



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 Mendelsbom 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

Queste note, in prospettiva, non devono e non vogliono essere un mezzo per promuovere (*pro-muovere*) la disciplina architettonica, dove pro-movimento sia costituzione di un appoggio concettuale “raziocinante”, rassicurante distillato ottenuto integrando il sincronico e il diacronico in composizione, analizzando un ventaglio di esperienze dal quale, di seguito, trarre un sintetico giudizio in forma di dogma; bensì vogliono essere note relative a una propria esperienza generazionale, luogo virtuale per una critica in contraddittorio, operativa, là dove sorgano quesiti intenzionati da una progressiva educazione propedeutica al concepimento culturale, la “colonna vertebrale”, la struttura della procedura compositiva immaginifica, che caratterizza la professione, il mestiere e la problematica dell’architetto; e così dimostrare come il “ventre molle” della progettazione sia invece una pura procedura analitica, per parti. Le soluzioni agli enigmi di una problematica reale del fare architettura oggi - che si palesa anche nell’esigenza di non rincorrere certi esempi che hanno invasivamente occupato la scena e presiedono agli avvenimenti culturali pilotati da una legge di domanda e offerta - si trovano automaticamente riflesse nell’indagine che ne sta alla base e che costituisce il sedime capace di garantire un patrimonio intuitivo. Questo stato della composizione architettonica lo possiamo oggi individuare anche sottoforma di percorso trasversale e privilegiato di alcuni concetti cardine di altrettante teorie sviluppate nella storia dell’architettura, capaci di farsi garanzia dell’opera saggistica per intero, senza nulla pretendere da una paventata infallibilità teoretica, ma costituendosi su di un solco di pensiero che potremmo chiamare della “lunga durata”, niente affatto esclusivo dominio dell’architettura.

Per questa ragione ho voluto inoltrarmi su diversi piani dell’esperienza in un campo il più possibile infradisciplinare considerando, come spunto critico privilegiato, l’analogia che intercorre tra dispositivo architettonico e messa in scena teatrale.

La lingua greca, l’idioma greco antico, come ben sappiamo opera una distinzione nello specifico del significato di “osservazione”; all’interno del sistema delle parti variabili del discorso viene indicato *orao* per un vedere generico e *theòmai* per il guardare con attenzione, il comprendere e il contenere. Se non altro esiste un rapporto parentelare tra l’etimologia della parola *teatro* e l’espressione lessicale greca *theòmai*. Questo rapporto di parentela mi induce a credere che intercorra un’analogia tra teatro e architettura, ma d’altrapiarte anche tra teatro - in forma privilegiata - e lettera-

tura, cinema, pittura, scultura, economia, filosofia e sociologia. La caratteristica che ne permette l'equiparazione sembra espressa esemplarmente nella logica teatrale, nella comprensione del rapporto con il suo proprio linguaggio, anima del teatro; strutturalmente (secondo la definizione di Ferdinand de Saussure), in definitiva, nel saper convertire lo sguardo: dalle cose che ci conquistano o sono semplicemente oggetto della nostra attenzione alla coscienza che le guarda, allo spessore dell'osservazione. Imparare a vedere una realtà oggettiva, il cifrato di molteplici messaggi più o meno manifesti, a prescindere dal confezionamento dell'"evento", assumerla come un qualcosa di già dato e attinente alla vita pratica o percepirla come un aspetto che cade nella prospettiva visiva che ho di questa stessa realtà. Si rende necessario il sintetizzare quegli aspetti che si suppone completino la forma di tale "evento" e il ricollocarlo in un preciso contesto. Imparare a vedere che la realtà oggettiva è il risultato di sedimentazioni depositate dalla tradizione, da contingenze che si consolidano per abitudine.

D'altraparte i diversi piani di realtà che maturano da una critica agli "eventi", dove siano evitate l'introspezione e il convincimento a una predestinazione storica, tendono a stabilizzarsi, in definitiva, sul piano della storia. Così come la struttura stessa della conoscenza implica una proiezione sul sistema temporale e addirittura come anche la coscienza che intenziona il sapere si esplica nel tempo, dando conferma della comune tradizione storica delle scienze. La coscienza umana è in pratica un luogo del tempo, la consapevolezza di un passato, di un presente e di un futuro. Generalizzando si può arrivare a dire che la coscienza è la discriminante del modo d'essere dell'umanità, spostando così le coordinate del discorso dalla critica al fondamento delle dottrine e del sapere scientifico alla critica dell'essere e alla relativa sostanza delle intenzioni.

A questo punto, quando un soggetto si soffermi sulla realtà esistente, la funzione della sua coscienza è correlata inseparabilmente a sensazioni ed emozioni. Questi stati d'animo mettono in evidenza un'oggettività che è il mondo, che è ciò che noi percepiamo, verso cui si dirigono tutte le nostre possibili percezioni. *In primis* la considerazione dell'atteggiamento naturale, del senso comune, del carattere dell'"altro da sé" come dato immediato: l'intersoggettività è presente istantaneamente alla coscienza e nella realtà, per intuizione. L'intuizione di una poetica del senso comune diventa coefficiente di una funzione del caso artistico, quando il singolo si adoperi sui linguaggi del sensibile enfatizzando e universalizzando il profilo di un'esperienza limitata; prodotto che comunque riflette una visione parziale.

Tendenzialmente emerge una questione di creatività di massa nel momento in cui, per atteggiamento naturale, siamo tutti attori, così come tutti siamo poeti e pittori e musicisti (ma questo “atteggiamento” non è già retaggio di una sminuita mentalità borghese?). Atteggiamento che, d'altraparte, non pretende nulla dall'architettura, per abitudine creduta da sempre divisa in competenze da una parte ingegneristiche e dall'altra specifiche sui caratteri distributivi degli edifici; ma non fosse che questa la problematica architettonica; il risolversi dialettico di scienza e tecnica del progettare e costruire edifici.

Il fatto di “militare” in questa professione più o meno dignitosamente e il coinvolgimento che questo mestiere riesce ancora a operare su coloro che lo praticano induce a pensare a una sorta di coscrizione per la causa dell'architettura e porta allegoricamente a riconoscere una casta al pari di quella militare, appunto, dove per le necessarie gerarchie che vengano a svilupparsi, dovute in parte alla non intercambiabilità di ruolo, ottemperino a disposizioni interpretative formazioni di soli generali e colonnelli. Questi “ufficiali di casta” di norma usano rimpiazzare le competenze di ordine statico ed economico con subappalti all'ingegneria civile, ordinaria, pragmatica, professionale. Del resto, l'ingegneria civile opera sulla falsariga del calcolo e dell'economia, compiacendosi della scarsa approssimazione della matematica che annulla il margine d'errore della disciplina applicata. L'architetto tende oggi a considerare l'ingegnere un necessario, complementare, ma non indispensabile e soprattutto non insostituibile, strumento per la progettazione. Ciò che in definitiva qualifica un architetto, pertanto, è l'intuizione progettuale.

L'intuizione è l'attitudine naturale a conoscere l'essenza dell'oggetto senza dover far ricorso prima al ragionamento logico o, per meglio dire, la particolare forma di conoscenza per cui l'oggetto risulta immediatamente presente alla coscienza e che perciò non dipende da alcun processo consequenziale e razionale.

In architettura l'oggetto d'intuizione è prefigurazione del progetto che, d'altraparte, troppo spesso si comprova di fronte a steccati di ordine storico e critico nell'atto compositivo e ad ostacoli di ordine legislativo e materico nella successiva realizzazione. Motivi, questi ultimi, sufficienti a far supporre che architetto possa essere colui che perfeziona una pratica provata e riprovata sui dettami di un eclettico gusto comune e che invece a torto si debba promuovere, con una certa spregiudicatezza, una perspicacia avulsa dalle correnti, proiettata in avanti ma voltata indietro a raccogliere in eredità un'indifferenziata, ma eroica e mai banale, vicenda dell'architettura in generale, fosse anche attraverso una gerarchia di esperienze, di preferenze, che si

potrebbe configurare in un ideale, allegorico e intimo apparato tipologico.

Pertanto emerge il fatto che all'architettura dovrebbe essere destinato il difficile compito di istituire e salvaguardare un palcoscenico per il corpo sociale (nota che introduce la dicotomia delle spettanze di una funzione privata, che si argomenta nello studio della pianta, e di una funzione pubblica, che si rappresenta nella forzatura della facciata implicando la cortina dell'edificato).

Questa responsabilità, troppe volte concessa a discapito di una scala di valori che sia basata sulla meritocrazia (quantomeno sulla totalità delle forze in campo), colà dove solo il profitto è legittimazione del costruire, ha provocato un drammatico coinvolgimento nel recente passato e purtroppo anche nel presente, possibile causa di un'ulteriore frammentazione culturale.

Viceversa, la maturazione di un'unificazione culturale ha comprovato lo stato d'animo che ha permesso la poligenesi del Movimento Moderno, là dove la trasformazione sociale operata dalla rivoluzione industriale ha provocato affinità di metodo tra scienza, critica, arte, architettura e urbanistica e ha accelerato la progressiva scoperta di una nuova dimensione fisica e percettiva dell'arte. Alla differenziazione della condizione sociale, il Movimento Moderno ha corrisposto un impegno etico per far leva sulla comune volontà di una dimensione morale dell'architettura. Questa disamina del criterio dell'operare ha trovato solidale e spontanea applicazione attraverso l'uso delle acquisizioni tecniche, delle nozioni scientifiche, di una libertà planimetrica che ha generato innovazioni formali attraverso la determinazione razionale delle leggi geometriche e l'abbandono sistematico di tipologie sedimentate.

La rivoluzione intellettuale del Movimento Moderno si è adoperata nel rifiuto di una architettura che dovesse assumere il ruolo celebrativo delle istituzioni del potere e in parallelo nel rifiuto dell'eclettismo e della committenza borghese (e della storia?), imponendo invece una rinnovata composizione del prodotto architettonico e soprattutto una nuova problematica non supportata da alcun codice linguistico assimilabile ad uno stile e invece stimolata dall'urto e dalla sempre più profonda frattura tra forze liberatrici e forze conservatrici. Il nuovo ruolo che è venuto a configurarsi per l'architetto ha intimato la ricerca di una nuova categoria di utenza, di una nuova categoria di committenza per l'istituzione di una nuova struttura sociale.

Ora, se da una parte molte delle questioni sollevate dalla cultura dei Maestri del Movimento Moderno hanno trovato delle risposte che sono divenute in seguito il "sacramento" dell'istruzione e della prassi architettoniche, si è d'altraparte lentamente guastata la macchina del processo di avanzamento verso quella crescita e

verso quella maturazione dei propositi che hanno soprasseduto al progetto. E forse è venuto meno lo stimolo derivante dalla frattura tra le condizioni della cultura e si è forse persa quella domestichezza al far uso, in sede progettuale, delle poetiche che pur tanto hanno significato nella genesi della sintassi del moderno, cosicché si è permesso all'architettura di precipitare in una sorta di standardizzazione, mascherata dietro le declamatorie etichette di *International Style*, *Post-modernism*, *Deconstructivism* che ci appaiono in desolante appagamento della dissertazione sulla riproposizione di prototipi, modelli ed elementi linguistici più o meno efficaci e precostituiti.

La crisi del progetto, pertanto, appare oggi come l'esito del travisamento del fattore storico che, mentre in seno al Movimento Moderno assurge a divenire costituente di un genere epico dei propositi, ora da una parte viene riciclato a guisa di ricetta-colo e dall'altra rifiutato in nome di quella razionalità scientifica che procede per accumulazione quantitativa del sapere finalizzata all'esclusivo risultato tecnologico e al successo delle sue applicazioni. Questa crisi del progetto architettonico è il probabile retaggio di una crisi dal più ampio respiro; quella del progetto del sapere. La sottocultura di un'epoca troppo spesso coincide con la perdita della ricerca della qualità nel prodotto complessivo, cosicché nella cultura architettonica si assiste alla ritirata da una possibile "avanguardia" che sembra non esserci e al ritorno ad una poetica epigona nominalista.

In pratica si assiste all'impossibilità di un rapporto organico tra significato della verità delle scienze e valore etico della ragione storica; all'impossibilità di riduzione dell'assiologia alla misurazione, alla quantificazione esatta, alla legge del calcolo matematico, che risulta invece completarsi nello spessore di tempo del ciclo storico. In definitiva, dunque, si rinuncia al fine primo a cui l'architettura deve tendere: il significato. Il significato, poiché al tempo stesso significante, è il risultato di diverse tensioni, di più momenti dell'animo critico dell'architetto e dell'artista in senso generale. Aspirazioni, momenti come tesi e antitesi riconducibili ad una sintesi consistente nella pluralità di vedute, nella singolarità delle impressioni.

Impressioni che sono frutto della sedimentazione di impronte culturali e della storia radicata in ognuno, elaborate dalla memoria sotto forma di immagini, colte dall'individuo nella fatalità del succedersi dei fatti e delle situazioni, presente al loro svolgersi, ma estraneo al loro accadere. E' l'intuizione nella visione generale dell'uomo e del luogo del vivere, ciò che ha e ciò che desidera (ciò di cui ha bisogno). Non frutto di una passionale e solipsistica imposizione di forme del costruire, ma di un'algida progettualità nel verificare l'oggettività dell'umano svolgersi nei volumi e sulle superfici.

Il concetto di “stile” ha compiuto almeno duemila anni e così anche gli stimoli che ne informano il principio. Stimoli che hanno creato e che sono postulato dello “stile”. Stimoli che creano “stile” in ogni espressione umana: del lavoro, letteraria, musicale, pittorica, comportamentale e via dicendo. Stili che hanno segnato epoche e hanno consegnato grandi manifesti. Stili che hanno superato altri stili negando i primi e stili decadenti. Anche stili personali. L’architettura ne risulta segnata profondamente. Questi stimoli, però, sono diversi fra loro come diverse fra loro sono le situazioni che li determinano, diverse fra loro le epoche a cui appartengono. Ma mentre in letteratura, in pittura, in musica, nei comportamenti o in economia gli stili diversi non necessariamente vengono a contatto, in architettura esiste un ordine frammisto di stili, anzi convivono e devono combinarsi fra loro.

“Tutto è architettura in quanto l’architettura è la chiave di tutto” (La carta di Atene 1941). E poiché le architetture, diverse tra loro, nascono da diversi stimoli espressivi, ognuna di queste dovrebbe automaticamente acquisire il diritto ad esistere. Diviene così fondamentale, una volta sedimentato il carattere tecnico e decifrato il codice per stabilirne l’ordine d’appartenenza, una critica operativa nei confronti del composto, non inscindibile dall’evolversi delle diverse “funzionalità”, come ci ha insegnato la storia dell’architettura.

L’attuale momento storico ci consegna uno scenario culturale in difficoltà, che vive di estremismi e si presenta decadente sulla scorta della grande arte, ormai storicizzabile, dell’ultimo secolo. Arte intesa come prodotto conforme consegnato a una data cultura, quella della modernità. La disciplina che maggiormente risente del protrarsi di questo decadentismo è sicuramente l’architettura che oltre a negare il successo generazionale, subisce critica per il mancato supporto qualitativo alla funzione del prodotto (rapporto teoria-prassi).

La ricerca di canoni estetici attraverso la teoria, la prassi, la critica e la storiografia, ha avvalorato la tesi che al di là dei massimalismi teorici e pratici e, al contrario, tramite un pragmatismo da mestierante si possa essere padroni di quei criteri che condizionano l’espressione in architettura, permettendogli di diventare opera architettonica. Potremmo individuare questa prerogativa nel concetto di “gusto” (secondo l’accezione restituita da Lionello Venturi). Nella dialettica progettuale il “gusto” ha valore esoterico non determinante ma necessario. Dovrebbe consistere in quell’insieme di qualità positive che distinguono un fabbricato comune da un’architettura. Il “gusto”, soggettivo nell’architetto, trova naturale applicazione come risolutivo più che di uno stile, di un linguaggio architettonico, che nel fruitore e nel critico è la prima e più

palese traccia costituente oggettiva della sintassi di progetto.

L'oggettività è tale perché il linguaggio è la risultante evidente della creatività dell'architetto e nasconde l'atteggiamento semantico che nella sintassi è costituente soggettiva in quanto elemento raziocinante, oggettivo dell'architetto (ciò che per l'architetto è costituente soggettiva per il critico è costituente oggettiva e ciò che per l'architetto è costituente oggettiva per il critico è costituente soggettiva).

Sicché - mentre il "gusto" appartiene a quel criterio di giudizio empirico che si riduce ad essere, nel quadro generale dell'opera architettonica compiuta, oggetto di riflessione descrittiva delle parti - si rende necessaria una critica dialettica sul luogo della sintassi progettuale come correttivo surrettizio a bilanciamento di una soggettività troppo spesso abusata. Si rende necessario agevolare la concentrazione di conoscenze, da parte degli architetti e degli artisti interessati, nei confronti di una prassi che, vincolata dalle sopravvenute esigenze strutturali, tenti di sfuggire alle precedenti pratiche e alla semiotica di queste attraverso una critica del giudizio a cui sottostare nel comporre secondo una sintassi progettuale, tenendo presente i due nessi fondamentali: il "significato" e, appunto, il "gusto". Bisognerebbe, pertanto, suggerire e semplificare la risposta alla questione generazionale, per la coincidenza con una poetica che sia autentica, tramite il recupero o la formulazione di vecchi e nuovi valori.

Viene quindi spontaneo domandarsi, il concetto di "spirito dei tempi" o addirittura di superamento dello stesso (come dice S. Giedion "*Per quanto un'epoca cerchi di mascherarsi, la sua vera natura trasparirà attraverso la sua architettura, sia che essa tenti forme espressive originali, o ricorra all'imitazione di epoche passate*") deve essere inteso come semplice progresso o asettica evoluzione di un sistema che tende alla perfezione?

Questo progresso/evoluzione sembrerebbe sottintendere a delle fasi proiettate verso una presunta perfezione, sempre più difficile da raggiungere, così come in una grandezza esponenziale il progresso/evoluzione di un sistema dovrebbe trovare sempre una gradualità garantita anche se l'"incremento" può sembrare sempre più fuori dalla logica.

Si possono, d'altraparte, distinguere due diverse modalità di esperienza dell'architettura: la prima è l'esperienza individuale, la seconda è quella collettiva. Ne consegue che esiste una partecipazione all'architettura a livello psicologico e una a livello sociologico. Se all'approccio psicologico contribuiscono sedimenti e condizioni particolari del soggetto - come la predisposizione culturale o l'interesse all'"abitabilità" dello spazio - all'approccio collettivo partecipa il giudizio sociale con un più alto

coinvolgimento. Oggi sembra che l'architetto, in una generalizzata aura di mediocrità, giudichi dall'osservatorio di una superficialità latente e di un larvato qualunquismo, invocando l'assioma: *“l'architettura si compara con se stessa”*. Il concetto di “sublime”, d'altraparte - unica manifestazione etica ed estetica al suo massimo grado che si conforma al sentimento di chi la fruisce - corrisponde ad un *gradus* quantitativo e qualitativo: l'incommensurabilità, ossia l'incomparabilità.

Viene pertanto da domandarsi: l'architettura si compara esclusivamente con se stessa e con le sue leggi o si dovrebbe, invece, ricercarne la propria relativa autonomia?

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?