, quest'ultima in parte refrattaria a considerare le architetture contemporanee come casi esemplari, in quanto spesso maggiormente rivolta a una indagine interna, istruttoria rispetto al processo progettuale, in senso conoscitivo del contesto. Se questa assenza della critica per certi aspetti provoca una difficoltà a intravedere tra le opere contemporanee quelle che possono divenire *lezioni di composizione*, per altri versi non aiuta nemmeno a circoscrivere una situazione che già al momento in cui era descritta da Tafuri (alla metà degli anni Settanta) appariva ramificata in percorsi e circoli di discussione tanto elitari quanto affacciati sulla ribalta internazionale.

Per molti versi, comunque, questo scritto di Tafuri chiude un'epoca di analisi critica, sancisce una sorta di morte della critica, anche nell'itinerario culturale dell'autore che poi riprenderà in modo serrato gli studi storici, abbandonando l'architettura contemporanea. Da qui in poi la critica d'architettura che comunque si è prodotta nell'evoluzione della Scuola di Venezia tenderà alla monografia, a rappresentare l'autore sottraendolo alla critica, consentendo una inversione di senso della critica operativa, da strumento di analisi per il progetto a una *autobiografia scientifica*, confermando in fondo l'ipotesi, già presente in Croce, di una storia formata solo da personalità artistiche e dalla forma della propria opera: il *saggio* e la *monografia*.

Ma l'esaurirsi di questa possibilità di lavoro critico sulle opere ha anche interrotto una catena di relazioni culturali che legavano tra loro diverse generazioni di architetti. Se consideriamo, ad esempio, la complessità delle esperienze che si incrociavano nella redazione della rivista "Casabella-Continuità" diretta da Rogers dal 1953 al 1965, con l'emergere progressivo della generazione di Rossi, Canella, Gregotti, Aymonino, Tentori (tra gli altri), ritroviamo la centralità dell'opera di architettura moderna e contemporanea come occasione storica per un confronto di posizioni molto diretto.

In una tesi di dottorato di ricerca recentemente pubblicata[45] è stata messa in luce l'unicità di questa eccezionale stagione dell'architettura italiana, capace di formulare un "paradigma critico operante", ma "incapace di riprodursi in seguito". Questa ricostruzione delle tensioni culturali soggettive, rapportate a una grande e compatta dimensione intellettuale che in quegli anni non poteva non coinvolgere l'architettura, tende tuttavia a portare in secondo piano le opere di architettura. Varrebbe la pena di notare, invece, che la classe di architetti che lavorò in quegli an-

61-63. Peter Eisenman, Progetto di concorso per Midtown Manhattan a New York (Ifcca Prize Competition for the Design of Cities), 1999: prospettive e planimetria.

ni alla rivista "Casabella" svolgeva soprattutto un'opera critica nei confronti delle architetture loro contemporanee. Questa stretta relazione tra opera architettonica e suo paradigma critico si snodava negli scritti di Rossi, Canella, Aymonino, Tentori (su Ridolfi o Le Corbusier), lungo le problematiche della politica (dell'abitare, del produrre, dello scambio, della vita collettiva, eccetera) in modi non disgiunti dalle ragioni interne alla disciplina della progettazione producendo, insieme alla Scuola di Venezia di Giuseppe Samonà, una diversa storia dell'architettura e un nuovo patrimonio teorico sulla progettazione. Se, sulla base di questo, quella generazione provocò una profonda cesura con le generazioni precedenti (e successive), tuttavia essa si mantenne in continuità con queste proprio a partire da una metodologia comparativa tra opere e contesti.

Questa possibilità di concatenazione di relazioni critiche tra generazioni e comunque tra autori di opere appare con evidenza nel *boudoir* di Tafuri. Il sottotitolo dell'edizione originale (in inglese) – *Il linguaggio della critica e la critica del linguaggio* – esprime la necessità di trovare un senso a questo desiderio di critica. Inoltre questo testo, aggiornatissimo nel descrivere il panorama internazionale, lega cultura europea e cultura nordamericana in modi che saranno consueti al Tafuri critico dell'architettura di quegli anni.

Allo stesso modo in cui Tafuri individuava una certa critica architettonica portata da architetti, colpisce, ritornando alla lettura del testo di Paul de Man, l'analogia con la descrizione di una critica letteraria che si avvicina molto alla necessità di confrontare e rileggere le opere coi criteri della composizione. Il New Criticism[46], apparso alla metà degli anni Sessanta, ricercava un equilibrio tra "*conoscenza storica e senso genuino della forma*" e poneva i termini di un confronto internazionale tra le tradizioni europea e americana.

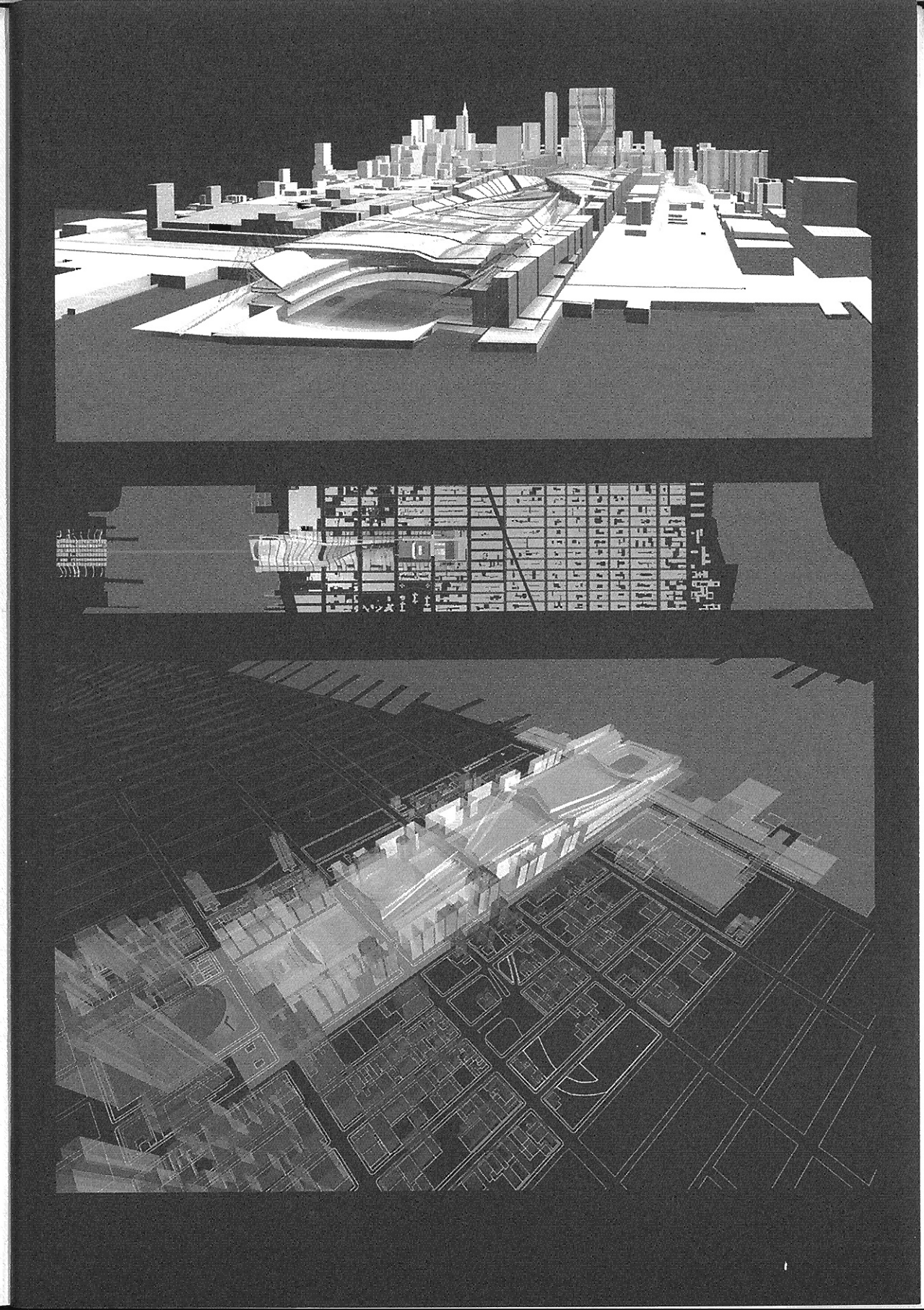
Precisa De Man:

"*l'interpretazione testuale e il cosiddetto "close reading" americani hanno perfezionato delle tecniche che permettono un notevole affinamento nel catturare i particolari e le sfumature della espressione letteraria. I testi sono studiati in quanto "forme", in quanto raggruppamenti da cui le parti costitutive non possono essere isolate o separate. Ciò fornisce un senso del contesto ch'è spesso mancante nelle interpretazioni francesi o tedesche*"[47].

Il confronto internazionale che ricercava questa pratica non ha in seguito avuto la fortuna sperata, così in letteratura quanto in architettura, non riuscendo a forzare le potenzialità dell'opera in sé di mantenere un orizzonte di discussione, anche se aveva comunque sviluppato raffinati casi-studio.

Uno di questi è senz'altro l'opera di Bruno Zevi che aveva tentato la ricostruzione di un panorama cosmopolita e circolante di idee e di architetture, e la sua battaglia contro lo storicismo, espressa anche nell'intervento qui riportato al convegno del 1982, riabilitava la storia come una continua intenzionalità, ridefinendo un moderno concetto di stile.

Un altro caso, legato all'esperienza di Tafuri, è anche rappresentato dal circolo intellettuale della rivista "Oppositions", diretta da Peter Eisenman dal 1973 al 1984 che aveva comunque praticato questo tipo di critica svolgendo un ruolo non secondario negli scambi tra la costa orientale nordamericana (New York) e l'Italia (Venezia). In questa rivista viene pubblicato per la pri-



ma volta il saggio di Tafuri *L'architecture dans le boudoir* e Aldo Rossi pubblica, nella collana "Oppositions books", la prima edizione della sua *Autobiografia scientifica* e raggiunge il suo vertice di successo culturale, poi persino di popolarità, proprio in questa situazione di decontestualizzazione volutamente e intellettualmente sradicata.

Il linguaggio tipologico

La storia e il suo continuo reinizio, l'attitudine alla conoscenza formale che rilegge le architetture in modo da renderle autonome e contestualizzate al tempo stesso, fa parte anche dell'analisi critica tipologica da più parti e in modi diversi descritta. Diverso appare infatti il percorso dell'uso e della definizione del concetto di *tipologia*, con alcune distinzioni tra le ricerche di Guido Canella, Aldo Rossi e Carlo Aymonino, in quanto nella prima, come vedremo meglio in seguito, è maggiormente individuata l'eccezionalità dell'impianto rispetto alla struttura urbana (strade, economia, comportamenti) e alla sua storia, mentre nella seconda è perseguita una costante edilizia e figurativa che trova nel monumento la propria testimonianza morale. Distinzione concettuale, questa, puntualmente descritta anche da Costantino Dardi, che riconosce nel metodo tipologico:

"*un bilancio diverso a seconda che l'elemento si proponga nell'assoluta presenza dell'atto irripetibile o nell'iterata sequenza di una proposizione indefinitamente riproposta.*

Viceversa spostando l'attenzione dalla tipologia alla configurazione il divario viene in parte colmato, senza abbandonare per strada il contributo operativo e la funzionalità strumentale della prima e recuperando nello stesso tempo l'apporto strutturante della seconda"[48].

Questa riunificazione e sintesi dei diversi modi di applicazione della critica tipologica che Dardi compie è in realtà fortemente connessa con la sua attività compositiva. Tuttavia anche Tafuri ricercava una definizione sintetica di critica tipologica e critica operativa:

"Critica, *perché svolge le sue indagini a partire da un ampio materiale esistente: essa si differenzia dagli studi analitici dei maestri del «Razionalismo» europeo, o dai loro epigoni – da Taut al Klein all'Hilberseimer – per il suo carattere storicistico.* Tipologica *perché insiste su fenomeni di invarianza formale: in tale accezione il significato del termine «tipologia» muta evidentemente in modo radicale, dato che va ridefinito volta per volta sulla base di problemi concreti."* [...] *"Il carattere* operativo *di tale critica tipologica è dovuto al suo contemporaneo investire precise scelte di progettazione, anche se solo al livello della struttura dell'immagine*"[49].

Qui il riferimento al termine *invarianza formale* è importante, soprattutto perché, essendo mutuato dallo strutturalismo linguistico, lega sostanzialmente la ricerca tipologica alla definizione datane da Guido Canella in *Le trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici* (1965), forse il più fondativo tra i suoi scritti metodologici, che combina la questione della forma degli impianti al *linguaggio* del comportamento umano rispetto ai temi funzionali. Tafuri sottolinea l'aspetto delle tematiche funzionali riunite in grandi attrezzature, in quanto individuate tra quelle più soggette a coinvolgere il disegno della città (dai centri

direzionali, ai sistemi teatrale e scolastico) individuati ed approfonditi in ricerche universitarie e pubblicazioni fino a costituire punti di vista in grado di interpretare parti del processo di costruzione della città, sui due livelli scalari e concettuali del disegno territoriale e degli impianti degli edifici.

Come prima richiamato, tuttavia, le definizioni di *tipologia architettonica* che in quegli anni sono state elaborate da Aymonino, Rossi e Canella si fondano su distinti ambiti disciplinari anche se appartengono a un patrimonio comune e compartecipato di esperienze e intrecci conoscitivi. Infatti per Rossi la geografia urbana ha consentito di imprimere nei nostri ricordi forme di città come caratteristica di luoghi specifici, descritti nel suo saggio *L'architettura della città* (1966) e in quelli più metodologici *Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia* (1964) e *Caratteri urbani delle città venete* (1971). Così per Aymonino il succedersi in serie storica di idee di costruzione della città per parti formalmente compiute, secondo una tradizione teorica trattatistico-razionale, sostiene i disegni ricostruttivi dei tessuti della città industriale in questi ultimi due secoli pubblicati in *Origini e sviluppo della città moderna* e in *La formazione del concetto di tipologia edilizia* (entrambi del 1965). E se il saggio di Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura* (1967), appartiene a questa ultima linea di ricerca, rinsaldando maggiormente la continuità dei tessuti edilizi con una determinazione riferita alle tradizioni mitteleuropee, quello di Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura* (1966), profila una continuità del paesaggio e delle opere di architettura a scala territoriale.

La diversa definizione di tipologia elaborata da Canella, ci riporta invece direttamente alla tradizione della critica letteraria descritta da Paul de Man alla quale ci riferivamo all'inizio, vale a dire all'esistenza di un momento preciso di crisi della critica (e in architettura anche di crisi della storia) rispetto alla sua tradizione di studio, con la conseguente immissione di altre discipline di analisi esterne. Così, senza necessariamente dover instaurare una ridefinizione di termini extradisciplinari (quali *struttura, modello, codice*) che sarebbero riportati astrattamente (come da altri è stato tentato), Canella ricostruisce per analogia una nuova teoria del linguaggio architettonico riferendosi sempre e solamente ai fatti architettonici. Infatti per Canella il linguaggio corrisponderebbe ai comportamenti spaziali persistenti e definiti storicamente in uno specifico e determinato contesto urbano e conformati in impianti ricorrenti:

"*Lo studio sistematico delle invarianti negli assetti spaziali può costituire il criterio primo per la fondazione di un nuovo concetto di tipologia architettonica*"[50].

Che prosegue, più articolato, in un altro scritto riferito al:

"*rapporto biunivoco tra* morfologia e tipologia, *ove la prima risulta funzione della seconda e viceversa. A questo punto si rende utile tentare una definizione dei due termini, ove per morfologia si intende una successione di avvenimenti espressi in un concreto storico volta a volta definito nello spazio; e per tipologia l'aspetto categorico desunto da una certa particolare successione. Per tipologia si può intendere, quindi, la sistematica che ricerca l'invariante della morfologia. Da ciò discende come la scelta dell'invariante venga investita del valore di assunto metodologico, costituisca*

cioè vero e proprio modello di cultura, in altre parole, sia, di fatto, la «filosofia» dell'architetto"[51].

Tafuri osserva che queste ricerche tipologiche, quale quella di Canella, si fondano sull'individuazione di nuovi temi funzionali nella città, non necessariamente espressi ideologicamente come "nuovi temi dominanti" nel senso espresso da Hans Sedlmayr, ma come forma di organizzazione della vita associata dentro l'architettura storicamente determinatasi. Forma e storia, perciò, vengono ricostruite nel loro intreccio, secondo una chiave più operativa. Un esempio, paradigmatico del rapporto tra critica tipologica e storia, è senz'altro quello riferito alla pianta centrale, anche perché condotto su un tema che coinvolge l'architettura dell'alto Rinascimento, un periodo raffinato storiograficamente e ricco di ricerche avanzate, ma raramente riferito alle sue implicazioni compositive urbane:

"*Per esempio: a proposito del rapporto architettura-città in epoca rinascimentale, per una lettura contestuale dello schema a pianta centrale si è usi ricorrere al tipo della città ideale.*

Ora, a me pare che le varie proposte di città ideale vadano considerate più come esperimenti di proiezione stilistica, sorta di platonico inventario delle idee di architettura, e quindi, come comparazione di archetipi, piuttosto che come ipotesi di progettazione estesa all'ambiente.

Il contesto fisico, non solo della pianta centrale, ma, in genere, di tutta l'architettura del tempo, è da ritrovarsi nella città medievale, che ancora costituisce la destinazione, l'ambientazione e lo stimolo dialettico per l'architettura del Rinascimento.

L'ordine e l'irrigidimento dello schema geometrico avvengono nell'urto con la non-geometria della città medievale.

Ciò vale per la pianta basilicale brunelleschiana, come per il tempio a pianta centrale albertiano: è l'intento di creare più spazio attorno all'edificio attraverso la definizione integrale di tutto il suo volume, come sviluppo coerente di forme; è il tentativo di controllare il suo inserimento nello spazio per successive e graduali soluzioni di continuità, come distinzioni dall'architettura gotica (somma di parti subordinate allo schema) e dall'ambiente medievale (costruito per addizioni assorbite in un tessuto continuo, nella cortina)"[52].

Da queste premesse metodologiche e, in seguito, attraverso i lavori di ricerca del laboratorio universitario condotte da Canella alla Facoltà di Architettura di Milano negli anni Settanta, affiancati dalle numerose pubblicazioni, tra le quali spicca la serie della rivista "Hinterland" (diretta dal 1977 al 1985), si è consolidata una pratica di progettazione autenticamente critico-operativa guidata da un'attitudine a rileggere la storia (dei contesti territoriali e delle città) a partire dai temi funzionali, assunti ciascuno come punto di vista privilegiato e in grado di interpretare la costruzione di una città. Lo studio su *Il sistema teatrale a Milano*[53], citato anche da Tafuri a proposito della "critica tipologica operativa", per esempio, rilegge l'intera storia della città di Milano a partire dalle trasformazioni di una tipologia funzionale di edifici collettivi sottoposta, prima ancora che da una evoluzione dell'uso a partire dall'interno, alle sollecitazioni esterne nel tessuto della città (interpretando ogni volta nodi urbani spesso monumentali in mutazione, palazzi di corte, parti di città, sistemi di diffusione dei servizi, allineamenti su direttrici stradali, istanze

rappresentative di una società, e così via). Questa analisi storica dell'intenzionalità progettuale a cui viene sottoposta la tipologia nel sistema funzionale del teatro rivela la propria operatività nella prefigurazione di progetti sperimentali e didattici di organismi architettonici differenziati, collocati su un disegno della città conformata alla rete viaria messa a punto allora da Lucio Stellario D'Angiolini nei suoi studi urbanistici sulla tendenza insediativa della metropoli lombarda.

Forse la sintesi più chiara ed eloquente di questo metodo è proprio rappresentata dalla ricerca (didattica e applicata) condotta da Canella e D'Angiolini tra il 1968 e il 1970 per il progetto per l'università della Calabria nell'area della Piana di Sibari, dove coesistevano le due anime di un nuovo operare, quella macrourbanistica di D'Angiolini (tutta orientata a ricostruire i molteplici tracciati stradali portatori di insediamento) e quella architettonico-tipologica di Canella (volta a ridisegnare gli archetipi di una organizzazione dei comportamenti dove coesistono funzioni abitative e produttive). In quei saggi didattici di progettazione e nelle lezioni poi raccolte[54] colpisce il linguaggio architettonico a cui si perviene, fatto di estremizzazione geometrica dello spazio e forse una sintesi, tra le più operative in Canella, della definizione di tipologia:

"*La ricerca tenta il recupero delle figure, dei sintagmi dell'architettura, attraverso il loro graduale e fondato riscatto dal rapporto di soggezione al catalogo della storia (che risulta sempre «revivalistico» e, perciò, ambiguo ed eclettico in senso deteriore, nel momento in cui la scelta di una figura, limitandosi all'allusione o – per dirla coi linguisti – alla pura connotazione, non denota alcuna trasformazione di uso e di destinazione); tenta il recupero finalizzato a un loro impiego, nella composizione architettonica, capace di coinvolgerne, insieme all'emblema, il comportamento in esso obbligato. Soltanto così, promuovendo la scelta della figura a un tutt'uno con la scelta del tipo (cioè con la geometria stessa della funzione), essa è in grado di costituirsi in programma contro la separazione, per un diverso e nuovo comportamento, per un diverso e nuovo rapporto tra pubblico e privato, tra collettivo e individuale, eccetera. Soltanto così, infatti, il lavoro sulla forma viene ad assumere una straordinaria importanza, perché, con una scelta conoscitivamente fondata, l'architetto può assecondare, fino a vincolare, il rispetto, appunto, di un preciso programma, di una decisiva trasformazione.*

[...] *Ritengo esperienza suscettibile di istanze liberatrici e di motivi propositivi, quella dell'analisi complessamente conoscitiva delle «figure base» – degli archetipi, dei classici, non dei loro manieristi – dell'architettura, tesa a documentare i rapporti tra contesto e tipologia, non in modo «disciplinarmente ortodosso», ma sperimentalmente, sia ad autorizzare, con il provare e riprovare, la contaminazione, fino magari al limite del "caotico", nello sforzo prestabilito di rendere coesi espressione originale e comportamento nuovo*"[55].

Tale prefigurazione di paesaggio, che coinvolge molte categorie della critica – basti ricordare del passo appena letto la precisione di utilizzo strumentale dei concetti di *figura*, *comportamento*, *geometria*, *funzione*, *forma*, *archetipo* – formulata in sede teorica e finalizzata a una sperimentazione progettuale, si è rivelata di fatto una metodologia critico-operativa.

Per questa via, le riletture di Canella dell'architettura non si

sono propriamente spinte su terreni interpretativi che isolano formalmente l'opera autonomamente intesa, anzi, quasi opponendosi a un metodo esclusivamente percettivo reimmergono gli organismi continuamente nella storia dei contesti e nelle concatenazioni ideali con altre opere, ricercate per analogia.

Per esempio, in una delle rare riletture critiche di un'opera attuale, il Teatro Carlo Felice di Genova di Ignazio Gardella e Aldo Rossi[56], Canella ruota intorno a essa in cerchi concentrici, ricostruendo prima la formazione culturale e figurativa degli autori, del modo che essi hanno di interpretare la città; in seguito l'analisi si sposta sull'edificio e sulla sua storia legata al contesto, la sua centralità e la sua funzione urbana originaria; poi compaiono le analogie e le visioni di altri esempi della storia, celati o inconsapevoli; infine si sviluppa una descrizione in *piano-sequenza* dell'attraversamento della fabbrica, dall'esterno fino al cuore, nel riconoscere e intrecciare le figure favorite dell'uno e dell'altro architetto. Tutto in una analisi nella quale non interviene mai la scomposizione delle parti e la ricostruzione storica, ma al contrario l'edificio viene interpretato nel suo insieme unitario e continuo e nella sua contemporaneità.

A questa ricerca complessa, propria della progettazione, che agisce alle due scale dell'architettura e della struttura urbana, Tafuri, nel definirla come critica tipologica e operativa, attribuisce un ruolo innovatore per gli stessi compiti della storiografia al punto da chiedere alla storia di:

"*recuperare un ruolo specifico, concentrando l'attenzione sui propri autonomi strumenti, rinunciando a un ruolo che può essere assai meglio svolto dalle nuove discipline architettoniche intermedie fra la critica, la scienza empirica dei metodi di progettazione e la progettazione stessa*"[57].

Uno spostamento che pare perciò molto chiaro se riletto alla luce delle elaborazioni di Tafuri, dove la storiografia propria del suo metodo ultimo – alta nei toni e nei temi, moderna e interpretativa nei percorsi e negli intrecci ideali indagati – pare fondare i propri presupposti sulle ricerche critico-operative della scuola tipologica e a questa ricongiungersi.

Peter Eisenman: Not the last word

La questione dello *strutturalismo* come paradigma della critica operativa nella cultura architettonica del Dopoguerra in Italia trova però altri concreti riscontri nella tradizione anglo-americana. Oltre ai rapporti tenuti da Tafuri con la cultura nordamericana, Alan Colquhoun (contemporaneo di Colin Rowe, appartenente al circolo di "Oppositions"[58]) traccia una linea di pensiero interessante. Lo strutturalismo linguistico, egli afferma, trasferito in architettura nella nozione di *tipologia* si contrappone al decadimento del Movimento Moderno e del suo dogmatismo funzionalista per recuperare un patrimonio di forme e di comportamenti che costituiscono il *linguaggio* dell'architetto. Questa nozione neorazionalista è per Colquhoun l'intima sostanza della condizione *postmoderna* in architettura che consente un recupero dei prototipi della storia sia in termini rigorosi di una geometria del dispositivo che sotto forma di una memoria dell'ornamento.

Colquhoun fa risalire una tale compresenza di Razionalismo ed Eclettismo alle elaborazioni teoriche italiane: dal già citato scritto di Argan sul concetto di tipologia (più riferito a un ragionamento critico astratto, antecedente alla ricerca della forma), ad Aldo Rossi e Giorgio Grassi (anche ideologicamente più concreti e venati di *realismo* nel rigenerare i congegni razionalisti in un itinerario logico costruttivo)[59].

In questa ipotesi il passaggio tra una critica operativa analitica e una progettuale a noi appare in realtà più complesso, in quanto una linea discriminante del linguaggio postmoderno ha forse finito per essere proprio l'apparire o meno dell'uso eclettico di una cifra stilistica prelevata dalla storia. Emerge infatti in Alan Colquhoun stesso, in James Stirling e in Colin Rowe, un itinerario progettuale fondato dapprima su una rilettura interpretativa di modelli del Razionalismo astratto (soprattutto sulle opere di Le Corbusier[60]), intervallato da un periodo *radical*-astratto (specie nel sodalizio Stirling-Gowan) al quale è seguita una stagione di progetti stilisticamente postmoderni e dichiaratamente vernacolari[61]. Questo passaggio era apparso problematico anche a Peter Eisenman, allievo di questa tradizione critica di *formalismo analitico*, che ha (forse per primo) riconosciuto questa doppia anima in Rowe còlta nel passaggio tra Moderno e Postmoderno[62]. Il riferimento di Eisenman va a una continua costruzione logica per opposti (*figure/ground*, letterale/fenomenico, eccetera) e a una consapevolezza dell'*urban design* come allegoria morale della *promenade architecturale*, intesa come *puro artificio* secondo un concetto che Eisenman stesso riferisce alle osservazioni di Paul de Man in *Blindness and Insight*. E proseguendo, riconosce nell'ultimo Rowe, quello più vernacolare nel disegno e incline alla nostalgia, la *cecità* alla sua stessa originale dialettica *visione* per forme oppositive che ricade in una quasi inconsapevolezza della responsabilità politica di una sua visione urbanistica postmoderna facile alla volgarizzazione. La poetica della *promenade architecturale* ricordata da Eisenman, coinvolge i progetti a scala urbana disegnati nel tempo da Rowe, afflitti da una sorta di perenne romanticismo, dapprima per le forme autonome degli impianti del Movimento Moderno (Progetto per la Lower East Side a New York, 1967; Progetto per il North Bronx a New York, 1967-68), poi stemperato nei riempimenti di tessuti neoclassici (Progetto di rinnovo urbano a Minneapolis, 1976; Progetto per Roma interrotta, 1978)[63].

Proprio il progetto eseguito per la mostra "Roma interrotta", su invito di Giulio Carlo Argan e Christian Norberg-Schulz, deve essere ricordato anche perché quella raccolta è risultata significativa, e in fondo ha segnato l'esaurirsi di una possibilità della critica operativa di esprimersi progettualmente, anche se in un campo poco concreto quale quello dell'analogia tutta fantastica del completamento della settecentesca pianta di Roma disegnata da Giambattista Nolli. In quella raccolta di dodici progetti veniva comunque in luce chiaramente un conflitto tra memoria nostalgica e forma razionale, soprattutto attraverso i disegni di Costantino Dardi, James Stirling, Colin Rowe e Aldo Rossi, dove ancora un talento individuale soggettivo era coerente all'espressione di un rigore metodologico[64].

Così, per accedere all'interpretazione di questo Rowe più criptico e contraddittorio, Eisenman si serve, per analogia, del testo di De Man incentrato su un'interpretazione di Derrida di uno scritto critico-teorico di Rousseau (*Saggio sull'origine delle lingue*) e che rivela caratteri tipici della critica strutturale di Derrida stesso:

"*L'opera di Rousseau rivelerebbe allora una struttura di du-*

plicità simile a quella che si ritrova nei critici letterari: egli «sapeva» in un certo senso che la sua dottrina camuffava la sua visione (insight) *in qualcosa di assai somigliante al contrario di questa, ma scelse di restar cieco a questo sapere. La cecità può allora essere diagnosticata come una conseguenza diretta di una ontologia della presenza immediata. Resta al commentatore il compito di disfare, con violenza, la struttura storicamente stabilita o, come s'esprime Derrida, la «orbita» degli errori d'interpretazione significativi – una struttura di cui il primo esempio deve trovarsi negli stessi scritti di Rousseau – e in questo modo, mediante un processo di «decostruzione», di mettere in luce ciò ch'era rimasto celato alla percezione di autore e discepoli*"[65].

Cosicché le riletture critiche di opere architettoniche condotte da Eisenman tentano di disfare il gusto stabilito, l'estetica dominante di un'opera per mettere in luce un qualcosa che in origine si voleva rimuovere. E da questo punto di vista gli studi sull'opera di Terragni che Eisenman ha condotto per circa trent'anni[66], ricostruiscono un processo di *oscuramento* dell'architettura classica e del suo ordine compositivo, da Palladio, al Razionalismo lirico di Terragni fino a Eisenman stesso:

"*Se consideriamo l'opera di Terragni, notiamo che in essa è presente l'eredità di Palladio. Ogni architetto ha qualcosa che porta impresso il marchio del proprio* ego, *del proprio inconscio e anche in Palladio c'è sempre qualcosa che rimane sospeso nell'inconscio, che non risultava chiaro neanche a Palladio. Ciò che Terragni ha fatto è stato di gettare un ponte verso Palladio, di farlo evolvere in modo da poter affrontare il suo problema edipico (noi tutti abbiamo un complesso edipico) e nella Casa del Fascio egli svolge uno scavo edipico su Palladio nel tentativo di capire il problema del "palazzo", delle torri d'angolo, dei piani sovrapposti, ritrovando il Palladio inconscio, cose di Palladio che Palladio stesso non poteva comprendere. Terragni trascina Palladio su questo ponte psicologico, nella sua Casa del Fascio, per poterlo distruggere come padre in quell'edificio e a questo punto è in grado di progettare l'Asilo infantile e la Casa Giuliani Frigerio, che non hanno niente a che fare con Palladio*"[67].

Da qui in poi la critica di Eisenman come rilettura formale di opere[68], fino alla descrizione dei suoi progetti più recenti, raggiunge una elaborazione molto sofisticata, cancellando e ricostruendo continuamente le tracce del proprio operare, producendo opere forse non più descrivibili compositivamente ma solo strumento di una percezione comportamentale, non più testimoni di nessuna possibile critica se non attraverso la sua stessa premessa teorica.

Riguardo al comportamento del soggetto nello spazio dell'architettura, dunque in rapporto alla struttura linguistica, appare chiarificatrice la dialettica che Eisenman ha intrattenuto nel tempo con lo stesso Derrida, dove quest'ultimo, in un primo colloquio tenutosi nel 1993, prima citato, dichiarava il proprio interesse per le opere del primo perché capaci di rappresentare ciò che in letteratura è un *linguaggio pre-discorsivo* e antinarrativo, architetture sganciate da un modello di edificio come libro scritto, senza memoria di un vissuto, nelle forme, nei materiali e nelle sequenze degli spazi e più vicine a una idea di *architettura come natura*, come spazio solo percepito. Nel tracciamento spaziale che l'architetto impone col proprio disegno, proprio come nel-

le calligrafie concettuali di Eisenman, avviene uno spaesamento e un disorientamento nella percezione e nel comportamento:

"*C'est l'architecte en tant qu'il organise l'espace et qu'il trace des traits dans l'espace avant même de parler qu'on considère cela comme* writing. In that case writing architecture means *écrire l'architecture en dessinant, en espaçant; cette architecture-là ne devient plus l'objet de l'écriture, elle est elle-même le tracement.* It is tracing, spacing, opening the space, *frayer*, you would say in French"[69].

E in questo caso, per Derrida, è l'architettura contemporanea che si riflette sulla letteratura come scrittura, ponendo le basi per una sua trasformazione:

"*A partir de ce que j'ai dit de l'espacement et de la trace, on n'abandonne pas tout espèce de composition livresque, on transforme la composition livresque. C'est le modèle du grand livre qui change*"[70].

Tuttavia è proprio la ricerca di uno spaesamento del comportamento su cui insiste Eisenman nel descrivere le proprie architetture a farci riflettere sul percorso della *critica operativa* riletto attraverso la critica dello *strutturalismo*. In fondo al *decostruzionismo* di Derrida come disciplina critico-letteraria, ultimo portato dello strutturalismo linguistico, c'è un'intima necessità operativa, razionale, del comportamento collettivo, una volontà (espressa anche da Derrida stesso) di vedere ancora l'intellettuale "impegnato" (questa volta su una ribalta mondiale). Le definizioni, dunque, di *tipologia* in senso strutturale e antitassonomico che sopra abbiamo tentato schematicamente di ricordare, resterebbero come ultimo patrimonio metodologico a cui ancora attingere. La validità di tali ipotesi critiche, relative allo *strutturalismo* come paradigma critico-operativo di questa seconda metà del secolo, è ancora sostenibile oggi, considerando insieme i due valori della *critica tipologica* (nella definizione linguistica datane da Guido Canella) e della *critica formale* (nell'accezione interpretativa datane da Peter Eisenman). Questi valori riemergono oggi se si confrontano gli *archetipi* di Canella, localizzati nella storia dei contesti, e i *tracciati* di Eisenman, dei quali è prestabilita l'arbitrarietà, progetti-manifesto di una ricerca concettuale, dove l'assottigliarsi estremo delle membrature degli edifici accentua il concatenarsi degli spazi anche oltre al dato visivo, nella forma di una aggregazione psicologico-comportamentale.

In questo modo Eisenman sostituisce al contesto storico e culturale delle opere la letteratura che le sostiene e l'oggetto della sua operazione critica diventa solo la sua architettura, come d'altra parte le sue architetture paiono escludere ogni possibile operazione di rilettura critica che non sia determinata dal discorso teorico che egli stesso conduce.

La fatica di ricercare i testi e i discorsi, le lezioni, le conferenze, in poche parole la *letteratura artistica* che forma il nuovo contesto delle architetture, equivale oggi alla fatica che gli storici dell'arte ponevano, un secolo fa, nel visitare, osservare dal vero, rilevare e schedare sistematicamente le architetture. La circolazione contemporanea della letteratura architettonica è per sua stessa natura laboriosa, deve essere letta, richiede tempo e sfugge nel proliferare di informazioni contemporanee, non ha immagini brillanti, anche se possiede un *lettering* ricercato.

Così come le scuole di architettura oggi devono essere in grado di rifuggire da una incessante mediatizzazione e riacquistare la propria autorità come luogo di dibattito e di elaborazione sperimentale sulla progettazione contemporanea, appare paradigmatico, per riflesso, lo stesso itinerario di Eisenman, giunto a organizzare conferenze internazionali tenute ogni anno in parti diverse del mondo, "Anyone", "Anywhere", "Anyplace", eccetera. Conferenze cosmopolite, come cosmopolita si presentava lo stesso discorso bilingue francese/inglese tra Derrida ed Eisenman stesso.

Nel senso di questa estrema necessità di discussione, vale la pena di ricordare l'esperienza condotta attualmente da Guido Canella in seno alla Facoltà di Architettura Civile di Milano Bovisa, nei corsi teorici e di progettazione in cui la riflessione sul concetto di composizione viene estesa in un ciclo incessante di interventi coordinati, di docenti interni e ospiti esterni, su canali tematici riferiti al laboratorio progettuale, quasi in una sorta di elaborazione critico-teorica continua, secondo una tradizione didattica da anni perseguita, ma che oggi si rigenera nel dibattito su problematiche contemporanee.

E quasi a volersi contrapporre a una ragione che produce cataloghi, saggi e monografie, questo incessante tavolo di discussione, fitto di discorsi e interventi, fissati in resoconti e raccolte occasionali, quasi a volere governare un flusso di pensiero continuo, rappresenta l'estremo operare attuale della critica operativa.

1 P. EISENMAN, J. DERRIDA, *Eisenman Derrida. Talking about writing*, in "Any", n.0, 1993, p. 18.

2 M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza Bari 1968, pp.3-4.

3 Tra le recenti riletture dell'opera intellettuale di Samonà sia come critico e teorico che come architetto vanno segnalate: F. TENTORI, *Imparare da Venezia*, Officina, Roma 1994; dello stesso autore, *Postfazione* e cura di E.R. Trincanato, *Su Venezia e la Laguna veneta*, Officina, Roma 1997; M. IORI, *Questioni di logica compositiva nell'edificio di grande dimensione. Italia 1962-66, quattro concorsi, una tesi di laurea e un progetto*, ricerca postdottorato, IUAV, Venezia 1996; L. MONICA, *La composizione architettonica e la sua critica storica alla Scuola di Venezia*, ricerca postdottorato, IUAV, Venezia 1996.

4 In particolare, vale la pena di ricordare G. CANELLA, *L'epopea borghese della Scuola di Amsterdam*, in "Casabella-Continuità", n. 215, aprile 1957, pp.77-91; V. GREGOTTI, A. ROSSI, *L'influenza del romanticismo europeo nell'architettura di Alessandro Antonelli*, in "Casabella-Continuità", n.214, febbraio-marzo 1957, pp. 63-70; A. ROSSI, *Adolf Loos, 1870-1933*, in "Casabella-continuità", n.233, novembre 1959, pp. 5-12.

5 F. DAL CO, intervista riportata in *Critica e progetto: sette domande sull'architettura*, a cura di L. Monica e C. Quintelli, filmato video, Dipartimento di Progettazione dell'architettura, Politecnico di Milano, 1995.

6 P. DE MAN, *Blindness and Insight. Essay in the rethoric of contemporary criticism*, Oxford University Press, New York 1971; trad it. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli 1975, pp.6-7.

7 P. DE MAN, *Op. cit.*, pp. 15-16.

8 A. ROSSI, *Una critica che respingiamo*, in "Casabella-Continuità", n.219, maggio 1958, pp.32-35.

9 Cfr. C. BRANDI, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967, p.32. Il concetto per cui la critica del formalismo in storia dell'arte sia da considerarsi anticipatrice dello strutturalismo è stato poi ricostruito anche da Tafuri in *Teorie e storia*, cit., p.204 e ss.

10 Cfr. M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., p.214 e ss. dove vengono indicate una serie di posizioni che confermano questo rapporto: AA.VV., *Strutturalismo e critica*, inchiesta a cura di Cesare Segre, in *Casa editrice Il Saggiatore, Catalogo generale 1958-1965*, Il Saggiatore, Milano 1965 (che contiene, tra gli altri, interventi di G.C. Argan, R. Barthes, M. Corti, C. Lévi-Strauss, E. Paci, J. Starobinski); AA.VV., *Sens et usages du terme structure. Dans le sciences humaines et sociales*, a cura di R. Bastide, Mouton & Co., 'S. Gravenhage 1961; trad. it. *Usi e significati del termine "struttura". Nelle scienze umane e sociali*, a cura di R. Bastide, Bompiani, Milano 1965.

11 G.C. ARGAN, in AA.VV., *Strutturalismo e critica*, cit., p. LIX.

12 B. CROCE, *La Teoria dell'arte come pura visibilità* (1911), ora in *La critica e la storia delle arti figurative*, Laterza, Bari 1934, pp. 35-59; J. VON SCHLOSSER, *La scuola viennese di storia dell'arte*, in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Laterza, Bari 1936; L. VENTURI, *Gli schemi del Wölfflin* (1922); *La pura visibilità e l'estetica moderna* (1923), entrambi in *Pretesti di critica*, Hoepli, Milano 1929; C. ANTI, *Premessa*, in F. WICKHOFF, *Römische Kunst. Die Wiener genesis* (1895), Meyer & Jessen, Berlino 1912; trad. it. *Arte romana*, Le Tre Venezie, Padova 1947; R. SALVINI, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo* (1949), Garzanti, Milano 1977; R. B. BANDINELLI, *Introduzione alla seconda edizione*, in *Storicità dell'arte classica*, Electa, Firenze 1950, pp.XIII-XXXII; B. ZEVI, *Franz Wickhoff e la scoperta del continuum nell'architettura romana* (1949), in *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino 1983, pp. 4-15; S. BETTINI, *Nota introduttiva*, in A.Riegl, *Industria artistica tardo-romana*, Sansoni, Firenze 1953, pp. IX-LXI; O. KURTZ , *Julus von Schlosser. Personalità metodo lavoro*, in J.von Schlosser, *L'arte del Medioevo*, Einaudi, Torino 1961, pp.IX-XXVIII; S. VIANI, *Alla ricerca del Barocco*, introduzione a H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, Vallecchi, Firenze 1988, pp. 7-96; D. ERIBON, E. H. GOMBRICH, *Il linguaggio delle immagini*, Einaudi, Torino 1994.

13 J. V. SCHLOSSER, *La scuola viennese*, cit., p.26.

14 B. CROCE, *La Teoria dell'arte come pura visibilità*, cit.

15 B. ZEVI, *Franz Wickuff*, cit., p. 13.

16 J. V. SCHLOSSER, *La scuola viennese*, cit., p.87.

17 C. ANTI, *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Le Tre Venezie, Padova 1947.

18 S. BETTINI, *Nota introduttiva*, cit., p.XXXII; cfr. anche S. VIANI, *Lezioni viennesi di Max Dvořák negli appunti di Antonio Morassi*, in "Venezia Arti", 1988, pp. 111-114.

19 H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, F. Bruckmann, Monaco 1915; trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Tea, Milano 1994, p. 234.

20 S. BETTINI, *Venezia e Wright*, in "Metron", n.49-50, 1954, pp.14-26.

21 Si vedano ad esempio C. BRANDI, *Struttura e architettura*, cit.; e S. BETTINI, *Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea*, in "Zodiac", n. 2, 1958, pp. 7-25.

22 Due brevi ma significativi riferimenti al metodo wolffliniano sono infatti presenti in S. GIEDION, *Spazio, tempo e architettura* (1941), Hoepli, Milano 1984, p. 3 e ss., e in C. ROWE, *Addendum* (1975), in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990, p. 25.

23 M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., p. 18; da confrontare con le pagine di B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, pp. 76-79, sull'unitarietà di spazi interni ed esterni nel progetto originario per la chiesa di Santo Spirito a Firenze di Brunelleschi.

24 G.C. ARGAN, *Il significato della cupola* (1977), ora in *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di B. Contardi, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 105 e ss.

25 M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., p. 125.

26 AA. VV., *Michelangelo pop*, in "Marcatre", n.6-7, maggio-giugno, 1969, pp. 125-131, con interventi di E. Battisti, R. Bonelli, C. Maltese, P. Portoghesi, B. Zevi.

27 M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., pp. 125-126.

28 B. ZEVI, *Michelangiolo in prosa*, in "L'architettura cronache e storia", n.99, gennaio 1964, p.651. Questo articolo, naturalmente citato anche da Tafuri in nota ai passi precedentemente indicati, è raccolto in un fascicolo interamente dedicato ai modelli michelangioleschi in questione che riteniamo importante nel dimostrare le estreme potenzialità prefigurative della critica operativa zeviana.

29 G. SAMONÀ, *Caratteri morfologici del sistema architettonico di Piazza San Marco*, in AA. VV., *Piazza San Marco, l'architettura, la storia, le funzioni*, Marsilio, Padova 1970, ora in *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-73*, Franco Angeli, Milano 1975, pp. 144-174.

30 P. LOVERO, *La disseminazione didattica*, in G. Samonà, *L'unità architettura urbanistica*, cit., pp.590-591.

31 *Ibid.*, p. 571.

32 Dattiloscritto, Archivio progetti, IUAV, Venezia.

33 M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., p. 14-18.
34 D. WATKIN, *Morality and Architecture*, Oxford University Press, New York 1977; trad. it. *Architettura e moralità*, Jaca Book, Milano 1982.
35 G. CANELLA, ha ricordato recentemente questo passaggio in *Quella terza generazione di Giedion*, in "Zodiac", n. 16, 1996, pp. 4-7; relativo alla generazione degli architetti nati intorno al 1920 (dei quali facevano parte anche lo stesso Bruno Zevi e Colin Rowe), e in una lezione dedicata agli architetti premiati dal Pritzker Prize, tenuta alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano il 1 marzo 1995.
36 S. VIANI, *Alla ricerca del Barocco*, cit., p. 83.
37 M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., p. 171-172.
38 *Ibid.*, p. 173.
39 *Ibid.*, p. 182-183.
40 M. TAFURI, *"L'Architecture dans le Boudoir": The Language of Criticism and the Criticism of Language*, in "Oppositions", n. 3, 1974; trad it. con aggiunte "*L'Architecture dans le boudoir*" in *La sfera e il labirinto*, cit., pp. 323-354.
41 Tra i saggi, citati in Tafuri, di architetti che "rileggono" opere di altri architetti appaiono: P. EISENMAN, *From Golden Lane to Robin Hood Garden: or if you follow the Yellow Brick Road, it may not lead to Golder's Green* (1972), *Real and English: The Destruction of the Box. I* (1974); A. ROSSI, *Adolf Loos, 1870-1933* (1959); H. HOLLEIN, *Position and Move. The architect as a work of art, or Mr. Isozaki marries the fresh window* (1976). Cfr. inoltre: J. STIRLING, *Ronchamp – Le Corbusier's Chapel and the Crisis of Rationalism* (1956), *From Garches to Jaoul* (1955); C. DARDI, *Lettura di James Stirling* (1969), *Lettura di Denys Lasdun* (1970), *Lettura di Runcorn di James Stirling* (1976).
42 G.C. ARGAN, *Sul concetto di tipologia architettonica*, in *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 77.
43 C. DARDI, *Semplice, lineare, complesso. L'acquedotto di Spoleto* (1976), Edizioni Kappa, Roma 1987, p. 28.
44 L. MONICA, T. CANELLA, *Intervista con Peter Eisenman*, in "Zodiac", n. 15, 1995, p. 108.
45 G. DURBIANO, *I nuovi maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2000.
46 P. DE MAN, *Forma e intenzionalità nel New Criticism americano*, in *Cecità e visione*, cit., p. 27.
47 Ibid., p. 36.
48 C. DARDI, *Semplice, lineare, complesso*, cit., p. 27.
49 M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., p. 187.
50 G. CANELLA, *Sulle trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici. (Disegno di un trattato di architettura)*. Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1965, pp. 9-10.
51 G. CANELLA, *Relazioni tra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico*, in AA.VV., *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla scuola primaria*, De Donato, Bari 1965, p. 69.
52 G. CANELLA, *Sulle trasformazioni*, cit., p. 12.
53 G. CANELLA, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo, Bari 1966.
54 G. CANELLA, L.S. D'ANGIOLINI, *Università: ragione contesto tipo*, Dedalo, Bari 1975.
55 G. CANELLA, *Cinque ipotesi di progettazione nella Sibaritide*, in *Università*, cit., p. 254.
56 G. CANELLA, *Essence and Appearance of a Theater: Ignazio Gardella, Aldo Rossi, Carlo Felice Theater*, in "A+U", n. 260, maggio 1992, pp. 43-73.
57 M. TAFURI, *Teorie e storia*, cit., p. 195.
58 Sul lavoro di Alan Colquhoun critico d'architettura e sui suoi rapporti con la critica americana degli anni Settanta si veda di G. CIUCCI, *Prefazione*, in A. COLQUHOUN, *Architettura moderna e storia*, Roma, Bari 1989. Relativamente a questa raccolta di scritti qui ci si riferisce a *Postmodernismo e strutturalismo: uno sguardo retrospettivo* (1988).
59 A. COLQUHOUN, *Postmodernismo*, cit., p.221.
60 Oltre ai già citati saggi di Stirling, si vedano anche C. ROWE, *La matematica*, cit.; A. COLQUHOUN, *Architettura moderna*, cit., che si occupano ampiamente di analizzare singole opere di Le Corbusier.
61 Si vedano ad esempio i progetti di J. Stirling per il Centro civico di Derby (frutto della collaborazione con L. Krier), fino alla più recente Neue Staatsgalerie di Stoccarda (che costruisce un paesaggio rovinistico su un impianto classico); di C. Rowe per Roma Interrotta; di A. Colquhoun e J. Miller per il restauro della Whitechapel Art Gallery di Londra (incline al *revival* Liberty).
62 P. EISENMAN, *Not the Last Word: Colin Rowe. The Intellectual Sheik*, in "Any", n. 7-8, pp.66-69, numero interamente dedicato a Rowe.
63 W. ELLIS, *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism*, in "Oppositions", n. 18, 1979, pp. 3-27.
64 AA.VV., *Roma interrotta*, catalogo della mostra a cura di G.C. Argan e C. Norberg-Schulz, Officina, Roma 1978.
65 P. DE MAN, *Op. cit.*, p. 145.
66 Tra i primi scritti ricordiamo P. EISENMAN, *Dall'oggetto alla Relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, in "Casabella", n.344, gennaio 1970, pp. 38-41.
67 L. MONICA, T. CANELLA, *Intervista con Peter Eisenman*, cit. p.104.
68 L'itinerario critico di Eisenman condotto attraverso la descrizione analitica di opere risulta molto interessante: Stirling, Smithson, Terragni, Palladio.
69 P. EISENMAN, J. DERRIDA, *Talking about writing*, cit, p. 18.
70 *Ibid.*, p. 19.

Bibliografia

AA.VV., *9 domande sul romanzo*, in "Nuovi argomenti", n.38-39, maggio-agosto 1959.

AA.VV., *Michelangelo pop*, in "Marcatre", n.6-7, maggio-giugno 1964, pp.125-131.

AA.VV., *Michelangiolo architetto*, Einaudi, Torino 1964.

AA.VV., *Sens et usages du terme structure. Dans le sciences humaines et sociales*, a cura di R. Bastide, Mouton & Co., 'S. Gravenhage 1961; trad. it. *Usi e significati del termine "struttura". Nelle scienze umane e sociali*, a cura di R. Bastide, Bompiani, Milano 1965.

AA.VV., *Strutturalismo e critica*, inchiesta a cura di C. Segre, in *Casa editrice Il Saggiatore, Catalogo generale 1958-1965*, Il Saggiatore, Milano 1965.

AA.VV., *Roma interrotta*, catalogo della mostra a cura di G.C. Argan e C. Norberg-Schulz, Officina, Roma 1978.

AA.VV., *Problemi di metodo storico. Antologia delle "Annales"*, a cura di F. Braudel, Laterza, Roma-Bari 1982.

AA.VV., *Critica e progetto. Sette domande sull'architettura*, a cura di L. Monica e C. Quintelli, CittàStudi, Milano 1994.

ALBERTI L.B., *De re ædificatoria*, Firenze 1485.

ANTI C., *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Le Tre Venezie, Padova 1947.

ARGAN G.C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.

ARGAN G.C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.

ARGAN G.C., *Il significato della cupola* (1977), ora in *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di B. Contardi, Editori Riuniti, Roma 1985.

AYMONINO C., *Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio, Venezia 1965.

AYMONINO C., ROSSI A., *La formazione del concetto di tipologia edilizia*. Atti del corso di caratteri distributivi degli edifici, Anno accademico 1964-65, Cluva, Venezia 1965.

BELLORI G.P., *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma 1672.

BENEVOLO L., *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1968, 1973.

BERDINI P., *Introduzione*, in C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di P. Berdini, Zanichelli, Bologna 1990, pp.VII-XXXII.

BERLIN I., *The hedgehog and the fox. An essay on Tolstoy's view of history*, Simon & Shuster, New York 1953; trad. it. in *Il riccio e la volpe e altri scritti*, Adelphi, Milano 1986.

BETTINI S., *Nota introduttiva*, in A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953, pp. IX-LXI.

BETTINI S., *Venezia e Wright*, in "Metron", n.49-50, 1954, pp. 14-26.

BETTINI S., *Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea*, in "Zodiac", n.2, 1958, pp. 7-25.

BIANCHI BANDINELLI R., *Storicità dell'arte classica*, Electa, Firenze 1950.

BORROMINI F., *Opus architectonicum*, Roma 1735.

BOUDON P., *Pessac de Le Corbusier*, Dunod, Parigi 1977; trad. it. *Pessac di Le Corbusier*, Franco Angeli, Milano 1983.

BRANDI C., *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967.

CANELLA G., *L'epopea borghese della Scuola di Amsterdam*, in "Casabella-Continuità", n. 215, aprile 1957, pp. 77-91.

CANELLA G., *Sulle trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici. (Disegno di un trattato di architettura)*, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, Milano 1965.

CANELLA G., *Relazioni tra morfologia, tipologia dell'organismo architettonico e ambiente fisico*, in AA.VV., *L'utopia della realtà. Un esperimento didattico sulla scuola primaria*, De Donato, Bari 1965, pp. 66-81.

CANELLA G., *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo Bari 1966.

CANELLA G., D'ANGIOLINI L.S., *Università: ragione contesto tipo*, Dedalo, Bari 1975.

CANELLA G., *Dall'atlante storico dei progetti per un corpo dell'architettura lombarda*, in "Casabella", n. 451-452, ottobre-novembre 1979, pp. 102-104.

CANELLA G., *Essence and Appearance of a Theater: Ignazio Gardella, Aldo Rossi, Carlo Felice Theater*, in "A+U", n. 260, maggio 1992, pp. 43-73.

CANELLA G., *Riflettendo su funzionalità e figurazione*, in "Zodiac", n.15, 1996, pp. 4-11.

CANELLA G., *Quella terza generazione di Giedion*, in "Zodiac", n.16, 1996, pp. 4-7.

COLONNA F., *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499.

COLQUHOUN A., *Architettura moderna e storia*, Laterza, Roma-Bari 1989.

CROCE B., *La Teoria dell'arte come pu-*

ra visibilità (1911), ora in *La critica e la storia delle arti figurative*, Laterza, Bari 1934, pp.35-59.

DANESI S., PATETTA L. (a cura di), *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, La Biennale di Venezia, Venezia 1976.

DARDI C., *Semplice, lineare, complesso. L'acquedotto di Spoleto* (1976), Edizioni Kappa, Roma 1987.

DE MAN P., *Blindness and insight. Essay in the rethoric of contemporary criticism*, Oxford University Press, New York 1971; trad it. *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Liguori, Napoli 1975.

DURBIANO G., *I nuovi maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2000.

EISENMAN P., DERRIDA J., *Eisenman Derrida. Talking about writing*, in "Any", n.0, 1993, p.18-21.

EISENMAN P., *Dall'oggetto alla Relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, in "Casabella", n.344, gennaio 1970, pp.38-41.

EISENMAN P., *Not the Last Word: Colin Rowe. The Intellectual Sheik*, in "Any", n.7-8, 1994, pp.66-69.

ELLIS W., *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism*, in "Oppositions", n.18, 1979, pp.3-27.

ERIBON D., GOMBRICH E.H., *Il linguaggio delle immagini*, Einaudi, Torino 1994.

FILARETE (A. Averlino), *Trattato di architettura*, scr. 1451-1454.

FRANK E., *Pensiero organico e architettura wrightiana*, Dedalo, Bari 1978.

GALLACINI T., *Trattato sopra gli errori degli architetti*, scr. 1621.

GAYE G., *Carteggio inedito di artisti*, Giuseppe Molini, Firenze 1839-40, 2 voll.

GHIBERTI L., *Commentarii*, 1447 c.

GIEDION S., *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass.-Londra, 1941; trad. it. *Spazio, tempo e architettura*, Hoepli, Milano 1954.

GIEDION S., *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, New York, 1948; trad. it. *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967.

GINZBURG C., PROSPERI A., *Giochi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Einaudi, Torino 1975.

GRAMSCI A., *Americanismo e fordismo*, in *I quaderni del carcere*, Quaderno XXII (1934), Einaudi, Torino 1975.

GRASSI G., *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia 1967; Umberto Allemandi & C., Torino 2000.

GREGOTTI V., ROSSI A., *L'influenza del romanticismo europeo nell'architettura di Alessandro Antonelli*, "Casabella-Continuità", n.214, febbraio-marzo 1957, pp.65-70.

GREGOTTI V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

GUARINI G., *Architettura civile*, Torino 1737.

HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, A. et J Picard. Parigi 1950.

HEIDEGGER M., *Bauen wohnen denken*, in O. Bartning (a cura di), *Mensch und Raum*, atti del convegno, Mathildenhöe, Darmstadt 1951, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt 1952; trad. it. *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1954, pp.96-108.

HUSSERL E., *Die Krisis der europäischen Wissenshaften und die transzendentale Phänomenologhie*, in "Philosophia", I, 1936; trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961.

IORI M., *Questioni di logica compositiva nell'edificio di grande dimensione. Italia 1962-66, quattro concorsi, una tesi di laurea e un progetto*, ricerca postdottorato, IUAV, Venezia 1996.

IRACE F., *Intervista a Manfredo Tafuri*, in "Domus", n.655, settembre 1984, p.26.

KURTZ O., *Julius von Schlosser. Personalità metodo lavoro*, in J. von Schlosser, *L'arte del Medioevo*, Einaudi, Torino 1961, pp.IX-XXVIII.

LAUGER M.A., *Essai sur l'Architecture*, Parigi 1753-55.

LEVI G., *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Einaudi, Torino 1985.

LOVERO P., *La disseminazione didattica*, in G. Samonà, *L'unità architettura urbanistica, Scritti e progetti 1929-73*, a cura di P. Lovero, Franco Angeli, Milano 1975, pp.553-607.

LYOTARD J.F., *Intervento italiano*, in "Alfabeta", n.32, gennaio 1982, pp.9-11.

MANETTI A.D.T., *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, 1489 c.

MEMMO A., *Elementi dell'architettura lodoliana*, Roma 1786.

MILIZIA F., *Principj d'architettura civile*, Finale 1781.

MONICA L., CANELLA T., *Intervista con Peter Eisenman*, in "Zodiac", n.15, 1995, pp.104-115.

MONICA L., *La composizione architettonica e la sua critica storica alla Scuola di Venezia*, ricerca postdottorato, IUAV, Venezia 1996.

MORETTI L., *Valori della modanatura*, in "Spazio", n.6, dicembre 1951-aprile 1952, pp. 5-12; e *Strutture e sequenze di spazi*, in "Spazio", n.7, dicembre 1952-aprile 1953, pp.9-20.

MUSCETTA C., *Realismo neorealismo controrealismo*, Lucarini, Roma 1990.

NEUTRA R., *Survival through design*, Oxford University Press, New York 1954; trad. it. *Progettare per sopravvivere*, Edizioni di Comunità, Milano 1956.

PALLADIO A., *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570.

PANOFSKY E., *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, Princeton University Press, Princeton 1959.

PANOFSKY E., *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, New York 1955; trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962.

PATETTA L., *L'Architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli, 1750-1900*, Mazzotta, Milano 1975.

PATETTA L., *Storia dell'Architettura. Antologia critica*, Etas libri, Milano 1975, 1989.

PATETTA L., *Breve excursus storico sul termine di "moderno"*, in AA.VV., *Aspetti del moderno*, Alinea, Firenze 1992, pp. 93 e ss.

PATETTA L., *Le critiche degli architetti dal Rinascimento al Gotico*, in AA.VV., *L'educazione e la formazione intellettuale nell'età dell'Umanesimo*, Guerini associati, Milano 1992, pp.95 -97.

PIRANESI G.B., *Parere su l'architettura*, Roma 1765.

POPPER K., *The Poverty of Historicism* (1944-45), Beacon Press, Boston 1957; trad. it. *Miseria dello storicismo*, Feltrinelli, Milano 1975.

PORTOGHESI P., *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1980.

POZZO A., *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1693.

PUGIN A.W.N., *Contrasts, or, A parallel of the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present day*, Printed for the author, Londra 1836; trad. it., *Contrasti architettonici o la questione del gotico*, I niedit, Firenze 1978.

PUGIN A.W.N., *The true principles of pointed or Christian architecture*, J. Weale, Londra 1841.

PUGIN A.W.N., *An apology for the revival of Christian architecture in England*, J. Weale, Londra 1843.

RAFFAELLO, CASTIGLIONE B. (attr.), *Lettera a Leone X*, 1519, in AA.VV., *Scritti rinascimentali di architettura*, Il Polifilo, Milano 1978.

ROSSI A., *Una critica che respingiamo*, in "Casabella-Continuità", n.219, maggio 1958, pp.52-55.

ROSSI A., *Adolf Loos, 1870-1933*, in "Casabella-Continuità", n.235, novembre 1959, pp.5-12.

ROSSI A., *Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia*, in AA. VV., *Aspetti e problemi della tipologia edilizia*, Documenti del corso di caratteri distributivi degli edifici, Anno accademico 1963-1964, Cluva, Venezia 1964, pp.15-31.

ROSSI A., *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

ROSSI A., *Caratteri urbani delle città venete*, in AA.VV., *La città di Padova. Saggio di analisi urbana*, Officina, Roma 1970, pp.419-490.

ROSSI A., *A Scientific Autobiography*, Mit Press, Cambridge, Mass.-Londra 1981; trad. it., *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990.

M. ROSSO, *La storia utile. Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner, Londra 1928-1955*, Edizioni di Comunità, Torino 2001.

ROWE C., KOETTER F., *Collage City*, Mit Press, Cambridge, Mass.-Londra 1978; trad. it. *Collage city*, Il Saggiatore, Milano 1981.

ROWE C., *The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared*, in "The Architectural Review", marzo 1947; ora in *The Mathematics of the Ideal Villa and other essays*, Mit Press, Cambridge, Mass-Londra 1976; trad. it. in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990.

ROWE C., *The Architecture of Good Intentions. Towards a Possible Retrospect*, Academy Editions, Londra 1994.

RUSKIN J., *The stones of Venice* (1851-53); *The seven lamps* (1848), ora in *The works of J.R.*, Londra 1912. 10 voll.; trad. it. *Le pietre di Venezia*, Rizzoli, Milano 1987; e in *J. Ruskin*, antologia a cura di R. Di Stefano, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1969.

SALVINI R., *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo* (1949), Garzanti, Milano 1977.

SAMONÀ G., *Caratteri morfologici del sistema architettonico di Piazza San Marco*, in AA. VV., *Piazza San Marco, l'architettura, la storia, le funzioni*, Marsilio, Padova 1970, ora in *L'unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-73*, Franco Angeli, Milano 1975, pp.144-174.

SCAMOZZI V., *L'idea dell'architettura universale*, Venezia 1615.

SCOTT COHEN P., *Two Houses*, in "Assemblage", n.15, 1990, pp.75-87.

SERLIO S., *Sette libri dell'architettura*, Venezia 1537.

SHERER D., *The Politics of Formal Autonomy*, in "Assemblage", n.15, 1991, pp.99-102.

SHERER D., *Progetto e Ricerca: Manfredo Tafuri come storico e come critico*, in "Zodiac", n.15, 1996, pp.32-51.

SHERER D., *Tafuri's Renaissance: Architecture, Representation, Transgression*, in "Assemblage", n.28, 1996, p.41.

SHERER D., *L'architettura nel labirinto. Teoria e critica negli Stati Uniti: "Oppositions", "Assemblage", "Any" (1973-1999)*, in "Zodiac", n.20, 1999, pp.56-63.

SUMMERSON J., *John Nash, Architect to King George IV*, Allen & Unwin, Londra 1935.

SUMMERSON J., *Georgian London*, Pleiades Books, Londra 1945.

TAFURI M., *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina, Roma 1966.

TAFURI M., *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.

TAFURI M., *"L'Architecture dans le Boudoir": The Language of Criticism and the Criticism of Language*, in "Opposi-

tions", n.3, 1974; trad it. con aggiunte "*L'Architecture dans le boudoir*" in *La sfera e il labirinto*, cit., pp.323-354.

TAFURI M., *Il mestiere dello storico. Intervista a Manfredo Tafuri*. in "Domus", n.605, aprile 1980, p.51.

TAFURI M., *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

TAFURI M., *Storia dell'Architettura Italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.

TAFURI M., *The Meditations of Icarus*, in P. Eisenman, *Houses of Cards*, Oxford University Press, New York-Oxford 1987, pp.167-187.

TAFURI M., *Ricerca del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1992.

TAFURI M., *Per una storia storica*, intervista di Piero Corsi, in "La Rivista dei Libri", a. IV, n. 4, aprile 1994, pp. 10-12; e successivamente, in "Casabella", n. 619-620, gennaio-febbraio 1995, pp. 144-151.

TENTORI F., *Imparare da Venezia*, Officina, Roma 1994.

TRINCANATO E. R., *Su Venezia e la Laguna veneta*, Officina, Roma 1997.

VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, seconda ed. 1567.

VENTURI L., *Gli schemi del Wölfflin* (1922); *La pura visibilità e l'estetica moderna* (1923), entrambi in *Pretesti di critica*, Hoepli, Milano 1929, pp.5-35.

VENTURI R., SCOTT BROWN D., IZENOUR S., *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge, Mass.-Londra 1972; trad. it. *Imparando da Las Vegas*, Cluva, Venezia 1985.

VIANI S., *Alla ricerca del Barocco*, in H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, Vallecchi, Firenze 1988, pp.7-96.

VIANI S., *Lezioni viennesi di Max Dvorák negli appunti di Antonio Morassi*, in "Venezia Arti", 1988, pp.111-114.

VIOLLET-LE-DUC E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bance, Parigi 1854.

VITRUVIO, *De architectura*, I sec. a.C.

VON SCHLOSSER J., *La scuola viennese di storia dell'arte*, in *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Laterza, Bari 1936.

WATKIN D., *Morality and Architecture*, Oxford University Press, New York 1977; trad. it. *Architettura e moralità*, Jaca Book, Milano 1982.

WICKHOFF F., *Römische Kunst. Die Wiener Genesis* (1895), Meyer & Jessen, Berlino 1912; trad. it. *Arte romana*, premessa di C. Anti, Le Tre Venezie, Padova 1947.

WÖLFFLIN H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, F. Bruckmann, Monaco 1915; trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Tea, Milano 1994.

ZEVI B., *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.

ZEVI B., *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.

ZEVI B., *Franz Wickhoff e la scoperta del continuum nell'architettura romana* (1949); e *Croce e la riforma della storiografia architettonica* (1950), ora in *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino 1983, pp.4-15 e pp.263-271.

ZEVI B., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950; seconda ed. connessa a *Spazi dell'architettura moderna*, 1975.

ZEVI B., *Biagio Rossetti, architetto ferrarese. Il primo urbanista moderno europeo*, Einaudi, Torino 1960; ried. in *Saper vedere l'urbanistica*, Einaudi, Torino 1971.

ZEVI B., *Michelangiolo in prosa*, in "L'architettura cronache e storia", n.99, gennaio 1964, pp.651 e ss.

ZEVI B., *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino 1975.

ZEVI B., *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino 1983.

Indice dei nomi

Aalto, Alvar 19, 25
Adler, Dankmar 24
Alberti, Leon Battista 20, 38, 41, 59, 88, 89, 91, 95, 99, 101
Albini, Franco 7, 19, 32, 175
Algarotti, Francesco 95
Anti, Carlo 162, 166, 168, 195
Apollinaire, Guillaume 48
Argan, Giulio Carlo 6-8, 15, 27, 60, 75-78, 80, 81, 115, 128, 129, 132, 156, 160, 171, 172, 190, 191, 195, 196
Argan, Paola 6
Aristarco, Guido 104
Arnolfo di Cambio 16
Asor Rosa, Alberto 102
Asplund, Erik Gunnar 24
Aymonino, Carlo 156, 185, 184, 186, 187

Banfi, Antonio 158
Banham, Reyner 143, 176
Barocchi, Paola 59
Barthes, Roland 195
Battisti, Emilio 27
Battisti, Eugenio 195
Baudelaire, Charles 8, 86, 110
BBPR, gruppo 175
Belgiojoso, Ludovico Barbiano di 7, 32
Bellori, Pietro 41, 59, 92, 99, 110
Benevolo, Leonardo 140, 150, 153, 154, 175
Benigni, Roberto 102
Berdini, Paolo 6, 8, 85, 107, 128, 141, 144, 149, 151, 157, 171
Berenson, Bernard 166
Berlin, Isaia 131, 139
Bernardo, di Clairvaux, santo 38, 88
Bernini, Gianlorenzo 92
Bettarini, Rosanna 59
Bettini, Sergio 162, 166, 168, 171, 195
Bevilacqua, Alberto 105, 106
Bianchi Bandinelli, Ranuccio 162, 195
Blondel, François 95
Boccaccio 101
Bofill, Ricardo 12
Boito, Camillo 96
Bollati, Giulio 145, 145
Bonelli, Renato 195
Bordogna, Enrico 142
Borges, Jorge L. 9
Borgese, Leonardo 142
Borromini, Francesco 6, 16, 20, 25, 29, 35, 46, 47, 53, 92, 95
Bottoni, Piero 7, 32, 85
Boudon, Philippe 147, 155
Bramante, Donato 92
Brandi, Cesare 160, 165, 171, 195
Braudel, Fernand 143, 155
Brunelleschi, Filippo 16, 20, 38, 59, 76, 88, 89, 91, 99, 195
Bullit 125
Buontalenti, Bernardo 20
Burckhardt, Jacob 162
Burnham, Daniel Hudson 24
Butor, Michel 103
Calvino, Italo 9
Canella, Guido 6, 7, 11, 32, 47, 49, 51, 60, 75, 81, 84, 100, 101, 105, 105, 107, 120, 141, 145, 146-149, 151, 155, 156, 158, 161, 163, 164, 166, 169, 170, 172, 183, 184, 186-190, 193, 194, 196
Canella, Tito 196
Caravaggio (Michelangelo Merisi) 101
Cartesio 75
Cecchi, Emilio 86
Ciucci, Giorgio 196
Cohen, Preston Scott 110, 112, 114, 116, 118, 119, 120
Colonna, Francesco 91, 99
Colquhoun, Alan 190, 191, 196
Compagni, Dino 110, 115
Condillac 71, 81
Consonni, Giancarlo 28
Contardi, Bruno 6, 195
Contini, Giovan Battista 92
Cordemoy, Jean-Louis de 95
Corsi, Pietro 9, 115, 120
Corti, Maria 195
Croce, Benedetto 162, 185, 195

D'Angiolini, Lucio Stellario 189, 196
Dal Co, Francesco 158, 194
Danesi, S. 107
Dante Alighieri 101, 115
Dardi, Costantino 176, 180, 186, 191, 196
David, Jean-Louis 96
De Carli, Carlo 7, 32
De Carlo, Giancarlo 54, 175
De Crescenzo, Luciano 106
De Finetti, Giuseppe 150
De L'Orme, Philibert 91
De Luigi, Mario 24, 174
De Man, Paul 129, 159, 157, 159, 184, 187, 191, 194, 196
Derrida, Jacques 157, 185, 191-194, 196,
Dezzi Bardeschi, Marco 57
Di Stefano, Roberto 99
Donatello 38
Durbiano, Giovanni 196
Dvořák, Max 162, 166, 195

Einstein, Albert 50
Eisenman, Peter 82, 85, 118, 119, 120, 142, 180, 184, 190-194, 196
Eitelberger, Rudolph von 165
Ellis, William 196
Eribon, Didier 195
Erodoto 34

Febvre, Lucien 147, 148
Fidia 49
Fiedler, Konrad 162
Filarete (Antonio Averlino) 89, 91, 99
Finsterlin, Hermann 70
Flaubert, Gustave 86
Foppiano, Anna 6
Ford, Henry 28

Foucault, Michel 136
Francesco di Giorgio Martini 91
Francesco Sforza 89
Frank, Edward 30, 31
Freud, Sigmund 24
Frollo, Abate 85

Gabetti, Roberto 147
Gabriel, Ange-Jacques 124
Galileo Galilei 69
Gallacini, Teofilo 91
Gardella, Ignazio 7, 103, 175, 190, 196
Gaudì, Antoni y Cornet 25
Gaye, Giovanni 99
Gehry, Frank O. 82
Ghezzi, Enrico 102
Ghiberti, Lorenzo 89
Gide, André 9
Giedion, Sigfried 25, 27, 28, 31, 139-141, 149, 162, 171, 176, 179, 195, 196
Ginzburg, Carlo 125-127
Giotto di Bondone 91
Giscard d'Estaing, Valéry 12
Gnocchi, Gene 102
Gombrich, Ernst 162, 168, 195
Gonzaga, famiglia 89
Gowan, James 191
Gramsci, Antonio 29, 31
Grassi, Giorgio 187, 191
Gregotti, Vittorio 104, 143, 158, 183, 194
Gris, Juan 135, 137
Gropius, Walter 6, 11, 15, 19, 20, 26, 56, 60, 63, 80, 102, 138, 139, 172
Guarini, Guarino 41, 46, 59, 92, 95

Häring, Hugo 20, 25, 26
Hautecoeur, Louis 99
Heidegger, Martin 147, 155, 183
Hilberseimer, Ludwig 186
Hildebrand, Adolf von 162
Hitchcock, Alfred 105
Hitchcock, Henry-Russell 141, 153
Hollein, Hans 180, 196
Horta, Victor 20
Hugo, Victor 83
Husserl, Edmund 78, 79

Iori, Massimo 194
Irace, Fulvio 120
Isozaki, Arata 180, 196

Jakobson, Roman 103
Johnson, Philip C. 76

Kant, Immanuel 75, 183
Kaufmann, Emil 149
Klein, Alexander 186
Koetter, Fred 150, 159
Krier, Leon 57, 196
Kurtz, Otto 162, 195

Lacan, Jacques 159
Labrouste, Pierre-François-Henry 76
Lasdun, Denis 180, 196
Laugier, Marc-Antoine 95
Le Corbusier 16, 20, 23, 25, 102, 152, 155-159, 147, 149, 155, 158, 175, 176, 180, 184, 191, 196
Le Goff, Jacques 147
Leonardo Da Vinci 69
Leone X, Papa 89, 91
Levi, Giovanni 145, 155
Lévi-Strauss, Claude 159, 160, 195
Lingeri, Pietro 103
Lodoli, Carlo 11, 95
Loos, Adolf 180, 194, 196
Lovero, Pasquale 174, 196
Lukács, György 159
Lyotard, Jean-François 50, 51, 59

Mackintosh, Charles Rennie 20
Maltese, Corrado 195
Manetti, Antonio di Tuccio 38, 59, 88, 89, 99
Marescotti, Franco 7
Mariette, Pierre Jean 95
Matteucci, Anna Maria 99
Mel'nikov, Konstantin 102
Memmo, Andrea 95, 99
Mendelsohn, Erich 20, 23, 25, 26, 30, 70
Meneghetti, Lodovico 28, 29, 171
Michelangelo Buonarroti (Michelangiolo) 15, 16, 23, 29, 31, 42, 91, 140, 172, 174, 175, 195
Mies van der Rohe, Ludwig 19, 20, 25, 53, 76, 135, 136, 138,
Milizia, Francesco 42, 44, 59, 95, 99
Miller, John 196
Mitterrand, François 12
Moholy-Nagy, László 28
Monica, Luca 6, 7, 156, 194, 196
Morelli, Giovanni 165
Moretti, Luigi 29-31
Morris, William 23, 29
Muratori, Saverio 11, 175
Muscetta, Carlo 103, 107
Muzio Giovanni 7, 150

Nash, John 125, 127, 141, 145
Neutra, Richard 81, 83
Niccolò V, Papa 89
Nietszche, Friedrich 148, 184
Nolli, Giambattista 191
Norberg-Schulz, Christian 191, 196

Olmo, Carlo 6, 8, 83, 121, 140-143, 147-149, 151, 153, 154, 157
Orlando, Francesco 85
Oud, Jacobus Johannes Pieter 26

Paci, Enzo 158, 195
Pagano, Giuseppe 15, 29, 49, 60, 71, 103, 105, 106, 150, 158
Palladio, Andrea 41, 47, 59, 76, 91, 95, 99, 132, 135, 139, 149, 192, 196
Panofsky, Erwin 59, 99, 168
Patetta, Luciano 6, 8, 24, 46, 49, 74, 81, 83, 88, 99, 101, 104, 106, 107, 140, 143, 146, 147, 151, 152, 153
Paxton, Joseph 76
Perrault, Claude 95
Persico, Edoardo 9, 15, 48, 49, 60, 73, 106, 150, 158
Peruzzi, Baldassarre 119
Pevsner, Nikolaus 127, 140, 141, 149, 171, 176
Piacentini, Marcello 12, 49, 72, 106
Piero della Francesca 88
Pietro da Cortona 20, 92
Pinder, Wilhelm 162
Pio II, Piccolomini, Papa 89
Piranesi, Giovanni Battista 95, 99
Pistocchi, Giuseppe 103
Platone 83
Pollock, Jakson 25
Popper, Karl 15, 50, 51, 82, 138
Portaluppi, Piero 106
Portoghesi, Paolo 6, 8, 32, 35, 46-48, 50-54, 56, 58-60, 73, 81, 82, 128, 147, 156, 195
Pozzo, Andrea 41, 59
Pratolini, Vasco 103
Prosperi, Adriano 125-127
Proust, Marcel 86, 100
Pugin, Augustus Welby Northmore 93, 95, 96, 99

Quaroni, Ludovico 11, 142
Quintelli, Carlo 6, 26, 148, 194

Rabelais, François 91
Raboni, Giovanni 8, 83, 84, 100 102-107, 142, 148, 151, 157
Raffaello 89, 91, 92
Ragghianti, Carlo Ludovico 15, 20, 27, 60
Ridolfi, Mario 7, 150, 184
Riegl, Alois 162, 165, 195
Rilke, Rainer Maria 8
Robbe-Grillet, Alain 103
Rogers, Ernesto Nathan 7, 11, 143, 149, 156, 158, 159, 185
Root, John Wellborn 24
Rossetti, Biagio 19, 26, 31, 140, 175
Rossi, Aldo 32, 49, 51, 59, 103, 109, 115, 118, 119, 142, 156, 158, 160, 180, 183, 184, 186, 187, 190, 191, 194, 196
Rosso, Michela 127
Rousseau, Jean-Jacques191, 192
Rowe, Colin 8, 128-132, 135-139, 149, 151, 157, 171, 180, 190, 191, 195, 196
Ruskin, John 15, 27, 44, 46, 58, 59, 96, 99

Sade, marchese de 119
Salinari, Carlo 103, 104
Salvini, Roberto 162, 195
Samonà, Giuseppe 7, 11, 156, 158, 159, 171, 174-176, 184, 194, 195
Sartre, Jean-Paul 113
Saussure, Ferdinand de 159, 160
Scamozzi, Vincenzo 89, 91, 99
Scarpa, Carlo 161, 175
Schinkel, Karl Friedrich 76, 136
Schlosser, Julius 162, 165, 166, 195
Schmarsow, August 162
Schönberg, Arnold 23, 24, 82
Sedlmayr, Hans 160, 188
Segre, Cesare 195
Selvatico, Pietro 96
Serlio, Sebastiano 41, 59, 91, 99
Shakespeare, William 85
Sherer, Daniel 6, 8, 83, 103-105, 108, 147, 148
Smithson, Alison e Peter 196
Soane, John 141, 145
Socrate 83
Stalin 12
Starobinski, Jean 195
Steiner, Rudolf 25
Stirling, James 149, 179, 180, 191, 196
Suger, Abate 38, 59, 88, 99
Sullivan, Louis 24
Summerson, John 125, 127, 141, 145

Tacito 34
Tafuri, Manfredo 8, 9, 99, 108, 109, 110, 113, 118-120, 140, 142, 145, 148, 153, 155-158, 160, 166, 171, 172, 176, 179, 180, 185, 184, 186, 188, 190, 194, 195, 196
Tamaro, Susanna 102
Taut, Bruno 19, 25, 186
Tentori, Francesco 6, 185, 184, 194
Terragni, Giuseppe 29, 71, 103, 106, 192, 196
Trincanato, Egle Renata 175, 194

Van de Velde, Henry 74
Van Doesburg, Theo 25, 102
Van't Hoff, Robert 26
Vanvitelli, Luigi 174
Vasari, Giorgio 15, 27, 59, 89, 91, 99, 140
Venturi, Franco 147, 155
Venturi, Lionello 162, 195
Venturi, Robert 76, 80
Viani, Simone 162, 176, 195, 196
Viganò, Vittoriano 32
Viollet-le-Duc, Eugène-Emanuel 76, 77, 80
Visconti, Luchino 104
Vitale, Daniele 78
Vitruvio Pollione, Marco 33, 59
Vittorini, Elio 113

Watkin, David 176, 195
Wickhoff, Franz 15, 82, 120, 165, 166, 190, 195
Wittkower, Rudolf 99
Wölfflin, Heinrich 130, 131, 135, 136, 138, 162, 165, 166, 176, 195
Wright, Frank Lloyd 20, 23, 24, 26, 29, 33, 56, 102, 158, 168, 171

Zevi, Bruno 6-8, 11, 12, 24, 26-31, 47, 55, 59, 60, 81, 82, 105, 106, 110, 115, 120, 128, 140, 146, 150, 153-156, 158, 159, 162, 165, 168, 171, 174, 175, 179, 184, 195, 196

Finito di stampare presso
Grafiche Dessì, Riva presso Chieri (TO)