



1

ARCHITETTURA
E CITTÀ

AC

**COMPONIMENTI
GIUDIZIOSI**

BREVIARIO
GENERAZIONALE
DI COMPOSIZIONE
ARCHITETTONICA

RICCARDO CANELLA


MAGGIOLI
EDITORE

ISBN 978-88-916-2015-6

© Copyright 2016 Maggioli S.p.A.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.

Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001:2008
47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8
Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622595

www.maggiolieditore.it
e-mail: clienti.editore@maggioli.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Il catalogo completo è disponibile su www.maggioli.it area università

Finito di stampare nel mese di novembre 2016 nello stabilimento Maggioli S.p.A
Santarcangelo di Romagna (RN)

1 ARCHITETTURA
E CITTÀ

AC

**COMPONIMENTI
GIUDIZIOSI**

**BREVIARIO
GENERAZIONALE
DI COMPOSIZIONE
ARCHITETTONICA**

RICCARDO CANELLA


**MAGGIOLI
EDITORE**

Architettura e Città

Collana di quaderni di critica operativa che raccolgono gli studi dell'omonimo gruppo di ricerca che ha operato presso il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano dal 1963 al 1995 e alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano Bovisa dal 1995 al 2009 composto da Guido Canella, Michele Achilli, Lucillo Stellario d'Angiolini, Antonio Acuto, Pellegrino Bonaretti, Enrico Bordogna, Marco Canesi, Alessandro Christofellis, Giovanni Di Maio, Vincenzo Donato, Giorgio Fiorese, Vittorio Garatti, Enrico Mantero, Gian Paolo Semino e i loro studenti

Direzione editoriale

Riccardo Canella (coordinatore)
Davide Guido
Marco Valsecchi

Comitato d'orientamento

Michele Achilli
Riccardo Canella
Marco Canesi
Vittorio Garatti
Roberto Gottardi
Ricardo Porro

A.C.1

Componenti giudiziosi

Breviario generazionale di composizione
architettonica

Riccardo Canella

Cura redazionale

Camilla Laura Pietrasanta

Grafica

Davide Guido

Camilla Laura Pietrasanta

Indice

Premessa	<i>11</i>
Breviario generazionale di composizione architettonica	<i>12</i>
Luogo	<i>15</i>
La colonna “universale” di Loos	<i>16</i>
Luogo dei Pionieri e luogo dei Maestri del Movimento Moderno	<i>17</i>
Nell’ultimo dopoguerra: ascolto del luogo e nostalgie storiciste nelle poetiche dei Maestri	<i>18</i>
Il paradigma Venezia nelle versioni di tre famosi maestri	<i>19</i>
Il rispetto del luogo nell’architettura italiana prima e dopo l’ultima guerra	<i>19</i>
Il paradigma Milano	<i>20</i>
Luogo e “nonluogo” oggi	<i>22</i>
Luogo geografico e luogo storico. Trapianto ed evocazione	<i>23</i>
Continuità in presenza, distanza in assenza	<i>24</i>
Contesto e atopia	<i>25</i>

Tema	29
Ragioni dell'architettura moderna: la fabbrica e il palazzo	30
Nuova estetica o soddisfazione delle aspirazioni di massa?	31
Committenza pubblica o privata?	32
Tra le due guerre: dall'abitazione periferica alla petizione urbanistica	32
Ideale: recondito, segreto, religioso	33
Ideali e funzioni nell'alternarsi di temi dominanti	34
Il divenire della funzione	35
Ultimo dopoguerra: dal quartiere periferico al centro storico	36
USA, dove la città si rinnova per settori funzionali separati	37
Modelli importati per la terziarizzazione della città italiana	38
Luogo e tema, in una ripida controtendenza	41
Forma	45
I CIAM e la seconda e la terza generazione del Movimento Moderno	46
Il revisionismo delle successive generazioni	49
Un progetto di neo-avanguardia	51
Postmodernità e Postmodernismo	53
White e Gray	54
1973 e 1980: lo "stato dell'arte" in due mostre	56
Architettura come tecnica, come evento, come decorazione	58
Luogo, tema, forma: due visioni	62

Indice dei nomi	<i>69</i>
Verifica di progetto	<i>77</i>
Progetto di nuova collocazione al Castello Sforzesco di Milano della gigantesca statua equestre eseguita secondo i disegni (in senso stretto e in senso lato) di Leonardo da Vinci [2001]	<i>79</i>
“Lettere luterane” sulla composizione architettonica	<i>101</i>
Lettera aperta scritta da un osservatorio privilegiato: il “Simposio internazionale Italian Architecture in Europe” tenutosi a Londra all’Accademia italiana delle Arti e delle Arti applicate, il 12 aprile 1991 [1991]	<i>102</i>
Meditazioni architettoniche del XX secolo di un soldato di fanteria di stanza presso il XX Battaglione Monte San Michele alle Fornaci di Brescia [1986]	<i>108</i>
Epilogo	<i>117</i>
Ragioni per una nuova collana di quaderni di architettura	<i>119</i>
“Lettere luterane” sull’Abilitazione Scientifica Nazionale	<i>122</i>

Indice dei nomi

I numeri seguiti da “n” indicano una citazione nelle note, seguiti da “d” una citazione nelle didascalie.

A

Alvar Aalto p. 46d
Raimund Abraham p. 58d
Theodor Ludwig Adorno pp. 35, 43n
Nino Alberto Arbasino p. 51
Giulio Carlo Argan pp. 27n, 58, 65n
Giovanni Astengo p. 25
Marc Augé pp. 22, 23, 27n
Carlo Aymonino p. 43n

B

Jacob Berend Bakema p. 47
Reyner Banham pp. 47, 65n
Roland Barthes p. 51
Giorgio Bassani p. 51
Charles Bandelaire pp. 12, 13n
Anne Baxter p. 51
BBPR pp. 20, 21d
Melchiorre Bega pp. 21, 22d
Günther Behnisch p. 50d
Peter Behrens pp. 17, 30
Hubert Bennett p. 36d
Hendrik Petrus Berlage pp. 17, 30
Johannes Martin Bijvoet pp. 30, 33d
Peter Blake pp. 37, 43n, 48
Willy Boesiger pp. 27n, 65n

Ricardo Bofill pp. 52d, 53, 56
Franco Borsi p. 27n
Mario Botta pp. 60, 63d
Piero Bottoni p. 56
R.R. Boyce pp. 37, 43n
Armando Brasini p. 30

C

Luigi Caccia Dominioni pp. 21, 23d
Italo Calvino p. 53
Arduino Cantafora p. 56d
Carlo Cassola p. 51
Remo Ceserani p. 65n
Edward Hastings Chamberlin p. 36d
Peter Collins pp. 34, 43n

D

Lucillo Stellario d'Angiolini pp. 25d, 27n
Bette Davis p. 51
Giancarlo De Carlo pp. 47d, 48, 65n, 102
Giorgio de Chirico pp. 52, 53
Giuseppe De Finetti pp. 62, 80
Hélène de Mandrot p. 31
Jacques Derrida pp. 41, 43n
Engelbert Dolfuss p. 32
Gillo Dorfles p. 58

Johannes Duiker pp. 30, 33d
Giovanni Durbiano p. 65n

E

Peter Eisenman pp. 54, 55d, 59, 59d

F

Max Fabiani p. 62
Norman Foster pp. 49, 51d
Kenneth Frampton pp. 54, 65n
Yona Friedman p. 49, 50d
Massimiliano Fuksas pp. 60, 61d, 62d

G

Ignazio Gardella p. 56
Tony Garnier p. 17
Frederick Gibberd p. 37d
Siegfried Giedion pp. 48, 65n, 102, 103, 114
Gustavo Giovannoni pp. 19, 27n
Hans Girsberger pp. 27n, 65n
Romaldo Giurgola p. 65n
James Gowan p. 56
Michael Graves pp. 38d, 52d, 53, 54, 55d, 56
Allan Greenberg pp. 56, 65n
Walter Gropius pp. 13, 13d, 17, 18, 19d, 27n, 30, 30d, 33, 33d, 36, 43n, 46, 46d

Victor Gruen pp. 37, 37d, 43n
Charles Gwathmey pp. 54, 55d

H

Zaha Hadid pp. 60, 61d
Otto Haesler pp. 33, 34d
P.K. Halt p. 43n
Amiram Harlop p. 43n
Brian Harvey pp. 49, 49d
John Hejduk pp. 54, 55d
Ron Herron pp. 49, 49d
Henry-Russel Hitchcock pp. 34, 46, 65n, 103
Adolf Hitler p. 32
Josef Franz Maria Hoffmann p. 17
Steven Holl p. 38d
Hans Hollein pp. 53, 56, 57d, 58
Edward Hopper pp. 53, 53d
Victor Horta p. 17
Elley Horwood pp. 37, 43n
Ebenezer Howard p. 36

I

Arata Isozaki pp. 48d, 49, 56

J

Samuel Jakélévitch p. 33
Christo Javacheff pp. 59, 59d
Earl Johnson pp. 37, 43n
Philip Johnson pp. 38d, 46, 47, 47d, 56, 65n, 103
Walter Jonas pp. 49, 50d

K

Franz Kafka pp. 16, 27n
Louis Kahn pp. 19, 20d, 47, 47d, 54
Richard Kauffmann pp. 41, 43n
Noboru Kawazoe p. 49
Kiyonori Kikutake pp. 47, 48d, 49
Paul Klee p. 53
Josef Paul Kleibues p. 56
Giovanni Klaus Koenig p. 27n
Fred Koetter p. 65n
Rem Koolhaas pp. 25d, 56, 57d, 62d
Leon Krier pp. 53, 56
Robert Krier pp. 52d, 53, 56
Noriaki Kurokawa pp. 48d, 49

L

Le Corbusier pp. 17, 17d, 18, 19, 19d, 20d, 23, 23d, 24d, 27n, 30, 30d, 31, 32, 32d, 33, 43n, 47, 48, 54, 60, 65n
Claude Lévi-Strauss p. 51

Pietro Lingeri pp. 20, 20d
Knud Lönberg-Holm p. 30
Adolf Loos pp. 16, 16d, 17, 19, 21, 22d, 27n, 30, 50
Edwin Landseer Lutyens p. 62

M

Charles Rennie Mackintosh p. 17
Joseph Leo Mankiewicz p. 51
Paolo Maretti pp. 19, 27n
J.L. Martin p. 36d
Giacomo Mattè Trucco p. 30
R.H. Matthew p. 36d
Ernst May pp. 31, 33, 34d
Kunio Mayekawa p. 49
Richard Meier pp. 54, 55d, 59, 59d
Erich Mendelsbhn pp. 30, 33d
Adolf Meyer p. 30
Hannes Meyer pp. 30, 31, 32d
Ludwig Mies Van der Rohe pp. 18, 18d, 27n, 31, 65n
Vlado Milunic p. 40d
Charles Willard Moore pp. 37, 43n, 52d, 53, 54, 56, 65n
Luigi Moretti pp. 20, 21d
William Morris pp. 17, 27n, 34, 36, 43n
Saverio Muratori pp. 19, 23, 24d, 27n

N

Paola Navone p. 65n
Fritz Neumeyer p. 27n
Richard Neutra pp. 30, 32d
Oscar Niemeyer pp. 21, 23d, 46, 46d
Gui Nordeuson p. 38d

O

Frank O'Gebry pp. 22, 38d, 40d, 56, 57d, 58d, 59, 60, 60d
Joseph Maria Olbrich p. 17
Claes Oldenburg pp. 54, 55d
Adriano Olivetti p. 50
Bruno Orlandoni p. 65n
Frei Otto pp. 49, 50d
Jacobus Johannes Pieter Oud pp. 18, 18d, 30, 34d, 46
Amédée Ozénfant p. 27n

P

Andrea Palladio p. 54
Pier Paolo Pasolini p. 51
Auguste Perret pp. 17, 30, 50
Edoardo Persico pp. 17d, 18, 27n, 33, 43n, 104
Nikolaus Pevsner pp. 17, 27n, 30, 34, 36, 43n, 102
Pey, Cobb & Freed p. 38d
Renzo Piano pp. 49, 50d, 60, 60d
Pablo Picasso p. 52

Walter Pichler p. 58
Dimitri Pikionis p. 62
Jože Plečnik p. 62
Hans Poelzig pp. 17, 30
Gio Ponti pp. 21, 22d, 60
Paolo Portoghesi pp. 53, 56, 65n
Fernand Pouillon p. 62
Powell & Bon p. 36d
Cedric Price pp. 49, 49d, 58

Q

Ludovico Quaroni p. 36d

R

Walther Rathenau p. 33
Enrico Regazzoni p. 27n
Reiser & Unemoto p. 61d
A.J. Reiss p. 43n
Mario Ridolfi pp. 36d, 56
John Robertson p. 65n
Laura Rocca p. 40d
Lloyd Rodwin p. 43n
Ernesto Nathan Rogers pp. 19, 27n, 43n, 46, 47, 50, 56, 58, 65n
Richard Rogers pp. 49, 50d
Aldo Rossi pp. 53, 53d, 54, 54d, 56, 57d, 65n

Colin Rowe pp. 53, 54, 54d, 65n
Joseph Rykwert pp. 37, 43n

S

Junzo Sakakura p. 49
Edoardo Salzano pp. 41, 43n
Lucas Samaras p. 58d
Giuseppe Samonà p. 50
Edoardo Sanguineti p. 51
Alberto Sartoris pp. 33, 43n
Carlo Scarpa p. 60
Hans Scharoun p. 60
Hans Schmidt p. 31
Gabriele Scimemi p. 65n
Hans Sedlmayr pp. 34, 43n
Josep Lluís Sert p. 43n
Ben Shan pp. 54, 56d
Arieh Sharon p. 43n
Daniel SHERER p. 65n
Robert Siegel pp. 54, 55d
Viktor Borisovič Sklouskij p. 51
L. Smith p. 43n
T.G. Smith p. 56
Alison Smithson pp. 46d, 47, 47d
Peter Smithson pp. 46d, 47, 47d
Ettore Sottsass p. 58d

James Stirling pp. 49, 51d, 56
Louis Sullivan p. 18d

T

Manfredo Tafuri p. 54
Kenzo Tange pp. 47, 47d, 48d, 49
Bruno Taut pp. 16d, 17, 30, 33d
Max Taut pp. 30, 33d
Tegerman p. 56
Giuseppe Terragni pp. 20, 20d, 54
Jacqueline Tyrwhitt p. 43n

U

Liselotte Ungers pp. 41, 43n
Oswald Mathias Ungers pp. 41, 43n, 56
Johannes Urzidil pp. 16, 27n
Jörn Utzon pp. 48, 49d, 65n

V

Henry Van de Velde pp. 17, 30
Theo van Doesburg pp. 18, 54
Vincent Van Gogh p. 52
Lionello Venturi pp. 104, 113
Robert Venturi pp. 53, 53d, 54, 55, 56, 56d, 65n
Elio Vittorini p. 51

W

Paul Westheim pp. 18, 27n

Stedman Whitwell p. 41d

Frank Lloyd Wright pp. 17, 19, 19d, 30, 47

Z

Elia Zanghelis p. 57d

Marco Zanuso pp. 21, 23d

Bruno Zevi pp. 27n, 58, 65n

Renzo Zorzi p. 50

“Lettere luterane” sulla composizione architettonica

Lettera aperta scritta da un osservatorio privilegiato: il “Simposio internazionale Italian Architecture in Europe” tenutosi a Londra all’Accademia italiana delle Arti e delle Arti applicate, il 12 aprile 1991 [1991]

Il percorso di una palingenesi dell’architettura italiana, annunciata dall’emergere di una tendenza all’eterodossia compositiva, sembra ancora una volta essere connotato dall’indole provocatoria e trasgressiva propria del suo stesso composto nell’insieme storico al quale appartiene che, senza soluzione di continuità, sembra presentare la piena coscienza di un trascorso immediato e di un presente in costante dialettica con un passato remoto e con il presagio di una nuova “liturgia” architettonica, ancora sottotraccia, di là da venire.

E se da un lato il trascorso immediato e il presente, nello specifico dell’architettura italiana, hanno tratto beneficio a tutt’oggi dalla generazione maturata nel secondo dopoguerra, *I ragazzi delle colonne* (cfr. Giancarlo De Carlo) che, se non altro, ha tentato con successo di svincolarsi da un’ingombrante eredità preconstituita - patrimonio in definitiva del bagaglio conoscitivo accumulato all’interno del Movimento Moderno (cfr. Nikolaus Pevsner) - dall’altro sono purtroppo appannaggio di una componente, tra gli architetti delle generazioni successive, spregiudicata, liberata dal dover essere comunque in coerenza con i principi propri e consolidati dell’architettura, retaggio della sua storia secolare o, addirittura, millenaria.

Componente, quest’ultima, che sembra operare fideisticamente, ma solo sulla superficie, una forzatura della soggettività (probabilmente retaggio degenerato del presunto *solipsismo d’élite* di quella stessa *Quarta generazione* - qui svolgendo *ad infinitum* la suddivisione operata da Siegfried Giedion - alla quale si fa riferimento). Componente che sembrerebbe tesa a ricollocarsi in una pseudo-avanguardia, che sia garantita, a sua volta, da una pseudo-critica *massmediale*, cooptando la medialità, appunto, come incentivo ultimo al processo creativo, ormai altrimenti mutilato del senso storico suo proprio: l’arricchimento di conoscenza. Pseudo-avanguardia, pertanto, come prescrizione acquisitiva (il passaggio a questa fase dell’architettura, ormai storicizzabile, si segnala all’inizio degli anni Ottanta), la cui “mistica”, miseramente contrassegnata dalla tendenza ad un’ortodossia compositiva rigorosa, in definitiva non sembra presentarsi mai ideologicamente schierata o anche solo in contraddittorio e sembra rinnovarsi invece - piuttosto che sulla ricerca della conoscenza - sulla scabrosità “estrema” di un linguaggio, di un frasario, nella retorica spasmodica di autocelebrazione, invocando una fantomatica proiezione escatologica globale dell’architettura. E sembra d’altrparte essere l’unica “vena creativa” a contendersi la scena oggi: una

nuova scolastica architettonica internazionale da praticare con certa disillusione e con certo disincanto nei confronti di una poetica eroica e autentica come può a pieno titolo essere considerata quella dei Maestri del Movimento Moderno, fino alla sua *Quarta generazione*, appunto, ma invece in conformità, anche qui solo presunta, allo *spirito dei tempi* (cfr. Siegfried Giedion), invocato volta a volta per autogarantirsi. Pseudo-avanguardia che si distingue per l'aleatorietà del proprio prodotto culturale, per un mortificante debito di sostanza radicato nell'accettazione, da una parte, e nel rifiuto, dall'altra, delle già compromesse condizioni apportate dall'*International Style* (cfr. Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock) sulle orme, anch'esse presunte, del Movimento Moderno.

Cerco di spiegarmi meglio. Questo stato delle cose mi spinge a meditare, a riflettere sulle condizioni, appunto, nelle quali ci troviamo a fare architettura oggi.

In primo luogo possiamo oggi constatare in molta architettura contemporanea, pur pubblicata su autorevoli riviste (ormai strumenti di semplice aggiornamento tendenziale), l'accettazione di uno *standard* figurativo, ma anche distributivo, equivalente proprio all'interno di un elastico numero di possibilità, per l'attitudine e l'abilità di queste pseudo-avanguardie nel combinare un equivoco frasario linguistico, selezionando l'espressione delle forze e delle suggestioni della materia presentate in libere associazioni, *ad escludendum* qualsiasi impegno ideologico o anche solo morale (co-optando la "sperimentazione", intendendola però come utilizzo di materiali tecnologicamente avanzati ma costosissimi) desunto dalle complesse esperienze insediative (quindi funzionali, tipologiche e figurative) del Novecento, contraddistinte, nei casi più pregnanti, da un'operatività tradizionalmente legata al contesto, qui inteso nell'accezione allargata, storico-geografica, del termine. Contesto che, per quel che riguarda queste pseudo-avanguardie, si presenta muto, probabilmente per le difficoltà che comporta, in sede compositiva, il doversi relazionare, rinnovandolo fino a restituirlo conforme - qui sì secondo lo *spirito dei tempi* - a un cifrato dei linguaggi espressivi contaminati dal sedime mnemonico e conoscitivo di un territorio, magari anche vernacolare, ma soprattutto organico allo "spazio vitale" di un contesto, al suo proprio *genius loci*.

In secondo luogo constatiamo come in architettura si siano ormai consolidati procedimenti contrassegnati, da un lato, dal rifiuto di approfondimento dell'astrattismo geometrico, traccia tipologica alla base dell'espressione figurativa occidentale e, d'altro lato, dalla superficiale e quindi perversa usucapione di una catalogazione di peculiarità linguistiche in sede morfologica, riproposte frammischiandole in maniera

occasionale, se non addirittura caotica, senza adoperare (*ad operandum*) la necessaria, responsabile, anche coraggiosa discriminazione. A conferma di un processo compositivo che tende a incorporare, pur nella diversità (anche questa presunta) degli esiti figurativi, uno *standard* di consenso, appunto di massa e di *media*.

Ecco come la perdita di abitudine ad appoggiare talune scelte argomentative sul dispositivo fenomenico di un ampio retaggio culturale, ha favorito la consuetudine, da parte degli architetti, a convivere con questa diffusa sottocultura generatrice, a sua volta, di una architettura dai consumati toni e dagli inopinati accenti calligrafici, in sincronia con un “gusto” (qui usato nell’accezione restituitagli da Lionello Venturi) trasmissibile comodamente, di sorda “univocità” e di sterile “plurisituazionalità”.

L’attitudine e l’abilità a risolvere la “prassi” architettonica sembrano oggi “vanità” discutibili e inopportune, soprattutto quando rappresentino il coefficiente dei tratti distintivi della costruzione, nonostante la tranquillizzante gratificazione, come da copione, da parte di un mondializzato e globalizzato pubblico “ecumenico” disorientato. E proprio questa presunta competenza vincolata alla “prassi” del costruire sembra eccedere l’esercizio della pratica o, meglio, sembra conformarsi a un mero esercizio di pratica. D’altrapiù il *tirar di pratica* non può che rimandare ad una sproporzionata cura della forma e dei modi, così come succede in alcune correnti procedurali vecchie e nuove, connotate dai tratti di una “pratica” appunto (più che di una legittima poetica) forse accattivante, ma in realtà schizofrenica, paludata nelle secche di qualcosa che suona come “modernità ad ogni costo”, in realtà la tecnologia in luogo della statica come surrogato a tanta “modernità ad ogni costo”.

È possibile che tutto questo, ancora una volta, avvenga per la perdita di un *ruolo per l’architettura*? È possibile che l’architettura torni ad essere veicolo di autentico arricchimento culturale? E che ciò comporti l’abbandono di una pratica pressoché universale, la cui opzione sembra sempre riconvergere su soluzioni esclusivamente formali, alle quali ricorrere nell’estremo tentativo di restituire un qualche composto assiomatico al progetto che, viceversa, dovrebbe tendere a quella *bellezza intellettuale* (individuata da Edoardo Persico) per una modernità legata al progresso di una tecnica appropriata?

Rudimenti e consuetudine della pratica involutiva delle pseudo-avanguardie sono l’ordine spaziale organizzato per modelli semplificati e la successiva messa a fuoco di elementi travisanti o svincolanti lo stesso ordine spaziale, cosicché l’efficacia morfologica sia immediatamente trasmissibile ma l’accezione paradigmatica rimanga transeunte.

A tutt'oggi la "conventicola" della, ancora presunta più che reale, critica di architettura sembra alimentare questa situazione. Probabilmente questo è l'effetto, anche qui, di un diffuso disorientamento strettamente vincolato alla consuetudine di un disimpegno critico, appunto, caratteristica di una "conventicola" che si ritiene erede del grande lascito teorico-critico del primo Novecento. E che invece appare consegnata al destino che accompagna la presunzione e la scaltrezza della generazione degli allievi, concentrata a salvaguardare le posizioni acquisite, la propria competenza, la propria cultura, la propria "merce", e connotata per edipico complesso dal rifiuto operativo allo svolgimento di quella critica ideologica e civile che costituisce in definitiva il portato della letteratura relativa al Movimento Moderno, persuasa infine di poter colmare il *deficit* culturale del presente (in vista di migliori sorti, magari "*magnifiche e progressive*") non avendo la percezione, in definitiva, dello stato di aspettativa e di stallo da attraversare a scapito di esitazioni e così giustificando epidermicamente i fatti architettonici, declamando la relatività gnoseologica del costruire.

Tant'è vero che i modi del calligrafismo post-moderno ora sembrano essere una necessità e sembrano, pur precariamente, soccorrere là dove si verifica rivelandosi, da un lato, l'omologazione provocata dall'aleatorietà della domanda di autentico e, dall'altro, la non facile trasmissibilità architettonica di un, pur complesso, bagaglio concettuale autentico.

Ne consegue una purificazione sommaria in sede compositiva; una purgazione, che assurge a scatenare effetti catartici, ma non nell'accezione classica che, magari, arriva a contemplare anche una profusione orgiastica, bensì, al contrario e quasi fosse un atto di chirurgia plastica, minuziosamente e sapientemente ancorata all'approfondimento analitico per parti (la "funzionalità", i "materiali", le "forme", il "contenuto", il "contenente", il "carattere", eccetera), così come si opera nei confronti dell'oggetto fatto indagine nel disegno industriale, favorendo ora l'aspetto plastico ora quello tecnologico e anche, perché no, quello concettuale, così da presentarsi, nel contempo, di facile comprensione e di ammiccante confezione per non compromettere, altrimenti, il rinnovato "gusto" comune allineato su elementari quanto globali valori epidermici e trascurabili. E il progetto soffre di questa nominalistica razionalità non-complessa che, per compensazione alla difficoltà di individuare orientamenti esemplari, si conferma a quell'istinto collettivo ormai contaminato dalla trasmissibilità *massmediale*. Ecco, quindi, le ragioni per le quali ci sembra che l'architettura oggi sia adoperata (*ad operandum*) secondo uno spontaneo "tariffario" di frammentari specchietti raziocinanti: l'"immagine", il "referente", la "visione" e via dicendo

che, nelle modalità del calligrafismo, inevitabilmente non contempla il sedimentato fondante una memoria collettiva.

Il convincimento che questo residuo mnemonico, a ragione, costituisca il motivo, la sfera emblematica sulla quale dovrebbe convergere l'interesse architettonico, mi porta a meditare sul sistema per liberarne tutta la ricchezza dei contenuti e dei riflessi, affinché vengano superati i limiti, neutralizzate le sintesi semplificatrici, non esclusivamente delle esperienze individuali, ma della generale coscienza culturale alla quale questo residuo mnemonico attinge. Diventa necessario il recupero di un'estensione dell'esperienza attraverso una conoscenza, una coscienza storica, intuitiva e, più che spontanea, autogenerantesi, predisposta all'attenzione critica sulla sua evoluzione materiale e dialettica e traguadata attraverso il filtro di un'intuitività, appunto, che sia immunizzata dai presupposti valutativi che sembrano determinare, in definitiva, l'orizzonte e la prospettiva delle visioni parziali delle pseudo-avanguardie.

È d'altrapiarte controvertibile la politica mistificatoria propugnata da tanta architettura contemporanea, che si riduce in genere a trasmutare il sintagma di certe matrici architettoniche obsolete ricollocabili, altrimenti, nel patrimonio di proprietà di un passato abilitato ma che, riproposte oggi come rimorchio ad una rapida seduzione, si ritorcono sulla stessa architettura sotto forma di escogitazione congetturale nel luogo in cui l'intuizione sia lacunosa e non restituisca un senso plausibile, direi perfino "civile", alla poetica.

E se è vero che il carattere della cultura moderna si delinea con il differenziarsi e l'affermarsi autonomo delle attività e delle discipline culturali speculative e che questo provoca anche in architettura una sempre maggiore comprensione di contenuti, varietà di riflessi, libertà di svolgimento, complessità di problemi migranti al di fuori delle sintesi e delle tradizionali valutazioni, il seguire questo processo storicamente, il comprenderne il lento progresso nella cultura contemporanea e il valutare in sua funzione gli aspetti attuali della vita estetica diviene necessario là dove si voglia rintracciare proprio, in tale apparente dispersione, la sua linea di unità e di continuità, per controllare insieme l'universalità e l'unicità, al contempo, del proprio atteggiamento di pensiero.

In questo scenario, in questo scorcio di millennio, assistiamo ad una sorta di secolarizzazione dei canoni storicistici del fare architettura, che ha prodotto tra gli architetti un uso cogente, distorto, addirittura perverso delle matrici storiche e culturali che andrebbero invece viste come dialetticamente prevalenti o generative rispetto ai fatti di forma, e che guardacaso diventano parti di un genere formale, sollecitando così

il processo in cui si opera secondo il presunto “spirito” del Movimento Moderno, ma lo si corrompe considerandone solo, con atteggiamento nostalgico, lo stilema figurativo.

Il volano critico del Movimento Moderno, guida decisiva per l’architettura del Novecento, ha tentato con successo, viceversa, di ricondurre il pensiero critico alla definizione di un programma realizzativo di riforma, dove lo scarto delle differenze potesse comunque confluire nel dibattito culturale e, perché no, nel risvolto analitico riguardo le insufficienze compositive (funzionali, tipologiche e formali); dibattito che l’esigenza razionale chiede nella sua espressione metodica.

Ma la definizione di un linguaggio o di una poetica non esaurisce la ricerca speculativa alla base della critica architettonica operativa.

Il significato più radicale e profondo della trasmutazione degli assi teoretici che s’è venuta compiendo con l’avvento del Movimento Moderno consiste proprio nel fatto che il razionale non può essere concepito come metafora di un operare internazionale, addirittura globale, ma dovrebbe viceversa essere inteso come criterio di autonomia e universalità teoretica del sapere, che permetta di risolvere e integrare gli aspetti parziali dell’esperienza e della storia nella legge organica della sua struttura totale.

Ecco che la dinamica delle intenzioni mi suggerisce una posizione in alternativa alla pretenziosità di voler essere a tutti i costi testimone di un’architettura del nuovo millennio: preferisco pensare a me come l’ultimo (in tutti i sensi) degli architetti del Novecento piuttosto che come il primo del Duemila.

Alcune parti di questa pubblicazione costituiscono una nuova edizione riveduta, corretta e ampliata di parte del testo già pubblicato in: R. Canella, *Sul rapporto tra luogo, tema e forma in architettura. Alcune note per un breviario generazionale di composizione*, Libreria Clup, Milano, 2005.

Nella mia generazione, ormai non tanto giovane, ricorre un interrogativo: ci dobbiamo considerare ultimi architetti del Novecento o primi del Duemila?

Lo scenario che ci sta di fronte, mondializzato e globalizzato, sembra infatti del tutto sproporzionato rispetto ai concetti e agli strumenti che ci sono stati messi a disposizione, come abbastanza certi e sicuri, nel percorso della nostra formazione. Come cercare di adattarli e renderli incisivi rispetto a uno sviluppo (e non necessariamente progresso), che ci appare ancora in tutto fluido?

In questo scenario diventerà possibile e credibile una ricerca progettuale orientata alla conoscenza, all'approfondimento della città e della sua articolazione in architettura, nonché ai raggi di reciproca influenza lungo i quali il tempo ha scambiato culture, a partire dal Mediterraneo fino al Movimento Moderno? Sarà possibile da questa conoscenza così orientata ricavare una contestualità, una tipizzazione e una figurazione dell'architettura in grado di instaurare un confronto autorevole e credibile ai diversi livelli di domanda che oggi pone la società internazionale?