

Milano, 4 Settembre 2019

Dichiarazione in merito alla pubblicazione “Due saggi sull’architettura”

In relazione alle pubblicazioni firmate a nome collettivo dallo studio associato baukuh, e con particolare riferimento alle osservazioni avanzate dal Collegio Giudicante in merito alla domanda di Abilitazione Scientifica Nazionale presentata da Pier Paolo Tamburelli il 30/03/2017 (Bando D.D. 1532/2016, Settore Concorsuale 08/D1 Progettazione Architettonica) in cui veniva sottolineata “la non riconoscibilità dell’apporto individuale del candidato nei lavori in collaborazione”

dichiariamo

che i testi contenuti nel libro “Due saggi sull’architettura” (Genova: SAGEP, 2012) sono il prodotto di una ricerca comune, di cui tutti i sei componenti dello studio associato sono da ritenersi autori a pari titolo. La redazione finale di entrambi i saggi è stata condotta da Pier Paolo Tamburelli.

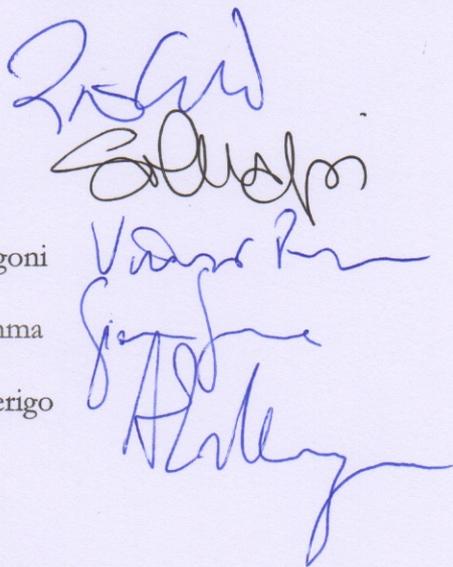
Paolo Carpi

Silvia Lupi

Vittorio Pizzigoni

Giacomo Summa

Andrea Zanderigo





baukuh

«La nostra è una critica logica. Non ci interessa indagare il contesto storico in cui questi lavori sono stati prodotti, non ci interessa metterne in luce le fonti, le influenze. Ci interessa discutere le tesi di Giorgio Grassi sul piano della coerenza e dell'opportunità».

«Aldo Rossi pubblica *L'architettura della città* nel 1966. Il meno che si possa dire è che è un libro pieno di difetti: disordinato, ripetitivo, inconcludente. Eppure, nel tempo, il libro di Rossi si impone – senza che nessuno sappia precisamente perché – come un testo fondamentale, un classico. Nel libro non viene formulata nessuna teoria, non viene esposto nessun metodo, ma Rossi scopre qualcosa. Qua e là emerge una costellazione di frammenti (spesso frasi lapidarie, del tutto immotivate nel loro contesto immediato) che sembrano poter costruire un orizzonte di senso del tutto nuovo rispetto all'architettura moderna».

Questo libro raccoglie due saggi scritti da baukuh tra il 2004 e il 2011 sul lavoro di Giorgio Grassi e su *L'architettura della città*, il testo che Aldo Rossi scrisse nel 1966.

baukuh è uno studio di architettura fondato nel 2004, ha sede a Milano ed è composto da Paolo Carpi, Silvia Lupi, Vittorio Pizzigoni, Giacomo Summa, Pier Paolo Tamburelli e Andrea Zanderigo. baukuh ha vinto concorsi internazionali di architettura (Amsterdam 2003, Budapest 2003, Pavia 2006, Genova 2009, Milano 2011), ha redatto piani (Amsterdam 2004-08, Venezia 2007), ha progettato e realizzato edifici pubblici (Brugnato 2007, Milano 2011-in corso) e privati (Tirana 2007-09). baukuh ha esposto i suoi progetti alla Biennale di Rotterdam (2007 e 2012) e alla Biennale di Venezia (2008 e 2012).

baukuh
Due saggi sull'architettura

Due saggi sull'architettura

sagep editori

€ 14.00

ISBN 978-88-6373-191-0



9 788863 731910

1



Testi di architettura

1

*collana curata
da Valter Scelsi*



baukuh

Due saggi
sull'architettura

con due fotografie di Stefano Graziani

sagep editori

SAGEP
EDITORE

Sagep Editori

Direzione editoriale Alessandro Avanzino

Redazione Valentina Borniotto, Titti Motta

Progetto grafico pupilla grafik

Fotografie © Stefano Graziani, 2011 2012

© 2012 Sagep Editori

www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-191-0

I testi sono pubblicati con licenza Creative Commons
“Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo
stesso modo” 3.0 Italia (CC BY-NC-SA).

Si consente a terzi di modificare, redistribuire,
ottimizzare ed utilizzare l’opera purché non a scopi
commerciali e a condizione che l’autore sia citato
e che le nuove creazioni siano licenziate secondo i
medesimi termini.

SOMMARIO

Introduzione	7
.....	
Affinità – divergenze fra il compagno Grassi e noi. Del conseguimento della maggiore età	9
.....	
Le promesse non mantenute di <i>L'architettura della città</i>	61
.....	



Introduzione

I testi che pubblichiamo di seguito li abbiamo scritti collettivamente negli ultimi anni.

Il saggio su Giorgio Grassi è stato scritto dal 2004 al 2007. Si è trattato di un lavoro piuttosto faticoso – il lettore non tarderà ad accorgersene – che ci ha impegnato a lungo e che in qualche modo ci è anche servito a definire i motivi per cui era possibile lavorare insieme. Il saggio è passato attraverso tante stesure e tante riunioni, anche piuttosto surreali. Il risultato è un testo molto scontroso, poco preoccupato di essere accessibile, tutto fisso nel tentativo di risolvere “problemi” che, perlomeno per noi, non avevano bisogno di troppe spiegazioni introduttive. In qualche modo, solo una loro – perlomeno parziale – “soluzione” ci ha permesso poi di essere leggermente più generosi e più chiari.

Il saggio su Aldo Rossi, decisamente meno sofferto, scritto senza troppe complicazioni nell’estate del 2011, espone alcune questioni più generali. Questo testo è anche in qualche misura il risultato del lavoro precedente su Grassi.

La sua forma relativamente meno scomoda si deve – oltre alla minore asperità del soggetto – al fatto che non tutto doveva essere ancora una volta affrontato da zero come nel caso precedente.

In questi saggi ci siamo occupati solamente di alcuni aspetti del lavoro di Grassi e Rossi, quelli per noi decisivi

rispetto all'architettura contemporanea, e ovviamente Grassi e Rossi, per quanto fondamentali, sono solamente un pretesto per parlare di architettura in modo preciso e senza nascondersi problemi. Chi fosse interessato a valutazioni più spassionate e meno immediatamente basate su un confronto con l'attività professionale può forse indirizzarsi verso altre, più distaccate, trattazioni.

Milano, 11 giugno 2012

La casa a Vello di Marone (1962) di Giorgio Grassi è stata fotografata da Stefano Graziani il 30 luglio 2012.

Il monumento ai partigiani di Segrate (1965) di Aldo Rossi è stato fotografato da Stefano Graziani il 10 ottobre 2011.

Ringraziamo Lorenzo Laura e Francesca Torzo per il lavoro fatto insieme a noi.

AFFINITÀ – DIVERGENZE FRA IL COMPAGNO GRASSI E NOI.
DEL CONSEGUIMENTO DELLA MAGGIORE ETÀ



Questa è un'analisi della posizione sull'architettura di Giorgio Grassi.

Con questa analisi cerchiamo di individuare gli elementi che ci impediscono di condividere pienamente questa posizione (che, in ogni caso, consideriamo la più fertile esperienza dell'architettura italiana dell'ultimo secolo). L'analisi coincide con l'elenco delle ragioni per cui non riusciamo ad aderire alla scuola di Grassi, ad adottarne e ripeterne le soluzioni riconoscibili. Questo lavoro assume così la forma approssimativa e brutale di un *regolamento di conti*, un regolamento di conti tanto impacciato, quanto irrinunciabile (e fin troppo rimandato).

Il confronto con gli argomenti di Grassi diventa necessario non appena si scelga, quale obiettivo per il proprio lavoro, la produzione di una architettura esplicitamente basata su un sapere pubblico ed esplicitamente indirizzata alla costruzione di un sapere pubblico. Grassi ha infatti elaborato la più raffinata esperienza teorica da cui partire per immaginare un rapporto positivo con l'insieme di conoscenze accumulate nell'architettura del passato e, conseguentemente, per lavorare ad una architettura contemporanea razionale e condivisa.

È importante mettere in luce la chiarezza e l'apertura del lavoro di Grassi. Per chiarezza, intendiamo la singolare onestà che permette di affrontare a testa alta anche

le conseguenze più ridicole delle ipotesi avanzate. Grassi ha il coraggio necessario per non rinunciare a mostrare tutte le conclusioni che si devono trarre dalle sue ipotesi. La sua posizione assume così il valore di una vera e propria alternativa rispetto al lavoro sull'architettura, un'alternativa con cui diventa subito necessario misurarsi. Per apertura, intendiamo l'attenzione che Grassi dimostra a non assumere atteggiamenti da sommo sacerdote, la cura di non adottare un linguaggio esoterico da dare in pasto a seguaci dementi. Se è possibile confrontarsi con Grassi, è perché i problemi non vengono nascosti.

La nostra è una critica *logica*. Non ci interessa indagare il contesto storico in cui questi lavori sono stati prodotti, non ci interessa metterne in luce le fonti, le influenze. Ci interessa discutere le tesi di Grassi sul piano della coerenza e della validità rispetto alle condizioni di produzione dell'architettura contemporanea. Del resto, i testi che analizziamo sono espliciti a offrire i propri argomenti su questo piano. Discuterne le conclusioni con la medesima intransigenza ci pare, se non altro, una forma di rispetto.

Nonostante i titoli ambiziosi che Grassi sceglie per i suoi testi, l'esposizione del suo *sistema* è decisamente frammentaria¹. Tuttavia egli si propone esplicitamente «come obiettivo la costruzione di un sistema di norme»², e come

1 Grassi riconosce il carattere episodico di *La costruzione logica dell'architettura* nella bellissima introduzione alla seconda edizione (G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Torino, 1998, pp. 9-14). Le differenze tra la prima (Padova, 1967) e la seconda edizione (Torino, 1998) sono tutto sommato secondarie;

si tratta sostanzialmente di modifiche terminologiche, che rendono la seconda versione meno gloriosamente perentoria ed irritante. In questo testo citeremo sempre la prima edizione.

2 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 86.

episodi di un *sistema* noi intenderemo i suoi contributi, mettendoli in discussione come parti di un tutto di cui vogliamo verificare i presupposti, le conseguenze, la coerenza.

Un *sistema*, inteso come insieme completo ed autonomo di tesi, ci pare possibile ricostruire³ a partire da alcuni testi fondamentali: il capitolo IV di *La costruzione logica dell'architettura* del 1967, *Analisi e Progetto*⁴ del 1969, *Architettura e Razionalismo* del 1970, *L'Architettura come mestiere, Normativa e Architettura e Rurale e Urbano nell'Architettura* del 1974.

A partire da questi testi, ci sembra di poter riconoscere cinque tesi, che discuteremo in dettaglio nei capitoli successivi:

1. l'architettura è una attività razionale solamente se intesa come procedimento analitico, ovvero se dedotta a partire da un insieme finito di norme;
2. esiste una precisa corrispondenza tra gli usi, le forme e i significati degli edifici;
3. la corrispondenza tra gli usi, le forme e significati definisce un insieme finito di *tipi*, che valgono come norme per la classificazione e la progettazione degli edifici;
4. l'insieme dei tipi definisce cosa è architettura e cosa non lo è;
5. attraverso l'applicazione inesausta di questi tipi, l'architettura, non solo progredisce come forma di conoscenza, ma espone il suo giudizio sulla città contemporanea e il suo legame con la città socialista.

3 Questa *ricostruzione*, che mette assieme, a volte con un certo opportunismo, frammenti anche molto lontani nel tempo, è, ovviamente, tutta a carico nostro.

4 *Analisi e Progetto* è stato escluso dall'edizione degli *Scritti Scelti* di Grassi apparsa nel 2001. Il testo compare in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Padova, 1979, pp. 51-65.

1

Alla base del sistema di Grassi sta la convinzione che l'architettura possa essere una pratica razionale solamente se intesa come procedimento analitico. Questa tesi non è mai discussa, anzi non è nemmeno propriamente esposta, se non, implicitamente, nell'asprissimo incipit di *La costruzione logica dell'architettura*:

«Teoria ed esperienza dell'architettura, intese come consapevolezza analitica dell'architettura, è ciò che questo saggio, sotto alcuni aspetti particolari ed essenziali, vuole illustrare. Infatti la caratteristica analitica dell'architettura può essere vista come un aspetto di essa relativo al problema della conoscenza, può essere intesa cioè come mezzo della conoscenza; oppure può essere riconosciuta come un principio dell'architettura, può essere assunta come il principio fondamentale di essa: l'analiticità in questo caso è l'espressione della struttura logica stessa dell'architettura»⁵.

Qui non è chiaro se, per Grassi, «analiticità come mezzo della conoscenza» e «analiticità come principio fondamentale dell'architettura» siano alternative che si escludono o passaggi che si implicano.

Se le due tesi sono alternative, allora la prima è da scartare e Grassi semplicemente presuppone l'esistenza di un «ordine logico fondamentale»⁶, valido per tutti gli edifici che ingombrano l'universo. Questo «ordine logico fondamentale» richiede poi l'applicazione del metodo analitico. *L'analiticità* (che è stata esclusa come semplice «mezzo della conoscenza») ricompare – assai più vincolante – come «principio fondamentale dell'architettura».

5 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 7.

6 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 92.

Se invece la seconda tesi deriva dalla prima, allora sembra essere il metodo analitico a provare l'esistenza della «struttura logica». In questo caso, l'*analiticità* passa da essere «un mezzo della conoscenza», a un «principio dell'architettura», a «il principio fondamentale di essa». I verbi usati da Grassi per definire i rapporti tra *analiticità* e *struttura logica* mutano significativamente nel corso dell'argomento; una serie di possibilità: «può essere vista [...], può essere intesa [...], può essere riconosciuta [...], può essere assunta [...]», sfocia nell'affermazione di una identità: «è». Grassi finisce per derivare l'esistenza di una intima «struttura logica dell'architettura» dalla semplice possibilità di applicare all'architettura una considerazione di tipo analitico.

Comunque si debba interpretare il passo precedente (sia che la *struttura logica* presupposta in tutti gli edifici esistenti richieda l'applicazione di un metodo *analitico* per la loro comprensione, sia che la semplice possibilità di applicare il metodo analitico provi l'esistenza di una *struttura logica dell'architettura*), per Grassi metodo *analitico* e *struttura logica dell'architettura* vengono a coincidere e a confermarsi a vicenda.

Se *razionale* coincide con *logico*, e se *logico* coincide con *analitico*, sembra che non restino alternative: se l'architettura vuole essere un'attività razionale, essa dovrà aderire alla sua *struttura logica*, e costruirsi in modo interamente *analitico*. A questo scopo l'architettura dovrà spogliarsi di qualsiasi volontà espressiva, limitandosi alla «valutazione della forma logica di essa, della concatenazione logica cioè delle scelte»⁷.

7 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 87.

Grassi è estremamente chiaro:

«il carattere speculativo, intellettuale dell'operazione compositiva è un carattere emergente laddove programmaticamente si rinuncia a dare delle spiegazioni, diciamo così, emozionali delle scelte; così come si tralascia il valore simbolico e allusivo delle forme, come un fatto definitivamente acquisito all'esperienza dell'architettura»⁸.

Per Grassi la rinuncia a «spiegazioni emozionali» non basta: per intendere l'architettura come attività compiutamente analitica, è anche necessario che il «valore simbolico e allusivo delle forme» sia «definitivamente acquisito». Solo se il sistema di forme a cui fa riferimento è concluso in ogni sua parte, solamente se si presenta come «costruzione attuata con elementi tutti fissati nel loro significato e nel senso che ogni volta assumono nel procedimento»⁹, l'architettura può essere interamente ricavata «secondo un processo logico deduttivo»¹⁰. A questo punto il problema della *costruzione logica dell'architettura* si configura come un problema di fondazione: la ricerca di una *norma fondamentale*¹¹, da cui fare seguire ogni attività successiva. Grassi riconosce questa norma fondamentale nell'architettura del passato:

8 G. Grassi, *Analisi e Progetto*, in *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Milano, 1969, ora in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Padova, 1979, p. 57.

9 G. Grassi, *Analisi e Progetto*, in *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Milano, 1969, ora in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Padova,

1979, p. 54.

10 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 141.

11 Usiamo la terminologia di Kelsen (H. Kelsen, *Reine Rechtslehre. Einleitung in die rechtswissenschaftliche Problematik*, Vienna, 1934, ed. it. *Lineamenti di dottrina pura del diritto*, Torino, 1952).

«i principi dell'architettura sono tutti nelle opere realizzate, essi sono la definizione stessa di architettura»¹².

Per Grassi i *principi*, che «sono la definizione stessa di architettura», non si mostrano mai in prima persona: essi appaiono solamente «nelle opere realizzate». Allo stesso tempo, le *opere* non bastano a fondare l'architettura: senza *principi* non è possibile limitarne l'insieme. Le opere realizzate infatti non formano un insieme finito (le opere continuano a essere realizzate; ce ne sono sempre di nuove; le opere non possono essere altro che *tutte le opere*, tutte logicamente equivalenti) e non possono quindi fornire l'inalterabile *norma fondamentale* che il sistema sta cercando. Se, per applicare concretamente all'architettura il suo programma analitico, Grassi deve ricorrere alle *opere*, per limitarne l'insieme e per attribuirvi valore, ha bisogno dei *principi*. Alla radice di un sistema orgogliosamente logico rimane un circolo vizioso: l'insieme delle *opere* può essere definito solo facendo ricorso ai *principi*, ma i *principi* sono deducibili solo a partire dalle *opere*. La stessa tesi viene esposta, oltre che come circolo vizioso, come presunta tautologia:

«l'architettura sono le architetture»¹³.

La frase di Grassi non esibisce la forma canonica di una tautologia: *l'architettura è l'architettura*, $A = A$, ma la variante: *l'architettura sono le architetture*, $A = a_1, a_2, a_3, \dots$. Grassi non dice che le architetture *appartengono* all'architettura, ma che *sono* l'architettura. Tratta come tauto-

12 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 90.

13 G. Grassi, *L'architettura come mestiere*, introduzione a

H. Tessenow, *Osservazioni*

elementari sul costruire, Milano, 1974, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 123.

logia ciò che in realtà non è che un mostro logico, in cui una classe viene identificata con gli elementi della classe stessa¹⁴. In questo modo, Grassi può attribuire all'*architettura* una realtà che non possiede e alle *architetture* un'unità che non conoscono.

Paradossalmente, la necessità di attribuire verità alla presunta tautologia secondo la quale «l'architettura sono le architetture», crea, per il progetto, le condizioni di senso, che sarebbero venute a mancare nel caso in cui fosse stato possibile riposare saldamente su di essa. L'esibizione dell'identità tra l'*architettura* e le *architetture* viene infatti a coincidere con la sua produzione nelle concrete circostanze del lavoro. L'unità erroneamente presupposta deve essere ricreata continuamente; ogni progetto diventa occasione per confermare temporaneamente la presunta tautologia, per farla valere ancora una volta, per collocare le *architetture* particolari nella universale validità dell'*architettura*, per assicurare l'umanità dell'*architettura* nella concretezza delle *architetture*. Così, anche se le premesse non sono del tutto rigorose, la conclusione cui perviene Grassi sembra tanto condivisibile quanto feconda:

«[...] la scelta del razionalismo, consiste quindi in primo luogo nella considerazione dell'architettura come processo conoscitivo, essa mette perciò in primo piano la struttura logica dell'architettura stessa. Questa direzione considera altresì che il significato dell'architettura consista nelle opere che si sono realizzate nel tempo [...]»¹⁵.

14 Si considerino, ad esempio, gli argomenti presentati da Carnap nel lavoro di cui Grassi riprende il titolo (R. Carnap, *Der logische Aufbau der Welt*, Berlino, 1928, ed. it. *La costruzione*

logica del mondo, Milano, 1966), in particolare il § 37 dal titolo inequivocabile: *Una classe non consta dei suoi elementi* (pp. 136-138 dell'edizione italiana).

In tal senso il fare architettura rappresenta un'azione che non può prescindere da tali opere e che consiste proprio in un loro rinnovamento: tale rinnovamento si fonda sulla considerazione razionale di esse»¹⁶.

2

Grassi postula la corrispondenza tra le forme, gli usi e i significati delle forme:

«Il rapporto tra le forme e il significato (sociale, umano, etico, ecc.) delle forme è qualcosa che si è fissato lentamente nel tempo, un legame che è diventato indissolubile a poco a poco, come una consuetudine a leggere le forme in un certo modo e ad usarle in quello stesso modo, cioè a perpetuare il loro rapporto con le idee, fino a diventare questa una condizione necessaria per poter continuare ad intendersi, cioè fino a far assumere a quelle forme un valore prevalentemente convenzionale. Cioè da un lato il valore convenzionale di forme che si ripetono e che si esprime appunto nel loro rapporto con le idee e dall'altro, di conseguenza, il loro carattere sostanzialmente tautologico, rispetto alla loro storia e quindi rispetto al loro significato originale. Da tempo infatti l'architettura, l'architettura come progetto, più che riferirsi a delle idee generali o poter essere ricondotta ad esse, si riferisce alla loro forma e rimanda alla loro forma che si ripete, a quelle forme che sono diventate, possiamo dire, le interpreti designate di quelle idee, e questo esprime appunto il senso della tautologicità dell'architettura, del modo d'intendere, d'interpretare e del modo d'usare le forme dell'architettura»¹⁷.

15 Omettiamo: «nelle quali esso è appunto fissato per sempre».

16 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 89.

17 G. Grassi, *Architettura e Razionalismo*, Milano, 1970, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 53.

E ancora:

«Consideriamo un esempio famoso, quello delle mura delle antiche città, si può presumere che all'inizio il sentimento della sicurezza fosse relativo alle mura come elemento difensivo, poi nel tempo le emozioni si sono per così dire staccate dal fatto oggettivo e si sono collegate sempre più direttamente all'aspetto visibile delle mura e così è rimasto, anche quando queste ultime hanno definitivamente perduto la loro funzione protettiva. È evidente quindi che, anche dal punto di vista della riconoscibilità del progetto, il rapporto è solo tra il progetto stesso e le mura come idea formale e non tra il progetto e il senso di sicurezza, quest'ultimo diventa del tutto secondario e, malgrado il suo carattere collettivo, trova la sua espressione collettiva più vera proprio nella sua rappresentazione formale, cioè nelle mura. Questo esempio mostra l'ampiezza con cui deve essere intesa l'affermazione che "l'architettura fa i conti anzitutto con sé stessa"»¹⁸.

Grassi narra la vicenda dell'accoppiamento delle forme ai significati in modo rigorosamente impersonale: si tratta di un processo che ha uno svolgimento ma non ha protagonisti, e non ha protagonisti perché è necessario, irreversibile. La corrispondenza fra significati e forme sembra essere il prodotto di una selezione darwiniana: essa è «tanto più convincente in quanto va a sovrapporsi e confondersi con la legge stessa della natura»¹⁹:

«Ogni buona architettura ci riporta sempre all'oggetto, a quell'oggetto necessario e fedele, plasmato dall'uso e dalla consuetudine, che per sua natura è schematico e grossolano, elementare e solido, proprio come la ma-

18 G. Grassi, *L'architettura come mestiere*, introduzione a H. Tessenow, *Osservazioni*

elementari sul costruire, Milano, 1974, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 127.

teria di cui è fatto, come le semplici leggi fisiche che lo governano, quell'oggetto così inadatto agli sbalzi dettati dall'occasione, così inadatto a rispondere a esigenze che non muovano dall'aspettativa comune. Davanti all'evidenza e alla determinazione dell'oggetto tutto il resto diventa secondario, proprio perché le sue condizioni sono le condizioni stesse della vita quotidiana»²⁰.

Grassi suggerisce un inesorabile determinismo²¹, in cui gli usi e le forme si corrispondono come la pressione su un interruttore e l'accensione di una lampadina. L'architetto attiva meccanismi di cui non è tenuto a sapere nulla, che lo mettono al riparo da qualsiasi responsabilità. Fa la casa come il castoro, senza errori, senza problemi, senza chiedersi se è bella o se è brutta. Le forme sembrano non essere il prodotto di scelte soggettive, ma di leggi oggettive. Gli edifici sembrano possedere una forma naturale, necessaria, a cui l'architetto deve limitarsi a non fare violenza: «la legge della necessità e la regola del mestiere, tutta l'architettura è riconducibile a queste due condizioni»²².

È piuttosto singolare come nella teoria di Grassi questo automatismo coincida con l'esplicito riconoscimento dell'architettura come giudizio:

19 G. Grassi, *Avant-garde and Continuity*, in "Oppositions", n. 21, 1980, ed. it. *A proposito di avanguardia*, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 218.

20 G. Grassi, *Questions d'architecture et de métier*, in *L'architecte communale et le projet architectural*, Parigi 1983, ed. it. *Questioni di progettazione*, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 228.

21 La posizione di Grassi è, a questo riguardo,

singolarmente simile ad altre teorie che immaginano una evoluzione naturale delle forme architettoniche (si veda, tra le tante, A. Ferrè, M. Kubo, FOA, *Phylogenesis. FOA's ark*, Barcellona, 2003).

22 G. Grassi, *Questions d'architecture et de métier*, in *L'architecte communale et le projet architectural*, Parigi 1983, ed. it. *Questioni di progettazione*, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 228.

«fare architettura vuol dire sostanzialmente esprimere un giudizio, un giudizio critico prima di tutto, un giudizio sull'architettura ma non solo, anche un giudizio sui suoi moventi, sulla sua ragione di essere, su quello che viene prima della forma e che la determina e anche sulle sue conseguenze, soprattutto su quello che viene prima, cioè sul suo rapporto con un giudizio più generale e complessivo, con un'idea del mondo, con una visione del mondo, di cui l'idea di architettura non è che una parte e dalla quale dipende»²³.

Per assicurarsi che il giudizio non appaia immotivato e non lasci spazio ad interpretazioni equivocate, Grassi stabilisce una corrispondenza tra usi e forme che priva il giudizio di qualsiasi autonomia. Alla luce di questa impostazione la stessa scelta viene ad assumere un carattere negativo: al di fuori della necessità, tutto sembra essere falso e gratuito. Ma se l'architettura esprime giudizi, se accoglie o nega possibili sviluppi della città, non è possibile intenderla come attività puramente analitica. Le forme sono scelte, oltre che comprese. E non necessariamente la comprensione delle forme precede la scelta delle forme.

Grassi intende la produzione di edifici come una silenziosa traduzione. I gesti si trasformano naturalmente in architetture:

«nel caso degli ordini monastici, ad esempio, la *regula* che governa i tempi e i modi della vita dell'ordine si rispecchia direttamente nella norma architettonica che sovrintende alla costruzione degli edifici collettivi di tale comunità, al punto che diventa praticamente impossibile distinguere il fine funzionale, gerarchico, simbolico e

23 G. Grassi, *Architettura e Razionalismo*, Milano, 1970, ora

in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 50.

perfino etico da quello più propriamente estetico, cioè appunto da una definita finalità stilistica»²⁴.

Grassi suggerisce esplicitamente di considerare il caso degli ordini monastici come paradigma:

«ciò che è complesso, perché appartiene ad un sistema sociale complesso (ad es. l'insieme dei regolamenti e la città corrispondente), diventa chiaro in un sistema sociale elementare e immediatamente comprensibile nelle norme che lo individuano (ad es. la Certosa e la sua regola)»²⁵.

La Certosa vale come modello del rapporto tra architetto e società. Non ci sono tracce della divisione del lavoro; l'architetto condivide in tutto l'esistenza dei suoi clienti. L'esempio scelto nega anche la distinzione tra clienti e professionista. Il progetto sembra essere un'iniziativa che non prevede scambio linguistico o economico, che non incontra ostacoli, che non conosce inganni; i desideri che convergono sugli edifici sembrano non presentare contraddizioni, non conoscere ripensamenti. L'architetto di cui parla Grassi sembra non dover convincere nessuno, non dover sedurre nessuno, come se potesse fare a meno di scegliersi una posizione sul mercato e mettersi al riparo in un angolo e continuare a fare il proprio *mestiere*²⁶.

24 G. Grassi, *Normativa e architettura*, in *Normativa architettonica e regolamenti edilizi*, Pescara, 1974, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 93.

25 G. Grassi, *Normativa e architettura*, in *Normativa architettonica e regolamenti edilizi*, Pescara, 1974, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 94.

26 La possibilità di mantenersi fedeli al *mestiere*, senza adeguarsi al contesto sociale ed economico in cui questa attività si colloca, è stata esclusa da Marx in una celebre favola del *Capitale*: «se un lavoratore indipendente – mettiamo un piccolo contadino, cui possono riferirsi tutte e tre le forme di reddito – lavora per

La *storia naturale*²⁷ ipotizzata da Grassi restituisce una ben precisa idea di anonimato. L'architettura anonima sembra essere l'architettura dei puri di cuore, dei buoni selvaggi. Non è anonima perché le scelte che la producono non rinviano ad un autore, ma perché non ci sono scelte, perché si tratta di soluzioni necessarie per problemi edilizi che si ripetono sempre uguali. Eppure anonimo non significa necessariamente inconsapevole; esiste

conto proprio e vende il proprio prodotto, viene considerato in un primo momento come padrone di se stesso (capitalista) che utilizza se stesso come operaio, e come proprietario fondiario di se stesso che utilizza se stesso come fittavolo. Egli si paga il proprio salario in qualità di operaio, pretende il profitto in qualità di capitalista e si paga la rendita in qualità di proprietario fondiario. Una volta supposti il modo di produzione capitalistico e i corrispondenti rapporti come fondamento sociale in genere, una simile proposizione è giusta, nel significato che non è in virtù del suo lavoro, ma del possesso dei mezzi di produzione – i quali hanno preso la forma generica di capitale – che esso può fare proprio il suo plusvalore. Per giunta, dato che egli produce il proprio prodotto come merce e quindi dipende dal prezzo di esso (e questo prezzo può essere preso in considerazione anche in caso diverso) la quantità di plusvalore che egli è in grado di valorizzare non dipende dalla sua propria grandezza, ma dal saggio generale del profitto; e così anche

la possibile eccedenza sulla parte del plusvalore determinata dal saggio generale di profitto, non è determinata dalla quantità di lavoro da lui svolto, ma egli è in grado di farla propria soltanto perché possiede il terreno» (K. Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Amburgo, 1894, ed. it. *Il Capitale*, Roma, 1970, Libro III, sez. 7, capitolo I, p. 1164).

27 «una ideale *Storia della casa dell'uomo*. [...] una *Storia* non strettamente architettonica, non una storia viziata da tesi stilistiche o volta comunque a evidenziare elementi di originalità, le differenze, come le storie dell'architettura che conosciamo, [...] una storia fondata sugli elementi decisivi dell'architettura, volta a riconoscere quei caratteri che uniscono fra loro esperienze lontane nello spazio e nel tempo, cioè una storia della casa come utensile adeguato nel tempo...» (G. Grassi, *Sei risposte a 2C-Construccion de la ciudad*, in "2C-Construccion de la ciudad", 1977, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 166).

la possibilità di un anonimato dotto e responsabile, esplicitamente impegnato nella produzione di una architettura condivisa. Esiste la possibilità di intendere l'architettura come attività in cui i produttori semplicemente attingono e contribuiscono ad un patrimonio comune degli uomini, cui giurano – *a priori* – fedeltà.

Per Grassi è impossibile che si producano nuovi legami tra forme e significati. Non è più tempo per questi accoppiamenti, ormai gli uomini sono troppo progrediti²⁸. Il legame tra le forme ed il significato delle forme si è stabilito *prima* dell'architettura ed è rimasto poi fissato per sempre: «il rapporto tra idee e forme è per sempre stabilito nelle forme del passato»²⁹. Poco importa come e quando questo rapporto si sia prodotto:

«il tratto fondamentale non è come si sia stabilito questo rapporto tra idee e architettura, ma il fatto stesso che si sia stabilito, e che si sia stabilito per sempre»³⁰.

Questa posizione sembra derivare dalla tesi secondo la quale l'architettura è un procedimento analitico, che può conoscere significati, ma non può produrre significati. Ma se è vero che la produzione del legame tra formee significati si colloca *fuori dall'architettura*, questo non si-

28 «Non è un caso che i Romani non fossero in grado di inventare un nuovo ordine di colonne, un nuovo ornamento. Per fare questo erano già troppo avanzati» (A. Loos, *Architektur*, in *Ins Leere gesprochen*, Vienna – Monaco, 1962, ed. it. *Architettura*, in A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, 1972, citato in G. Grassi, *Analisi e Progetto*, in *L'analisi urbana e*

la progettazione architettonica, Milano, 1969, ora in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Padova, 1979, p. 63).

29 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 90.

30 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 89.

gnifica che si collochi necessariamente *prima dell'architettura*. Nulla vieta che questo legame si produca ancora: semplicemente si produce *fuori dall'architettura*, e senza troppo preoccuparsene.

Grassi postula la «collocazione definitiva delle forme dell'architettura rispetto alle idee generali»³¹.

I significati e le forme sembrano essersi giurati eterna fedeltà. Essi non si tradiranno mai. Le forme non accoglieranno altri significati; i significati non occuperanno forme a loro non assegnate.

La pretesa di perfetta comprensibilità ha come conseguenza la più ridicola monogamia delle forme: le case dovranno assomigliare alle case, le stazioni ferroviarie dovranno assomigliare alle stazioni ferroviarie, a meno di mettere in pericolo per sempre la riconoscibilità delle forme. Il desiderio di chiarezza si traduce in una esasperata pretesa di controllo sui significati attribuiti alle forme. Nessun mutamento potrà accadere nella storia degli edifici, nessun significato transitorio potrà depositarsi su di essi. Le forme sono così chiamate a sottrarsi alla gran parte delle occasioni capaci di portarle alla luce. La costitutiva ambiguità dell'architettura non può essere sfruttata in alcun modo. La disponibilità, che garantisce all'architettura la sua cattiva esistenza – la disponibilità dell'arco di Tito ad esaltare le stragi di Tito – deve essere eliminata. Tutta questa malriposta sincerità ha conseguenze grottesche. Gli edifici sono costretti ad un unico, artificioso tempo da cui non potranno mai evadere.

31 G. Grassi, *Analisi e Progetto*, in *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Milano, 1969, ora

in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Padova, 1979, p. 56.

Grassi adatta all'architettura il precetto evangelico: *sit sermo vester sic sic, non non, quod superest est diaboli*³². Eppure in architettura non è facile individuare un *sermo*: l'architettura non mente e nemmeno dice la verità. L'architettura è una questione di posizioni, di misure. Può ambire alla precisione, non al significato, e nemmeno alla libertà dal significato. L'architettura è un disponibile deposito di significati, una retorica tanto magniloquente quanto vaga, tanto perentoria quanto inconcludente. La questione relativa al suo significato è qualcosa che l'architettura non può pensare di risolvere per conto proprio, senza fare i conti con il linguaggio che la circonda.

Grassi cerca di eliminare dagli edifici ogni possibile fonte di equivoci, di mettere l'architettura al riparo dalle conversazioni che la circondano, come se fosse possibile scegliere forme capaci di sottrarsi alla presa del linguaggio, come se potessero esistere forme, cui non sia possibile attribuire allusioni. Grassi tenta di produrre «forme che possano essere lette in un solo senso»³³. Si vota alla disperata impresa di produrre «porte che siano solo porte, finestre che siano solo finestre»³⁴, capaci di impedire che si possa attribuire loro una qualsiasi qualità, capaci, ad esempio, di impedire di lasciarsi intendere come *lugubri finestre*. L'associazione che porta a definire lugubri le finestre degli edifici di Grassi è forse mediocre, ma espone con chiarezza i rapporti di potere tra architettura e linguaggio. Poco importa quello che le forme vogliono dire.

32 Matteo 5, 37.

33 G. Grassi, *Sei risposte a 2C-Construccion de la Ciudad*, in "2C-Construccion de la ciudad", 1977, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*,

Milano, 2000, p. 223.

34 G. Grassi, *Nota sull'architettura rurale*, in "Lotus", 15, 1977, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 162.

Non bastano le pretese dell'architetto a impedire al linguaggio di prendere possesso dell'architettura, sistemarla nel contesto che preferisce, esaltarla o soffocarla, deriderla con il suo inesauribile campionario di beffe. Non sarà possibile costringere l'architettura a parlare con semplicità e nemmeno sarà possibile costringerla a tacere. Eliminate le due opzioni migliori, non resta che sfruttarne l'ambiguità. Usarne la coincidenza di menzogna e utopia.

Grassi afferma che gli edifici sono «insieme oggetto e rappresentazione delle regole che li governano»³⁵. La definizione è molto bella, ma deve essere intesa in modo letterale: gli edifici sono *rappresentazioni*, emblemi non completamente decifrabili, seppure non deliberatamente oscuri. Le case non sono scomponibili fino in fondo, non sono completamente trasparenti. I palazzi non sono i diagrammi logici pietrificati delle scelte che li hanno generati, le tracce imperiture di un limpido procedimento scolpito nella pietra. Per l'architettura non vale l'equivalenza di processo e risultato che vale – forse – nella logica³⁶. Il risultato non riesce ad essere identico al processo; la figura finale non può che essere più ricca e più generosa del procedimento che la porta alla luce, a meno di non tradire il processo ancor più completamente. Non solo gli edifici non possono essere letti come enunciati inequivocabili, ma nemmeno vengono prodotti in questo modo (e questo, paradossalmente, testimonia ancora una volta che

35 G. Grassi, *Architettura lingua morta I*, intervento I.B.A. Symposium-Architektur zwischen Individualismus und Konvention, Berlino, 1984, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 247.

36 «Nella logica processo e risultato sono equivalenti. (Perciò nessuna sorpresa)». (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.1261, Vienna, 1921, ed. it. Torino, 1964).

«analisi e progetto coincidono sul piano logico»³⁷). Non è possibile stabilire se le volute ioniche che sbocciano agli angoli del chiostro della Pace siano la conseguenza di un rigorosissimo metodo di progettazione o il pretesto terribilmente fragile e prezioso per la stessa applicazione di quel metodo. Certo le volute non appaiono per miracolo, eppure non seguono e non precedono la legge formale che Bramante sceglie per il cortile: esse appaiono assieme alla legge che le genera, senza essere completamente riducibili ad essa. Nell'*architettura* processo e risultato *non* sono equivalenti. (E questa non è certo una sorpresa).

3

Nei testi di Grassi non si trova alcuna definizione di tipo. Grassi non rimanda neppure ad una tra le definizioni disponibili. Grassi parla dei tipi come di «risposte sostanzialmente definitive a questioni determinate dell'architettura»³⁸, ma evita di definirli ulteriormente: dei tipi sappiamo solo che sono *definitivi* e che le questioni cui rispondono sono *determinate*. Grassi non procede nemmeno alla compilazione di un, seppur approssimativo, elenco dei tipi. Possiamo immaginare che l'insieme dei tipi sia finito (altrimenti che valore potrebbero avere?), ma Grassi non dice se siano dieci, trenta o centomila. Eppure, per Grassi, i tipi non sono soltanto strumenti concettuali, utili a classificare edifici e a fornire una ragionevole previsione di come potranno funzionare edifici analoghi. Infatti ai tipi è assegnato un compito fondamentale nel sistema di

37 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 107.

38 G. Grassi, *Architekturprobleme und Realismus*, in "Archithese",

19, 1976, ed. it. *Questioni di architettura e di realismo*, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 136.

Grassi: essi custodiscono la corrispondenza che si è stabilita tra le forme, i significati delle forme e l'uso quotidiano delle forme. I tipi garantiscono che le forme evocino l'uso, mostrando così il proprio *significato*. I tipi precedono gli edifici e, come norme, ne fondano la possibilità.

La definizione dei tipi viene prima dell'intera storia dell'architettura, di cui definisce tutti i presupposti. Grassi individua questo momento nell'architettura greca. Questo «passaggio obbligato [...] inevitabile e fatale»³⁹, corrisponde alla definizione di una convenzione architettonica che lega un insieme di condizioni spaziali ad una precisa famiglia di gesti. L'architettura greca assume così il ruolo di un *prologo in cielo*, che fonda tutta l'esperienza dell'architettura successiva, definendo i «modelli inimitabili»⁴⁰ su cui questa sarà incessantemente chiamata a riflettere:

«Questo percorso di progressiva definizione nel tempo, fino al fissarsi di un determinato tipo di città e di teatro, mette in evidenza la particolarità dell'esperienza greca (rispetto ad ogni altra successiva esperienza) cioè il fatto che ogni momento, ogni passaggio di questo percorso è di fatto un'esperienza unica, originale ed autentica, perché ciò che avviene avviene per la prima volta e una volta per tutte (almeno per noi e per il nostro rapporto con questa lontana esperienza), perché ogni momento, ogni passaggio che ci sono stati tramandati dal mito, dalla storia dell'arte, relativi appunto alla città e al teatro, hanno questo di assolutamente unico, si presentano per la prima volta nella storia e subito acquistano valore esemplare, cioè valore di norma. Detto questo, sarà bene

39 G. Grassi, *L'architettura del teatro e la città greca*, 1965, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 23.

40 G. Grassi, *Analisi e Progetto*, in

L'analisi urbana e la progettazione architettonica, Milano, 1969, ora in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Padova, 1979, p. 65.

tenere distinti questi due momenti, quello della formazione e progressiva definizione del tipo e quello in cui il tipo ha assunto ormai forma definitiva e deve soltanto adattarsi, perché un'esperienza viene prima dell'altra, ma non soltanto in senso cronologico[...]⁴¹.

Grassi riconosce una insormontabile differenza qualitativa tra l'architettura greca e l'architettura delle epoche successive: solamente per l'architettura che viene dopo i greci il «campo dei significati» inizia ad essere «definito». Questa architettura successiva, sostanzialmente omogenea per problemi e soluzioni, che dura fino ad oggi e che «è racchiusa, per così dire, entro i confini della naturale evoluzione dell'architettura romana»⁴², differisce integralmente dall'architettura greca: solo in essa vi è esperienza, comprensione e svolgimento. Solo alle condizioni date per i Romani l'architettura lavora a partire da un insieme finito di tipi e può quindi costruirsi:

«su un processo logico, sulla base cioè dell'analisi logica dell'architettura che l'ha preceduta, analisi che a sua volta ha definito gli elementi primari di questa, scoprendo che la stessa operazione era già stata compiuta sulla precedente ancora e così all'indietro sino a quello che si può considerare il punto di partenza dell'architettura, il quale non può essere altro che il momento in cui per l'architettura si è definito un sistema formale nel quale «le forme nella loro completezza (compreso quindi il loro significato) cominciano a rappresentare il patrimonio di forme sulle quali appunto l'architettura si costruisce e sulle quali essa comincia a misurare il proprio ruolo»⁴³.

41 G. Grassi, *L'architettura del teatro e la città greca*, 1965, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, pp. 15-16.

42 G. Grassi, *Atene*, in AA. VV.

Ten Projects for the Greek City. A Catalogue, Atene, 1997, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 381.

43 A. Monestiroli, *Teoria*

Siccome, per Grassi, la deduzione logica dell'architettura successiva a partire dall'architettura greca ha carattere tautologico⁴⁴, il contenuto di verità dell'architettura successiva non potrà che essere inferiore a quello dell'architettura greca⁴⁵. La storia dell'architettura appare così a Grassi come la storia di una decadenza, con questa particolarità: che siccome l'architettura può procedere razionalmente soltanto come procedimento deduttivo, e quindi dopo che il «campo dei significati» è stato «definito», l'architettura finisce per essere un'attività razionale solamente durante il suo estenuante declinare. Grassi sembra così stabilire un discutibile legame tra razionalismo e decadenza e quindi, implicitamente, una altrettanto discutibile corrispondenza di età dell'oro e irrazionalità (la tesi di Grassi non sembra troppo dissimile dalla detestabile superstizione di Vico secondo la quale «la fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio»⁴⁶).

L'architettura greca, in quanto mitico momento di individuazione dei tipi, viene a svolgere, nel sistema di Grassi, la funzione di custode dell'insieme delle forme architettoniche ammissibili. La possibilità di estendere la propria

e progetto: considerazioni sull'architettura di G. Grassi, in "Controspazio", ottobre 1974, pp. 72-91. Monestiroli, al termine di questo brano, cita G. Grassi, *Analisi e Progetto*, in *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Milano, 1969, ora in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Padova, 1979, p. 57.

44 «poiché "tutto è stato detto", il progetto non può che essere

tautologia rispetto all'esperienza della storia» (G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 91).

45 «Se una proposizione segue da un'altra, questa dice più di quella, quella meno di questa». (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 5.14, Vienna, 1921, ed. it. Torino, 1964).

46 G. Vico, *La Scienza Nuova*, Libro I, II, XXXVI, Milano, 1977, p. 192.

genealogia fino all'architettura greca diventa così il criterio che seleziona una vera e propria aristocrazia delle forme architettoniche: i bastardi che non possono in qualche modo mettersi in relazione con l'architettura greca sembrano non meritare alcuna pietà. Restano così escluse dall'architettura tutte le tradizioni non occidentali e, inevitabilmente, la stessa architettura greca che, di fatto, si riduce ad un magnifico quanto irrilevante orpello introduttivo di una storia a cui non può partecipare a pieno titolo.

Per Grassi, la scelta di fedeltà a questo patrimonio di forme non si risolve solamente nella continua applicazione dei tipi riconosciuti adeguati alle condizioni poste dai contesti, ma si traduce in una insistita esibizione dei loro elementi di stabilità, anche a discapito della loro complessità. L'analisi si sofferma solamente su quanto sembra non mettere in discussione questo immutabile patrimonio:

«questa scelta di semplificazione tende quindi a realizzarsi secondo un processo logico deduttivo, ma essa tende altresì a caratterizzarsi come un processo nettamente speculativo rispetto all'esperienza storica dell'architettura: si definisce cioè come un operare teso ad estrarre dalla considerazione sintattica degli elementi dell'architettura, non solo quegli elementi che sembrano più certi e immutabili, ma anche quelle relazioni tra essi che sembrano caratterizzate da forme permanenti»⁴⁷.

Se l'obiettivo della ricerca sono gli elementi *più certi e immutabili*, progettazione e semplificazione non possono che coincidere:

47 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 141.

«in quanto tale la semplificazione non è un modo alternativo per fare architettura, ma è la sua condizione necessaria; essa non può essere vista come una fase del processo di definizione formale, ma è il processo stesso»⁴⁸.

Eppure, un'attività progettuale basata sulla «considerazione sintattica degli elementi dell'architettura» può valere anche al di là dei limiti e delle certezze che Grassi le associa. L'attenzione analitica non impone di restringere l'oggetto di interesse agli elementi *più certi e immutabili* dell'architettura: l'attenzione analitica consente di soffermarsi anche su luoghi problematici, riconoscere e osservare paradossi (tutta l'architettura del Rinascimento testimonia questa possibilità). In questo senso, ad una più rigorosa formulazione del metodo di indagine corrisponde un ampliamento del possibile campo di indagine.

Se la conoscenza relativa all'architettura è tutta «nelle opere realizzate», non ci sono ragioni per escludere alcuno tra gli edifici del passato dall'insieme degli oggetti architettonici degni di considerazione. Non è possibile limitare il campo a priori, non è possibile escludere alcuna tra le opere in qualche modo comparse nel mondo dall'insieme dei *precedenti* che si offrono ad ogni occasione professionale. Le *opere* sono, semplicemente, *tutte le opere*. Al di là della mediocrità di tante esperienze architettoniche, non si può negare che esse si presentino come plausibili alternative per il lavoro quotidiano. Detto in altri termini, non è possibile dimenticare le opere di nessuno scadentissimo ciarlatano, non è possibile ignorare l'insieme di soluzioni tecni-

48 G. Grassi, *L'architettura come mestiere*, introduzione a H. Tessenow, *Osservazioni*

elementari sul costruire, Milano, 1974, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 129.

che e formali che esse propongono, non è possibile immaginare di collocarsi sul mercato senza definire la propria posizione anche rispetto ad esse. Il lavoro deve fare i conti con queste possibilità. Può rifiutarle, non ignorarle: esse compongono una parte non trascurabile del contesto in cui l'architettura viene prodotta.

L'equivalenza logica delle opere non significa peraltro che esse siano tutte uguali: il Partenone continua a distinguersi dal garage della zia, l'urna greca continua ad essere diversa dal vaso da notte. Soltanto, il Partenone appartiene allo stesso ordine di realtà del garage della zia. Ed è proprio perché sorge sullo stesso piano, perché è un pezzo di mondo fragile come gli altri, perché può esplodere in un bombardamento, che il Partenone offre agli uomini la sua specifica promessa. L'equivalenza logica delle opere significa solo che non ci sono forme giuste una volta per tutte, cui affidarsi come a talismani miracolosi. Il rifiuto e la predilezione non sono scontati, devono ogni volta essere motivati.

Intendendo gli edifici del passato come *precedenti*, e mettendo in relazione ogni nuovo edificio con i suoi precedenti, piuttosto che con il *tipo* a cui dovrebbero corrispondere, il progetto smette di essere un processo puramente deduttivo. Il lavoro si limita a tentare di attribuire senso, volta per volta, ad un numero sempre maggiore di casi, senza presupporre l'esistenza di una ragione architettonica immutabile, fissata in un numero limitato di modelli inarrivabili. In fin dei conti, l'architettura può essere intesa come attività razionale anche riferendosi ad un insieme di forme tutto sommato casuali, che fondano la possibilità di un lavoro condiviso solamente perché date, e date per tutti. È l'ovvia generalità di ciò che non è stato scelto (l'insieme delle città *come le abbiamo trovate*), a definire un punto di partenza con cui misurarsi criticamente, a fon-

dare la possibilità dell'architettura come lavoro razionale e collettivo. «Il contenuto è pronto, l'artista libero non ha bisogno di lottare per esso»⁴⁹.

In alcuni passaggi di *La costruzione logica dell'architettura*, Grassi suggerisce una interpretazione del legame tra forme e significati differente da quella discussa in precedenza⁵⁰, individuando un diverso modo per osservare ed utilizzare le forme. Questa linea di pensiero, che tendiamo forse a sopravvalutare, e che significativamente compare spesso in considerazioni relative agli ordini, ci sembra definire una posizione più avvertita e più promettente:

«Nelle norme classiche dell'architettura questo rapporto (fra una norma formale e un'idea morale che deve esprimere) è irrilevante, in ogni caso non è più riconoscibile, tutta l'evidenza di tali norme sta nella loro sperimentazione, nel fatto che sono ormai inscindibili dalla definizione stessa dell'architettura»⁵¹.

E anche:

«Gli ordini conferivano pertanto all'architettura una generalità che questa non ha più riconquistato, tale gene-

49 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, 1823, *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Amburgo, 1998, ed. it. *Lezioni di Estetica, Corso del 1823 nella trascrizione di H.G. Hotho*, Roma-Bari, 2000.

50 Grassi solitamente presuppone la corrispondenza tra un numero limitato di forme ed un numero limitato di significati (vedi capitolo 2), ovvero la

«collocazione definitiva delle forme dell'architettura rispetto alle idee generali con cui tendono a confondersi» (G. Grassi, *Analisi e Progetto*, in *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Milano, 1969, ora in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Padova, 1979, p. 56).

51 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 146.

ralità derivava proprio dal fatto che gli ordini stessi erano “generalisti” nel senso più ampio, nel senso cioè che ad essi non era collegata alcuna immagine»⁵².

Questi passaggi sottolineano come la caratteristica decisiva degli ordini (ma è possibile estendere l'argomento a tutta l'architettura del passato) sia di essere dati, di offrirsi come oggetto di una possibile comprensione. Gli ordini (ovvero tutta l'architettura del passato) valgono così come repertorio di esperimenti sull'architettura a partire dai quali è possibile trarre conclusioni e formulare ipotesi per casi ulteriori. Questa impostazione consente di immaginare una produzione di architettura razionale e realista: un precedente va inteso come giudizio che si pone come presupposto per ulteriori giudizi. Ancora una volta:

«un edificio si misura con un altro edificio, o con una serie di edifici; un monumento con un altro monumento, o con una serie di monumenti lontani fra loro nel tempo; e così via»⁵³.

Grassi cita la lezione introduttiva di Julien Gaudet all'École des Beaux Arts:

«Voilà une salle que j'aimerais à étudier dans le caractère des salons de Versailles, ou des salles du Palais du Louvre [...] ce pavillon devrait avoir l'ampleur de ceux de notre Place de la Concorde, ou l'élégance de ceux de la Chancellerie à Rome [...]»⁵⁴.

52 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 70.

53 G. Grassi, *Analisi e Progetto*, in *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*, Milano, 1969, ora in G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Padova, 1979, p. 57.

54 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 92. Grassi cita la lezione del 28 novembre 1894 (J. Gaudet, *Éléments et théorie de l'architecture*, Parigi, 1894, vol. I, p. 88).

In questo passo il nuovo padiglione si misura direttamente con quelli di Place de la Concorde e della Cancelleria, si confronta immediatamente con i *precedenti* che individua come adeguati, non con il *tipo* cui entrambi dovrebbero fare riferimento. L'elenco di Gaudet può quindi essere esteso⁵⁵: il corridoio dovrà essere panoramico come all'autogrill di Dorno, i controsoffitti interminabili come all'aeroporto di Schiphol, le rampe circolari potranno essere affiancate per produrre il balletto vertiginoso che accompagna l'uscita dallo stadio di San Siro, la rotatoria sarà gigantesca e coltivata a granoturco come all'ingresso della John Deere di Moline, Illinois.

Esiste una precisa responsabilità verso il cumulo incoerente, contraddittorio e fin troppo numeroso dei precedenti. Davanti a questo insieme confuso, diventa necessario adottare ed esporre meccanismi di decisione capaci non solo di valere come modello per casi ulteriori, ma capaci anche di restituire chiarezza a casi del passato. La responsabilità verso il futuro dell'architettura viene così a coincidere con la responsabilità verso il passato dell'architettura. Ogni nuovo edificio si inserisce e allo stesso tempo ridefinisce il contesto più generale della disciplina, precisa il volto dell'*architettura universale*.

Il legame che si stabilisce tra le architetture di epoche e di luoghi differenti non è quindi «fissato per sempre»⁵⁶ nelle opere del passato, come afferma Grassi, ma soltanto *promesso*, perché esse, come ha scritto Benjamin a proposito delle lingue, «non sono estranee tra loro, ma a prio-

55 «je pourrais multiplier indéfiniment ces exemples» (Gaudet in G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 92).

56 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 89.

ri, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire»⁵⁷. Per questo motivo, il dovere verso il passato dell'architettura si estende anche agli episodi più scadenti, ai desideri e alle aspirazioni che non hanno ancora trovato adeguata soluzione formale, riconoscendo la legittima pretesa di bellezza sepolta anche nei più infelici edifici del passato. Il monumento di Tatlin alla Terza Internazionale dimostra che persino il miserabile esibizionismo della torre Eiffel può essere il punto di partenza per un'intelligenza che voglia restituire dignità ai desideri che si affidarono a quelle forme.

Intendere l'architettura come disciplina basata su un deposito di *precedenti*, mette in evidenza come questa non sia governata da alcuna legge naturale. L'architettura viene così ad essere qualcosa di simile ad una retorica, una *ars bene dicendi*, che dispone solo di un repertorio per riconoscere i *casi in cui Parigi va chiamata Parigi e quelli in cui bisogna chiamarla "capitale della Francia"*. Intendere l'architettura come retorica evidenzia due circostanze: che dipende da occasioni, e che è rivolta ad un pubblico. Siccome dipende da occasioni, l'architettura non può eliminare il suo legame con gli accidenti che la portano al mondo. Non può nemmeno sottrarsi all'obbligo di stupire (che non è solamente una conseguenza della società dello spettacolo, basti considerare l'episodio di Dinocrate nudo, avvolto in una pelle di leone, che cerca di convincere Alessandro a scolpire il monte Athos a sua immagine⁵⁸). L'architettura è costretta ad acquistare un posto ne-

57 W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923, in *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, Francoforte, 1972, ed. it. *Il compito del*

traduttore, in W. Benjamin, *Angelus Novus*, Torino, 1962, p. 42.
58 M. Vitruvius Pollio, *De Architectura*, II, praef. 1-4.

gli immaginari prima che nella realtà; deve convincere e sedurre, prima che funzionare. Per questo motivo le forme architettoniche non sono qualcosa di «costituzionalmente inadatto a esprimere contenuti ambigui e d'occasione»⁵⁹: che l'architettura attribuisca una forma durevole a fragili combinazioni di desideri, interessi ed ambizioni non significa che ne cancelli le incoerenze.

In quanto attività esplicitamente rivolta ad un pubblico, *ragionamento pubblico*, l'architettura è chiamata a fornire risposte comprensibili, a misurarsi col multiforme sistema di attese della città contemporanea senza sottrarsi alle sue bizzarre esigenze, senza ignorarne le opinabili richieste. In questo modo l'architettura riconosce che non è possibile pretendere da chi usa l'architettura un livello di attenzione e di conoscenza esagerati, quasi che gli edifici fossero enunciati da decifrare pazientemente a partire da codici che tutti dovrebbero avere avuto cura di apprendere. L'architettura deve infatti riconoscere che l'apertura attribuita agli edifici, rivelando quanto più esplicitamente gli strumenti concettuali utilizzati per realizzarli, non sarà riconosciuta da tutti. L'architettura potrà comunque essere fraintesa. In questo senso l'apertura rispetto alla disciplina (la cura di esibire i codici utilizzati) è una condizione necessaria ma non sufficiente per la più generale apertura dell'architettura verso le persone che la usano. Per questo motivo il rapporto tra l'architettura e il suo pubblico passa attraverso la *bellezza* dell'architettura, attraverso la capacità della bellezza di sospendere temporaneamente la percezione distratta, di riapparire nella memoria con la particolare definizione ed evidenza di ciò di cui riconosciamo appunto la bellezza.

59 G. Grassi, *Architekturprobleme und Realismus*, in "Archithese", 19, 1976, ed. it. *Questioni di*

architettura e di realismo, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 137.

4

A partire dalla corrispondenza tra le forme, gli usi e i significati, che si è fissata in un limitato insieme di tipi, Grassi seleziona gli elementi che appartengono all'architettura:

«l'unica definizione di architettura che possiamo ragionevolmente ripetere è che l'architettura sono le architetture, tutte, quelle ideate e quelle realizzate, e poi i principi, le teorie, tutto questo è l'architettura. Ma una definizione di questo tipo porta con sé alcune limitazioni, in primo luogo non tutto quello che l'uomo ha costruito o costruirà per sé è architettura (questo rimanda alla hegeliana "casa costruita come tipo fondamentale", ad es. non appartengono all'architettura né la capanna della preistoria né le moderne proposte fantascientifiche)»⁶⁰.

L'architettura sono le architetture, *tutte*, ma non proprio tutte. Grassi separa *ciò che è architettura* da *ciò che non è architettura*: ciò che è lecito indagare e ripetere da ciò che conviene ignorare per sempre. Solo gli edifici che più esplicitamente spongono il legame tra forme e uso quotidiano delle forme, solo quelli che rimandano esplicitamente ai tipi fondamentali sono architettura, e solo questi sono degni di venire continuamente riproposti. Questa distinzione implica che alcune forme siano *più logiche* di altre, che alcune case appartengano all'architettura più di altre. Gli edifici cessano di «equivalersi sul piano logico»⁶¹. La qualità del ragionamento sulle forme si traduce in una qualità delle forme stesse, individuando una classe di forme immancabilmente buone e una clas-

60 G. Grassi, *L'architettura come mestiere*, introduzione a H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Milano,

1974, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 123.

61 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, p. 68.

se di forme inesorabilmente malvagie. L'architettura non si occupa più di conoscere razionalmente, ma di esibire la propria adesione ad un metodo razionale. Le forme selezionate si caricano così di un imprevisto valore simbolico, quasi che, per poter *esprimere* pienamente la razionalità del suo programma conoscitivo, l'architetto debba, in buona sostanza, abbandonarne i presupposti.

La distinzione di Grassi («non tutto quello che l'uomo ha costruito o costruirà per sé è architettura») ha un'importante conseguenza: alla luce di questo giudizio l'esperienza dell'architettura risulta irrimediabilmente incrinata e non resta che intendere l'architettura del passato e, di conseguenza, immaginare quella del futuro, come qualcosa che non possiamo interamente condividere. Ma se l'architettura del passato e del futuro non concordano, se non coincidono nella *architettura universale*, diventa impossibile immaginare i presupposti e gli obiettivi di un lavoro condiviso. Se l'architettura del passato non ci appartiene tutta, non appartiene nemmeno a tutti; se l'eredità viene divisa, gli eredi sono subito nemici.

Grassi cita ripetutamente una frase di Mies van der Rohe:

«l'architettura è l'espressione visibile di un punto di vista che altri desiderano condividere»⁶².

62 «L'architettura è l'espressione visibile di un punto di vista che altri desiderano condividere». Io non conosco una definizione di architettura altrettanto ricca di promesse concrete e questa sua qualità le deriva certo dall'essere accessibile, dall'essere in fondo

nient'altro che un invito. E di presupporre quindi l'idea di lavoro collettivo» (G. Grassi, *L'architettura come mestiere*, introduzione a H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Milano, 1974, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 124).

Tuttavia, nonostante la dichiarata ambizione ad un lavoro condiviso, Grassi sembra non essere mai soddisfatto dalla durezza della sua condanna, che diventa sempre più estesa e patetica:

«è anche perché vogliamo dire il nostro disaccordo che, col nostro lavoro, insistiamo sulle cose note, quelle apparentemente più scontate, perché quelle cose, in teoria, non dovrebbero prestarsi a interpretazioni discordanti. Ma questo non perché vogliamo distinguerci, anzi, proprio perché vogliamo misurarci e mettere alla prova la nostra risposta insieme alle altre»⁶³.

La successione è singolare: prima la condanna, poi la rivendicazione di estraneità, poi l'esigenza di confronto, ma solo a tutt'altre condizioni, e solo perché queste condizioni non ci saranno mai. È lo stesso Grassi a denunciare l'inutilità di una posizione così radicalmente antagonista:

«prendere a prestito degli slogans, oppure farsene di propri, e su questi rifondare, per così dire, ogni volta e senza incertezze, il mondo particolare della propria rappresentazione, cioè ogni volta il senso e la ragion d'essere del proprio mestiere, questo è l'assurdo processo messo in opera dalle avanguardie artistiche»⁶⁴.

Ma non meno assurda, non meno parziale, non meno *d'avanguardia*, è la rifondazione di Grassi⁶⁵. E certamente

63 G. Grassi, *Un parere sulla scuola e sulle condizioni del nostro lavoro*, in "Domus", n.714, 1990, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 307.

64 G. Grassi, *Avant-garde and Continuity*, in "Oppositions", n. 21, 1980, ed. it. *A proposito di*

avanguardia, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 220.

65 Ignasi de Solà-Morales ha rilevato l'analogia tra alcuni aspetti decisamente anticlassici del lavoro di Grassi ed alcuni procedimenti messi in campo dall'arte concettuale (I. de Solà-

non è possibile sfuggire a questa assurda e parziale forzatura, se non si accetta l'eredità di tutta la storia dell'architettura, se si sceglie un repertorio vistosamente limitato da sbandierare come garanzia di correttezza.

Grassi afferma la necessità di stabilire una razionale alleanza con l'architettura del passato, ma lo fa in modo così schematico e polemico da condannarsi a non usare le risorse che giustamente reclama. Si costringe a seppellire il tesoro non appena lo ha trovato. E nel disperato desiderio di fare chiarezza sulla natura di un possibile «patto di alleanza con gli antichi»⁶⁶, Grassi si riduce ad esibirne solo la figura araldica, come se il colonnato della Langestraße potesse rappresentare tutto il passato dell'architettura: l'esproprio di tutto il passato dell'architettura da parte delle avanguardie delle masse degli sfruttati. Eppure non si tratta di espropriare gli elementi dell'architettura, ma di usarli, non si tratta di rubare il tesoro, ma di spenderlo. Si tratta di definire i modi per intendere l'unità dell'architettura, non contro e al di là delle sue condizioni contemporanee, ma in questa stessa pluralità di occasioni, con la stessa sfacciata sicurezza e disponibilità di Bramante, di Bernini o di Schinkel (ma anche più modestamente di McKim, di Saarinen, di Niemeyer).

Il disincanto verso le continue rivoluzioni estetiche pretese dal capitalismo contemporaneo non può infatti tradursi in una opposizione *stilistica*, che in fin dei conti non sarebbe che un modo per partecipare a questi falsi conflitti,

Morales, *Neo-Rationalism & Figuration*, in "A.D. Architectural Design", vol. 54, n. 5/6, 1984, pp. 15-20, ed. it. "Tendenza". *Neorazionalismo e figurazione*, in I. de Solà-Morales, *Decifrare l'architettura*, Torino, 2001, pp. 107-130).

66 G. Grassi, *Antichi Maestri*, intervento al convegno *Leon Battista Alberti oggi: storia, conservazione, progetto*, Milano, 1999, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 396.

qualunque fosse la scelta di campo. L'intransigenza qui è sospetta, soprattutto quando diventa troppo facile da etichettare, quando pascola beata nella sua nicchia di mercato e accetta di lasciarsi mettere fuori gioco con una mossa sola. A queste condizioni, la razionalità dell'architettura e la fedeltà ad un patrimonio comune di forme coincidono con la più serena indifferenza stilistica (ancora quella di Bramante e di Schinkel, per intenderci), con la più sobria complicità con le mode, con la più netta fiducia nella possibilità che qualsiasi forma possa essere compresa e collocata nella prospettiva di una architettura razionale.

Il tentativo di «costruire o ricostruire un linguaggio comune, unitario, interamente condiviso»⁶⁷ non può essere portato a compimento per esclusione, amputando le membra infette dell'architettura. Questo tentativo può essere portato avanti solo sopravvalutando sistematicamente ogni brandello di senso sparso negli edifici e nei progetti che ci capita di incontrare. Questo è anche il motivo per cui non è possibile individuare un'«esperienza unica, originale ed autentica»⁶⁸ da cui fare dipendere tutta l'architettura successiva. La concordia non è all'inizio (e quindi perduta), ma al termine (e quindi da costruire). Non c'è nessun partito da far trionfare all'interno della storia dell'architettura, si deve solo aderire razionalmente alla sua totalità. Bisogna essere umili di fronte all'architettura. Umili come le iene. Sottomettersi all'architettura così come è:

«dobbiamo lavorare duramente con la cattiva lingua che abbiamo ereditato per arrivare a quella lingua che non

67 G. Grassi, *Normativa e Architettura*, in *Normativa architettonica e regolamenti edilizi*, Pescara, 1974, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 92.

68 G. Grassi, *L'architettura del teatro e la città greca*, 1965, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, pp. 15-16.

ha ancora mai governato, e che pure governa la nostra intuizione e che noi imitiamo»⁶⁹.

Il tentativo di «costruire o ricostruire un linguaggio comune, unitario, interamente condiviso» non può coincidere con un pregiudiziale disprezzo per l'architettura contemporanea, che peraltro è quella che meglio possiamo comprendere⁷⁰, e con cui dobbiamo inesorabilmente collaborare per trasformare le città in cui abitiamo. In questo senso, l'avvicinamento all'architettura contemporanea e l'avvicinamento all'architettura del passato coincidono. La modestia necessaria per copiare i contemporanei corrisponde alla pazienza necessaria per copiare gli antichi: copiare Ito, Kollhoff, Koolhaas con lo stesso entusiasmo con cui copiamo Artigas, Nash, Sanmicheli. Questo avvicinamento non ha nulla di particolarmente erudito, non si tratta qui di mostrare predilezioni personali, di stabilire un rapporto privilegiato con qualche eroe del presente o del passato: non si tratta di *citazioni*, si tratta di *copie*. Semplici *copie*, sobri atti di appropriazione di soluzioni che dichiariamo comuni. Si tratta di scegliere la posizione che ci consenta l'accesso più efficace all'insieme di risorse offerte dall'architettura del passato, la posizione che, contemporaneamente, metta più esplicitamente a disposizione di altri i risultati di questo atto di appropriazione.

69 I. Bachmann, *Literatur als Utopie*, Monaco, 1980, ed. it. *La letteratura come utopia, Lezioni di Francoforte*, Milano, 1993, p. 123.

70 «Le opere d'arte si lasciano esperire con tanta maggiore verità quanto più la loro sostanza storica è quella stessa di chi le esperisce. L'amministrazione da economia domestica cui la borghesia

sottopone l'arte dimostra d'essere accecata dall'ideologia anche nel suo supporre che le opere d'arte che sono abbastanza lontane nel tempo possono essere capite meglio di quelle del proprio tempo». (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francoforte, 1970, ed. it. *Teoria Estetica*, Torino, 1975, p. 307).

Se si osserva la produzione architettonica contemporanea, è facile riconoscere come un gruppo piuttosto ristretto di studi professionali sia responsabile per la progettazione della quasi totalità degli edifici più importanti del nostro tempo (per *edifici importanti del nostro tempo* – in prima approssimazione – intendiamo quelli che, prima o poi, appaiono nelle pubblicità). Questi studi professionali, indipendentemente dalla localizzazione, sono simili per dimensioni, organizzazione, volume d'affari. Il personale impiegato proviene generalmente da un ristretto gruppo di scuole europee ed americane. Di solito la permanenza del personale all'interno di un studio è breve (qualche anno al massimo); la permanenza all'interno del circuito è più lunga: molto spesso questi lavoratori prestano successivamente i loro servizi a diversi uffici di questo tipo. Questo piccolo mondo si riproduce autonomamente: nuovi studi si formano al suo interno, sostituendo quelli che si estinguono o passano di moda. Lo scambio di personale tra questi uffici, e quindi lo scambio di tecniche, soluzioni, abitudini, produce un sapere collettivo che si rinnova continuamente, muovendosi assieme ai suoi molteplici portatori. A questa produzione collettiva corrispondono forme e retoriche che tentano in ogni modo di celare le reali condizioni di produzione dell'architettura contemporanea. Infatti, negli edifici progettati in questo modo, l'intima pluralità della produzione viene sistematicamente nascosta. L'intelligenza delle soluzioni architettoniche individuate viene sacrificata per tutelare la riconoscibilità dei marchi⁷¹.

71 I problemi relativi al diritto d'autore in architettura, affermato dalla convenzione di Berna e dai suoi successivi emendamenti e riconosciuto

nei 184 paesi aderenti, sono piuttosto complessi, e non possono essere trattati in questo lavoro. Qui, più che addentrarci nell'analisi

Le forme rifiutano di esibire i codici con cui sono state costruite. Le logiche che governano questi impenetrabili edifici vengono accuratamente celate nel duplice inganno prodotto dalla presunta oggettività della tecnologia impiegata e dalla presunta ineffabilità dell'intuizione originaria che li ha generati. Nulla sembra più lontano dall'architettura contemporanea di questa affermazione del 1995: «OMA [...] is structured for others to have the eureka»⁷².

Questa architettura, singolarmente disonesta rispetto ai suoi meccanismi di produzione, singolarmente reticente a svelare il trucco degli scadenti prodigi che realizza, si nutre di un abominevole culto degli *autori*. Secondo questo abominevole culto, gli *autori* trasmettono negli edifici tutto il loro mondo interiore, tutta la loro esperienza autentica e straordinaria⁷³. Gli *autori* partoriscono una architettura di cui nessuno può penetrare i segreti e che non si può più ripetere quando gli *autori* smettono di

dell'attuale legislazione internazionale, ci interessa sottolineare un'evoluzione della produzione architettonica che procede parallela ad alcune più generali trasformazioni della cultura contemporanea, che Lawrence Lessig ha descritto come un preoccupante passaggio da una cultura libera ad una cultura concessa (*from a free culture to a permission culture*). Un resoconto, datato ma interessante, della legislazione americana sul diritto d'autore in architettura è in Register of Copyrights of the United States of America, *Copyright in Works of Architecture*, Washington, 1989. Informazioni sulla legislazione internazionale sul diritto

d'autore sono disponibili sul sito della World Intellectual Property Organization: www.wipo.int. In generale, sui problemi legati ai *diritti d'autore* si veda il lavoro di Lawrence Lessig (L. Lessig, *Code and Other Laws of Cyberspace*, New York, 1999, L. Lessig, *Free Culture*, New York, 2004, <http://www.lessig.org>, <http://www.publicknowldge.org>, <http://www.creativecommons.org>).

72 O.M.A., R. Koolhaas, B. Mau, S,M,L,XL, New York, 1995, p. 644.

73 La grottesca attività imprenditoriale del cadavere di Aldo Rossi mostra a sufficienza quanto autentici siano questi mondi interiori.

creare. Gli *autori* non producono conoscenza che possa servire ad altri produttori.

Una considerazione realista delle condizioni di produzione dell'architettura contemporanea consente di immaginare un ragionevole patto di alleanza tra anonimato e classicismo. Se l'architettura contemporanea viene elaborata da numerosi produttori, in una condizione di intellettualità di massa, se la sua costruzione è collettiva, l'obiettivo per essa non può che essere l'adozione di un'attitudine verso le forme coerente con le sue positive condizioni di produzione: il *classicismo del general intellect*⁷⁴.

Per *classicismo*, intendiamo una architettura che sta tutta a disposizione di chi la vuole usare, che può essere compresa, appropriata, decodificata e ricodificata, che è completamente solida, reificata⁷⁵, accessibile. Il classicismo consente di sottrarsi a qualsiasi romanticismo di filistei, permette di usare e difendere l'umile intelligenza di un «pensiero senza portatore»⁷⁶. Il classicismo, come punto di vista rispetto alle forme che corrisponde all'obbligo di discutere razionalmente le scelte che le determinano, riesce a stabilire un legame tra parole e forme⁷⁷ e consente

74 Per una discussione sul *general intellect* si veda, oltre al passo dei *Grundrisse* (K. Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlino, 1953, ed. it. *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, Firenze, I 1968, II 1970, pp. 389-411), il lungo dibattito ospitato su *Futur Antérieur* e su *Multitudes* (<http://multitudes.samizdat.net>).

75 Per un convincente elogio della reificazione si veda P. Virno,

Quando il verbo si fa carne, Torino, 2003.

76 G. Frege, *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung*, in "Beiträge zur Philosophie der deutschen Idealismus", I, 1918-19, ed. it. *Il pensiero. Una ricerca logica*, in *Ricerche Logiche*, Milano, 1988.

77 «Pas de géométrie sans la parole. Sans elle, les figures sont des accidents; et ne manifestent, ni ne servent, la puissance de l'esprit. Par elle, les mouvements

così di immaginare possibili discussioni, e conseguentemente una organizzazione non gerarchica dei luoghi di produzione dell'architettura. Il classicismo suggerisce la possibilità di un lavoro collettivo, in cui criteri di decisione condivisi consentono di produrre forme, senza fare riferimento a indicibili esperienze interiori – ma anche senza pretendere di eliminarle. La discussione sulle forme, che il classicismo rende possibile, si traduce in una duplice ricerca di accordo: un accordo immediato tra chi produce le forme, ed un più generale accordo con l'architettura del passato, intesa quale unico possibile garante della validità e dell'apertura dell'accordo tra i produttori. Il classicismo propone un modo per osservare l'architettura del passato e per immaginare la città contemporanea, per intenderla anzitutto come terreno comune, aperto, capace di mettere in comunicazione le differenti intelligenze che usano la città e che lavorano alla produzione della città. La città del classicismo viene costruita da anonimi operai della bellezza. Il loro prodotto è collettivo: la bellezza è cosa materiale e comune, *res publica*.

Il patto tra l'intellettualità di massa che la produce e un'architettura conseguentemente universale può stabilirsi solamente attraverso un sapere solido, condiviso, disponibile. Il *classicismo del general intellect* esige un insieme di conoscenze sufficientemente affidabile da resistere al di là delle predilezioni personali, sufficientemente so-

qui les engendrent étant réduits à des actes nettement désignés par des mots, chaque figure est une proposition qui peut se composer avec d'autres; et nous savons ainsi, sans plus d'égards à la vue ni au mouvement,

reconnaître les propriétés des combinaisons que nous avons faites; et comme construire ou enrichir l'étendue, au moyen de discours bien enchaînés» (P. Valéry, *Eupalinos*, Parigi, 1945, p. 54).

lido da poter essere continuamente ampliato, reso fertile, lavorato. La molteplicità e l'apertura che il classicismo lascia intravedere è possibile solo a partire da una disciplina rigorosamente intesa: la conoscenza è pubblica solo se, anzitutto, è conoscenza.

Per *disciplina* intendiamo un sapere composto di oggetti che si possono vedere, toccare, capire: un deposito di conoscenza fatto di cose solide e disponibili: il filare di rose e il prato del Cortile Grande della Certosa di Pavia, le tessere colorate del Municipio di Sesto, il libro intitolato *Theory and Design in the First Machine Age*, il linoleum verde della Staatsgalerie, le enormi lettere HIWASSEE sulla diga di Hiwassee, il leone di bronzo sulla tomba di Scharnhorst. Il classicismo viene così ad essere anzitutto una forma di sottomissione e gratitudine verso un insieme di oggetti che testimoniano la propria fedeltà ad un possibile progetto comune:

«[...] riconosciamo che le buone architetture sono sempre dei gesti di fedeltà e di ammirazione per quanto le ha precedute e rese possibili»⁷⁸.

Se non vuole rinunciare alla sua giusta pretesa di universalità, il classicismo deve escludere da subito qualsiasi concessione ai dilettanti, deve mantenersi fedele ad un sapere capace di valere nel tempo, senza sacrificare la propria ricchezza a semplificazioni che ne comprometterebbero le possibilità di sviluppo. Che il sistema sia accessibile non significa che debba appiattirsi al minore livello di complessità possibile, che sia modificabile non significa che non debba difendere la propria coerenza⁷⁹.

78 G. Grassi, *Architettura lingua morta I*, intervento I.B.A. Symposium-Architektur zwischen Individualismus und

Konvention, Berlino, 1984, in, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 247.

79 Ad esempio, nel caso degli

Se pure la disciplina può diventare facilmente una scusa per delimitare una casta di falsissimi sacerdoti, questo non significa che sia impossibile rinnovare la sua apertura, riscoprire ogni volta il suo possibile valore collettivo. L'apertura della disciplina è da difendere dal suo interno. Essa coincide con la sua ideale unità, con la sua capacità di estendersi a tutti i problemi architettonici riconoscendo in tutti una possibile umanità. L'unità della disciplina è da intendere esplicitamente come obiettivo, non come presupposto. L'estensione della logica della disciplina ad ogni possibile problema architettonico diventa un obiettivo imprescindibile per il classicismo: qui coincidono la sua inesauribile umiltà e la sua sconfinata ambizione:

«Il n'est point de serpent ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux»⁸⁰.

5

La riduzione dell'insieme degli edifici del passato ad una sparuta famiglia di forme si comprende solo all'interno della prospettiva politica in cui Grassi inserisce il suo lavoro:

«quando facciamo un progetto per la città (un piano, un quartiere, una casa) possiamo dire di fare, nella migliore delle ipotesi, un progetto compatibile con la città socialista, cioè rivolto nel senso di questa trasformazione. Per far questo noi raccogliamo, grossomodo, tutti quegli

open-source softwares (per una definizione di *free software* ed *open-source softwares*, si vedano: www.gnu.org e www.fsf.org) si stabilisce un rapporto estremamente chiaro e positivo tra approfondimento della

conoscenza disciplinare e possibilità di cooperazione e condivisione tra produttori.
80 N. Boileau, *Art Poétique*, III, 1-2, in N. Boileau, *Satires, Épîtres*, *Art Poétique*, Paris, 1985, p. 240.

elementi dell'esperienza storica che fanno vedere un'alternativa rispetto al corso recente della storia della città, che fanno vedere la città come avrebbe potuto essere. Ci costruiamo, per così dire, un passato a misura di questa trasformazione e ci confrontiamo con quelle esperienze (possiamo riferirci alle diverse strutture comunitarie urbane e rurali, oppure a tutta quanta l'esperienza degli edifici collettivi) che sono in realtà forme definite diventate incompatibili con il processo di privatizzazione della moderna città borghese, quelle forme che indicano una definita linea di tendenza attraverso la storia, una linea che ha appunto nella città socialista la sua conclusione. Così facendo noi restiamo nei limiti dello specifico del nostro lavoro e, senza prefigurare soluzioni più o meno utopistiche, in questo modo affiniamo, mettiamo a punto per così dire, gli strumenti del nostro lavoro e facciamo in modo che siano adeguati e pronti per questa trasformazione. E, pur consapevoli dei limiti dell'operazione, non per questo diamo per scontata la fine dell'architettura, cioè l'esaurimento di un suo ruolo specifico rispetto alla trasformazione, anzi»⁸¹.

E anche:

«io credo che oggi la proposta architettonica, per poter entrare in reale contraddizione con la sovrastruttura culturale con cui si misura, debba essere inequivocabile, al limite didascalica, e non vaga, indistinta, ineffabile, ecc., tale quindi da suggerire interpretazioni discordanti o contraddittorie (che possano valere, come dice Brecht, "sia per i ladri che per i derubati"). Io credo che la ricerca, tanto più in questo momento, deve essere rivolta alla proposizione di forme che possono essere lette in un solo senso»⁸².

81 G. Grassi, *Rurale e urbano nell'architettura*, in *Normativa architettonica e regolamenti edilizi*, Pescara, 1974, ora in G. Grassi,

Scritti scelti, Milano, 2000, p. 98.

82 G. Grassi, *Sei risposte a 2C-Construcción de la Ciudad*, in "2C-Construcción de la ciudad",

L'architetto deve esibire la possibilità della città socialista, e siccome nella città socialista gli edifici devono essere *adeguati e collettivi*, l'architetto deve fare riferimento ai tipi che più esplicitamente espongono queste caratteristiche. L'applicazione insistita di questo limitato insieme di forme sembra garantire a Grassi, oltre alla correttezza dell'operazione sul piano conoscitivo, anche la sua opportunità politica. Infatti la riproposizione dei tipi non solo corrisponde ad un metodo progettuale coerentemente analitico, ma si oppone alla «moderna città borghese» in quanto operazione intellettuale intimamente opposta ad essa (peraltro questo valore politico automatico non è associato soltanto ai tipi più esplicitamente collettivi, ma si estende a qualsiasi edificio che venga progettato a partire da questi presupposti):

«Va da sé che, in questa ottica, l'architettura com'era, l'architettura come è sempre stata finora, diventa un elemento di disturbo nella strategia della nuova città, un elemento di denuncia nel confronto fra la nuova città e la città com'era, cioè la città antica e la sua architettura diventano un elemento di denuncia permanente, per così dire, della vocazione inequivocabilmente formalista della sovrastruttura culturale egemone nella costruzione della città di oggi.

[...] Allora una scelta consapevole di contrapposizione alla città contemporanea, ai suoi piani e ai suoi obiettivi, secondo me, oggi deve qualificarsi anzitutto di fronte a questo problema specifico: l'architettura in quanto tale, come alternativa reale e positiva, cioè l'architettura, in quanto espressione di contenuti collettivi, come elemento di approfondimento della contraddizione fra architettura e città»⁸³.

1977, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, pp. 164-165.

83 G. Grassi, *Avant-garde and Continuity*, in "Oppositions",

Il lavoro di Grassi, come *architettura prima della città socialista*, dipende da una città che non è quella contemporanea, e non ha in questa il suo obiettivo. Grassi ogni volta misura la città contemporanea sulla città socialista e ogni volta ne mostra l'incongruenza. Ogni volta l'essenziale è ciò che manca. Compito del progetto diventa così denunciare l'assenza delle condizioni che lo dovrebbero allevare. Il lavoro di Grassi si propone quindi:

«[...] di allargare le contraddizioni in cui si muove il progetto, e perciò di moltiplicare i problemi, pur sapendo che il disegno non potrà dare risposte sufficienti, ma questo è appunto il loro [dei progetti] obiettivo. Sono progetti che con la loro presenza intendono mantenere aperte tali contraddizioni, che vogliono mostrare cioè la distanza che separa le condizioni del progetto dai suoi obiettivi, sono progetti che nel far vedere la loro forma vorrebbero anche far intendere come questa forma dovrebbe essere, come potrebbe essere in altre condizioni, di fronte ad altre aspettative»⁸⁴.

Ma alla fine, in questo modo, si scopre sempre e solo quel che si sa già: che la città in cui Grassi lavora non è una città socialista. Grassi ha certo il merito di non essere mai generico nelle sue misurazioni: ogni volta la distanza che separa la città contemporanea dalla città socialista viene nuovamente verificata. La questione è piuttosto se davvero l'unica cosa che debbano esibire gli edifici, sia di non essere collocati in una città socialista, se davvero gli edifici debbano sempre essere fatti per sbugiardare le città in cui vengono messi, se davvero la promessa di una città

n. 21, 1980, ed. it. *A proposito di avanguardia*, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, pp. 222-223.

84 G. Grassi, *Architettura lingua morta II*, in G. Grassi, *Architettura lingua morta – Architecture dead*

differente possa essere tenuta in vita solamente bruciando in effigie la città esistente, denunciandone gli obiettivi, mostrandone la miseria. In questo senso, vale anche la pena di chiedersi molto ingenuamente se l'architettura debba davvero essere nemica della gioia, se un progetto possa rinunciare ad essere, subito, senza mezzi termini, «il tentativo di una perfezione e di una felicità»⁸⁵.

Per Grassi, l'architettura è espressione di «contenuti elementari ed immediati»⁸⁶. Così, estendendo implicitamente alla totalità del genere umano la capacità di riconoscere ed apprezzare il senso di scelte squisitamente disciplinari, ed attribuendo ad un limitato gruppo di forme un evidente valore collettivo, Grassi dichiara superfluo qualsiasi tentativo di discutere il rapporto tra gli edifici ed i loro abitanti. Se l'architettura è espressione di «contenuti elementari ed immediati», se «l'architettura in quanto tale» è di per sé una «alternativa reale e positiva», non c'è bisogno di interrogarsi sul modo in cui potrà entrare a far parte dell'esperienza delle persone che la incontrano e la adoperano. Grassi non si pone mai la domanda di Hans Schmidt: «per chi?»⁸⁷. Per Grassi il legame tra gli abitanti e le loro case si stabilisce attraverso il futuro comune che si avvera nella città socialista. Questo legame non è mai diretto e, attraverso la città socialista, e quindi attraverso

Language, Lotus documents, 9, Milano, Amburgo, New York, 1988, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 287.

85 P. Volponi, *La macchina mondiale*, Milano, 1965, ora in P. Volponi, *Romanzi e Prose I*, Torino, 2002, p. 235.

86 G. Grassi, *Architettura*

lingua morta I, intervento I.B.A. Symposium-Architektur zwischen Individualismus und Konvention, Berlino, 1984, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 242.

87 H. Schmidt, *Wer für wen?*, in H. Schmidt, *Beiträge zur Architektur 1924-1964*, Zurigo, 1993.

il Partito che lavora per essa, passa sempre attraverso una minoranza. L'architettura di Grassi non è fatta per tutti, per questa ragione non condivide l'immediata pretesa di universalità che contraddistingue il classicismo, non ne possiede la crudele generosità.

Ma se l'architetto non lavora nella prospettiva della città socialista (e oggi nessuno può fingere di farlo), diventa necessario prendere nuovamente in considerazione la domanda di Hans Schmidt, capire *chi* sta lavorando *per chi*. Perché comunque si lavora per qualcuno, e se non sembrano esserci rivoluzioni credibili in circolazione, certamente ci sono settori di mercato cui essere assegnati senza troppi complimenti. Quindi, se non si vuole lavorare solamente per il settore assegnato, non sembrano esserci alternative a lavorare *per tutti*, per quanto ingenuo possa sembrare. E questo è forse anche il valore più generale che può avere l'architettura nelle città contemporanee: costruire ed esibire la possibilità di un accordo che valga per tutti, per quanto limitato a faccende piuttosto secondarie, mostrare che l'accordo non è sempre impossibile. In questo senso, l'obiettivo per l'architettura torna ad essere la produzione di bellezza, di forme che gli uomini possano spontaneamente accogliere e ricordare.

Grassi evita di parlare della bellezza ed anzi squalifica tentativi di questo genere:

«la bellezza [...] per potersi manifestare, diventare cioè la qualità specifica dell'opera, deve restare nel lavoro un momento secondario. Cioè l'architettura come qualità non necessaria di qualcosa che facciamo per una necessità materiale o morale, ma alla quale non possiamo né dobbiamo rinunciare»⁸⁸.

88 G. Grassi, *L'architettura come mestiere*, introduzione a

Grassi sembra essere estremamente pudico: della bellezza non si deve parlare. Essa sembra sopravvenire come dono, tanto più prezioso, quanto più taciuto. La *bellezza* sembra essere una caratteristica morale. Cenerentola è buona e dimenticata: «la fanciulla andava ogni giorno sulla tomba della madre, piangeva ed era sempre docile e buona»⁸⁹, quindi è bella. Grassi parla di «necessità materiale o morale»: non c'è spazio per le specifiche ragioni della bellezza. I criteri che Grassi accetta rimandano soltanto all'etica e alle leggi di natura. L'architettura appare come attività da affrontare in termini di rigore scientifico e di correttezza morale. Grassi esorta a:

«lavorare senza farsi distrarre da questioni come quella del bello e del brutto, lavorare pensando anzitutto al lavoro stesso, alla sua materialità, alla ricerca della risposta giusta, della risposta che riteniamo più giusta»⁹⁰.

Così, resta fuori dalle considerazioni di Grassi qualsiasi riferimento al piacere e allo stupore che gli edifici possono produrre nei loro frequentatori. L'architettura di Grassi è programmaticamente insensibile allo spazio, alle sue vaghe e spaesanti promesse. L'eccessiva ambizione che Grassi riserva all'architettura fa sì che essa trascuri il suo, *classico*, compito di dilettere (e in effetti, se davvero l'architettura potesse così profondamente istruirci, diventerebbe persino dannoso, oltre che umiliante, se perdesse tempo ad intrattenerci).

H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Milano, 1974, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 120.
89 J. e W. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Berlino, 1812-15, ed. it. *Fiabe*, Milano, 1984.

90 G. Grassi, *Schinkel als Meister*, in G. Grassi, *Giorgio Grassi - realistische Entwürfe und Zeichnungen der letzten Jahren*, Hannover, 1983, ora in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 235.

Grassi nega la possibilità di parlare esplicitamente della bellezza, e quindi di produrla consapevolmente. Non ammette, contrariamente a tutta la tradizione classica, una comprensibile e trasmissibile tecnica della bellezza. Afferma:

«la regola del monumento, proprio come la regola del bello, non si palesa che nell'opera, vi resta prigioniera, sì che non può servire mai, in nessuna maniera, a fare un'altra opera. Solo ignorandola è forse possibile avvicinarla, cercarla vuol dire allontanarsene irrimediabilmente, così come possiamo costatare ogni giorno se siamo un minimo sinceri di fronte al nostro lavoro»⁹¹.

Il consiglio di ignorare la regola è sorprendente. La tesi è terribilmente romantica: la bellezza sembra non essere un obiettivo ed un desiderio intimamente umano, sembra non essere contenuta in oggetti prodotti da uomini per essere adoperati da uomini. La frase di Grassi possiede un singolare tono mistico, quasi che la bellezza non appartenesse pienamente a questo mondo.

L'atteggiamento di Grassi nei confronti della bellezza non può stupire. Ammettendo la possibilità di dedurre le forme particolari degli edifici da principi oggettivi, l'architettura si risolve in una questione di correttezza e svanisce qualsiasi rapporto dell'architettura con il piacere. Se l'intelligenza basta a sé stessa, se non deve esibire la sua possibile coincidenza con la felicità, la bellezza è subito inutile. Se la produzione di bellezza non è un obiettivo esplicito da realizzare attraverso un procedimento logico, la bellezza finisce inevitabilmente per essere con-

91 G. Grassi, *Risposta a tre domande sulla monumentalità*, in L. Patetta, *La monumentalità*

nell'architettura moderna, Milano, 1982, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Milano, 2000, p. 225.

siderata un inutile capriccio, una trascurabile frivolezza. Se la logica della produzione della bellezza non coincide pienamente con la logica che governa tutta l'architettura, la bellezza è subito fuori gioco.

La bellezza acquista senso proprio in assenza di principi oggettivi⁹² cui fare affidamento. In mancanza di una legge cui sottomettersi, il riconoscimento di un possibile accordo non può che basarsi sull'adesione spontanea. E, proprio perché fragile ed infondato, questo accordo ha continuamente bisogno di assenso; proprio perché non può essere presupposto, deve continuamente essere rinnovato e preteso e difeso. Qui si mostra anche il timido significato politico della bellezza. Essa appare come il luogo in cui mondi differenti iniziano a non essere più separati: «il punto, nel quale convenissero gli uomini di tutti i tempi e di tutte le regioni, sarebbe indubbiamente quello che fisserebbe per sempre e l'arte ed i principi e gli effetti della medesima»⁹³.

Quel che mostra la bellezza, quel che essa *esige*, è la possibilità dell'accordo tra gli uomini. Per questo motivo, affermare che si possano avere differenti opinioni sulla bellezza equivale a negarne l'esistenza. La bellezza non può che essere condivisa: essa vale, inesorabilmente, *sia per i ladri che per i derubati*.

92 L'impossibilità di definire principi cui ricondurre i giudizi di gusto è lungamente argomentata da Kant nella *Critica della facoltà di giudizio*, in particolare nel §34 dal titolo: «Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich» (non è possibile alcun principio oggettivo del gusto) (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, ed. it. *Critica*

della facoltà di giudizio, Milano, 1995, pp. 368-370).

93 A.C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'Architecture*, Parigi, 1832, ed. it. *Dizionario Storico di Architettura. Le voci teoriche*, a cura di V. Farinati e G. Teyssot, Venezia, 1985, p. 142.





LE PROMESSE NON MANTENUTE DI
L'ARCHITETTURA DELLA CITTÀ



Introduzione

Aldo Rossi pubblica *L'architettura della città* nel 1966. Il meno che si possa dire è che è un libro pieno di difetti: disordinato, ripetitivo, inconcludente. Eppure, nel tempo, il libro di Rossi si impone – senza che nessuno sappia precisamente perché – come un testo fondamentale, un classico.

Françoise Choay ha definito *L'architettura della città* un «florilegio di assurdità»¹. Questo, che probabilmente l'autrice intendeva come un puro e semplice insulto, è in realtà un giudizio piuttosto fortunato, che riconosce una caratteristica fondamentale del libro di Rossi. Il libro è veramente un *florilegio*, una collezione di elementi disparati riuniti a comporre un disegno che appare pur senza essere interamente mostrato. Nel libro infatti non viene formulata nessuna precisa teoria, non viene esposto nessun metodo, ma Rossi *scopre qualcosa*. Qua e là emerge una costellazione di frammenti (spesso frasi lapidarie, del tutto immotivate nel loro contesto immediato) che sembrano poter costruire un oriz-

1 F. Choay, *Conclusion*, in P. Merlin, F. Choay, E. D'Alfonso, *Morphologie urbaine et parcellaire*, Saint-Denis, 1988, p. 156 e nota 160.

zonte di senso del tutto nuovo rispetto all'architettura moderna. Eppure questo nuovo ordine, per quanto lo si voglia annunciare in modo perentorio, non è per niente chiaro. *L'architettura della città* è uno strano libro: certo non ci si può leggere quello che si vuole, ma allo stesso tempo non è facile mettere assieme tutti i pezzi. Il libro definisce così un paesaggio in cui si combinano imprecisione e nettezza; si potrebbe essere tentati di dire che *L'architettura della città* è un libro *urbano*, fatto di regioni imprecise, anche piuttosto mediocri, e di veri e propri monumenti. Dando fede alla stessa teoria che il libro si dimentica di produrre: *L'architettura della città* è un libro costruito *per parti*.

Questa fragile costruzione teorica, che resta intrappolata nel libro *sul punto di comparire*, non verrà ulteriormente sviluppata da Rossi, che darà presto inizio (dal cimitero di Modena in poi) ad un nuovo, e meno interessante, periodo del suo lavoro. Vista nella prospettiva di quello che avrebbe potuto essere nel 1966, la carriera successiva di Rossi è infatti abbastanza deludente. Una balorda grandezza riemerge qua e là (l'hotel di Fukuoka? Il Carlo Felice?), ma francamente non è quello che Rossi prometteva. Tutto scivola nell'autobiografia. Gli spettri collettivi diventano spettri privati. Le figure della memoria non provano più ad essere condivise, soggette al confronto e all'usura del linguaggio, ai tradimenti del significato.

Questo testo cerca di capire come Rossi costruisce il suo scombinato capolavoro e cerca di immaginarne i possibili sviluppi, considerando anche gli errori che hanno finito per guastarne il potenziale. Nel libro c'è infatti qualcosa che è andato perduto. Abbiamo diritto di cercare di rintracciare questo qualcosa. Era estremamente prezioso.

Condizioni per il libro: Milano '60

Per intendere il senso di *L'architettura della città* è necessario ricostruire il punto di osservazione che Rossi si sceglie per scrivere il libro. Anzitutto è importante sottolineare che Rossi scrive *L'architettura della città* come architetto *moderno*. Rossi critica il Movimento Moderno in architettura a partire da una compiuta, e in qualche misura persino scontata, esperienza della modernità. Rossi non ha nessun dubbio circa la sua condizione, che peraltro gli viene confermata ogni giorno dalla città che lo circonda. Questa modernità *vissuta*, piuttosto che teoricamente affermata, di Rossi dipende dal suo profondo rapporto con la Milano innovativa e cosmopolita degli anni '60² ed è fondamentale per capire il grande ottimismo del libro di Rossi. Rossi può scrivere *L'architettura della città* perché è completamente – e serenamente – *moderno* (al contrario, ad esempio, di Manfredo Tafuri, che si sentirà in dovere di provare la sua modernità per tutta la durata della sua vita). Rossi si serve infatti di autori moderni come Loos e Lévi-Strauss per costruire la sua critica del funzionalismo; vuole assolutamente evitare la possibilità che la sua posizione possa apparire storicista o irrazionale³.

Il cosmopolitismo della città e del mondo intellettuale che lo circondano ha immediate conseguenze sul libro. Le fonti di *L'architettura della città* sono infatti estrema-

2 Questa interpretazione della cultura milanese degli anni '60 (e più in generale della città e dell'Italia corrispondenti) è forse esageratamente positiva. In ogni caso, a settembre 2011, una buona opinione dell'Italia degli anni tra la Resistenza e il 1968 ci pare politicamente doverosa.

3 A questo proposito, è interessante osservare le strategie interpretative che Rossi mette in campo nella recensione al libro di Hans Sedlmayr "*Die Revolution der Modernen Kunst*" che appare in "Casabella Continuità" 219, 1958.

mente eterogenee, includendo autori contemporanei estranei all'architettura (anche autori *di moda*, in un certo senso), classici e autori locali riletti alla luce di una esperienza internazionale. Questo cosmopolitismo di partenza, oltre ad inserire da subito *L'architettura della città* in un dibattito internazionale, consente una valutazione appassionata della situazione culturale italiana, su cui, per Rossi, vale la pena di dare un giudizio articolato, non appiattito in un autoproclamato provincialismo. Rossi non si mette mai nella nefasta posizione dell'emarginato, della voce che predica nel deserto. Sa di essere ascoltato. I suoi argomenti sono esposti senza rancore, senza esagerazioni che li possano rendere immediatamente improduttivi.

Rossi osserva l'architettura moderna e, come Adolf Loos, sembra non essere convinto proprio dalla sua *scarsa modernità*, dalle sue aspirazioni fin troppo limitate. Per Rossi, come per Valéry, *il moderno si accontenta di poco*⁴. Di conseguenza, è possibile essere più ambiziosi. Infatti, per Rossi, nel 1966 il mondo è avanzato a sufficienza per ridiscutere alcuni presupposti della sua architettura e per riguadagnare alcune libertà che una migliore definizione del rapporto tra architettura e società consentirebbe di riguadagnare. Per Rossi, la società contemporanea è avanzata a sufficienza per valutare i fenomeni urbani nella loro complessità, per riconsiderare processi di lunga durata, per affrontare razionalmente l'inconscio depositato nella città, per capire che il brodo di gallina è migliore del brodo di dado senza per questo compromettere la sua modernità. Rossi immagina più

4 P. Valéry, *Cahier B*, 1910, in P. Valéry, *Oeuvres II*, Parigi, 1960, p. 522.

precisione, più complessità, e proprio per questo più libertà per il proprio lavoro. Il progetto di *L'architettura della città* è estremamente ottimista; l'Italia moderna degli anni '60 non si vergogna di se stessa e cerca un modo per costruire, a partire dal suo arcaismo e dalla sua complessità, una immagine più raffinata del mondo contemporaneo.

Condizioni per il libro: Italia '60

L'architettura della città è scritto a partire dall'esperienza dell'Italia degli anni '50 e '60. Rossi vede le città italiane bombardate, vede la ricostruzione ottimista ma anche disordinata e frettolosa, la comparsa delle periferie, i centri storici più o meno ricostruiti, le nuove autostrade. Lo sfondo su cui si colloca il libro è il paesaggio complicato della modernità italiana. Rossi fa esperienza quotidiana di questo paesaggio e ne scrive ripetutamente. Come redattore di "Casabella", si occupa a lungo di periferie, di edilizia sociale, di piani regolatori. *L'architettura della città* è scritta a partire da questi lavori. Anche materialmente, il libro è fatto di pezzi di quegli articoli. Da questi testi emerge una osservazione meticolosa della società italiana, piuttosto sorprendente rispetto all'immagine di Rossi a cui siamo più abituati, quello dei disegni col cane, San Carlone e le caffettiere.

L'architettura della città restituisce ancora oggi il contesto in cui è stato prodotto. Il libro è scritto avendo presenti i quartieri INA-casa, i soggiorni con il tavolo di formica e i bicchieri Duralex, i primi televisori e i primi programmi della televisione italiana con Mina e Adriano Celentano. *L'architettura della città* è molto meno autonoma, di quanto non si creda. E l'impegno politico di Rossi non è nell'adesione ad un fantomatico *progetto*

dell'*autonomia*⁵, ma nel confronto quotidiano e realista con la città contemporanea. Questo confronto richiede un'ipotesi disciplinare che è davvero politica, ma è politica proprio nella sua completa aderenza alla situazione italiana dell'epoca, nel rimanere un'ipotesi *sulla città*, sulla sua concreta organizzazione fisica. La radicale uguaglianza attribuita da Rossi alla città, l'uguaglianza concreta di svariati agglomerati di materia distribuiti in diversi luoghi e secondo differenti forme, significa anzitutto non aggiungere alle differenze già esistenti nella città delle differenze tutte ideologiche. In questo senso l'indifferenza della città, il fatto che la città è *tutta uguale*, non è che un modo per rivendicare che i suoi abitanti sono tutti cittadini allo stesso modo. E Rossi parte dal presupposto che la città è *tutta uguale* proprio perché la città che vede non è uguale per niente. L'uguaglianza che Rossi rivendica come presupposto metodologico per la conoscenza della città deriva da un'insofferenza politica:

«Ci si è persi in dibattiti per sapere quali forme erano più *congeniali* alla borghesia e al proletariato (*congeniali* o *connaturate*) e si è finito per riscoprire quei caratteri popolari dell'architettura spontanea, quei modi di vita *semplici e naturali* che sono solo i risultati della secolare miseria del nostro popolo»⁶.

Anche l'ipotesi di città che emerge da *L'architettura della città* non è qualcosa di totalmente astratto, ma è chiaramente basata sui problemi e sulle potenzialità delle città italiane degli anni '60. *L'architettura della città* è il tentativo di immaginare nuovamente la possibile coesistenza

5 P.V. Aureli, *The Project of Autonomy*, New York, 2008.

6 A. Rossi, *La città e la periferia*, in "Casabella Continuità", n. 253,

1961, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956-1972, Milano, 1975, p. 161.

delle differenti parti all'interno di una città unitaria. Il problema, che va visto alla luce di quello che per Rossi è il completo fallimento dei *quartieri*, del *neorealismo* e di tutta la stagione dell'edilizia sociale italiana del dopoguerra, è di costruire una interpretazione della città che possa comprendere la complessità dei differenti episodi e allo stesso tempo suggerire un modo per combinarli tra loro. *L'architettura della città* è un tentativo di immaginare i presupposti per una architettura che possa mettersi al servizio di questa città. Sono proprio la completa storicità del libro, i suoi obiettivi reali e tutto sommato plausibili, a contribuire alla classicità del libro. In questo senso *L'architettura della città* non è poi così lontana dal *Manuale di urbanistica*, che Rossi sembra aver per qualche tempo considerato come possibile titolo del libro⁷.

La proposta di *L'architettura della città* per le città italiane dell'epoca non è né incomprensibile, né assurda, e nemmeno troppo originale. La proposta di Rossi è del tutto misurata sulla crescita della città con cui si confronta. Nel saggio *La città e la periferia* del 1961, Rossi cita Melograni:

«Si vede sempre più chiaramente che, per un quartiere di edilizia economica, la soluzione non si trova considerandolo in sé e mettendovi quanti servizi e persone possono esservi portati dall'intervento pubblico; si vede che invece, datagli quell'autosufficienza (meglio sarebbe dire autonomia) che è indispensabile limitatamente ad

7 Elisabetta Vasumi Roveri ha ricostruito la vicenda che porta alla definizione di questo titolo. Rossi valuta alcuni titoli, che, considerati ora, appaiono piuttosto buffi: tra gli altri *Manuale di Urbanistica* (un manuale di urbanistica

di Aldo Rossi! e poi un codice di procedura penale di Swift, una guida alla pesca sportiva di Gadda...). Si veda E. Vasumi Roveri, *Aldo Rossi e l'Architettura della città. Genesis e fortuna di un testo*, Torino, 2010.

alcune funzioni, il nodo del problema è nello stabilire un giusto rapporto reciproco con le altre parti della città»⁸.

L'architettura della città è un tentativo di costruire una scienza del *giusto rapporto reciproco con le altre parti della città*; le straordinarie premesse teoriche definite nel libro, forse, all'inizio, servivano solo a questo.

Coraggio di Aldo Rossi

I saggi giovanili di Rossi rivelano il suo feroce coraggio intellettuale (il primo testo pubblicato, tanto per fare un esempio, si intitola *La coscienza di poter dirigere la natura*). Rossi è profondamente consapevole dell'importanza dell'iniziale scelta di campo in cui si definiscono le aspirazioni del lavoro. Rivendica la sua smisurata ambizione ed espone in modo lapidario il suo fastidio per gli obiettivi modesti, per l'atmosfera deprimente del cosiddetto *neorealismo*, per un cauto ideale di correttezza:

«potrò sbagliarmi, ma mi sembra che, da quando gli architetti si vanno ponendo questi obiettivi *modesti*, solo i risultati che si sono ottenuti sono molto modesti»⁹.

Rossi non teme il ridicolo delle sue pretese esagerate. Si iscrive direttamente a Wimbledon, saltando tutti i tornei giovanili. Ambizione e innocenza coincidono in un progetto del tutto consapevole dei suoi rischi:

8 A. Rossi, *La città e la periferia*, in "Casabella Continuità", n. 253, 1961, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 163. Rossi cita C. Melograni, *L'intervento pubblico dell'edilizia economica nella pianificazione urbana*, in

"Centro Sociale", n. 30-31, 1959-60.

9 A. Rossi, *Il convento de la Tourette di Le Corbusier*, in "Casabella Continuità", n. 246, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, p. 138.

«Io mi propongo, a costo di esser messo fra i più ingenui, di tracciare in qualche modo una teoria della progettazione vera e propria; o meglio una teoria della progettazione come momento di una teoria della architettura»¹⁰.

A Rossi non sfugge il rischio di *esser messo fra i più ingenui*, ma sa anche che un lavoro intellettuale che si pone obiettivi così sconfinati non ha il diritto di opporre nessuna astuzia a questo rischio. In qualche modo è proprio il costante rischio del ridicolo la prova più certa di un lavoro davvero serio. Alcune considerazioni di Rossi su Loos illustrano questo punto:

«Resta sempre il pericolo di un equivoco continuo; quello di dimenticare l'uomo quale egli è con la sua ragione, il suo sentimento, le sue passioni. È forse il pericolo di ogni classicismo e Adolf Loos, nella sua coerenza di uomo prima che di artista, non l'ha evitato»¹¹.

Qui non conta di quale pericolo si tratti, conta l'onestà di non evitarlo. Questa onestà (che è anche ambizione, intransigenza) precede qualsiasi lavoro intellettuale. In questo senso, l'ambizione non è soltanto una questione personale ma *teorica*. Ambizione coincide con la capacità di *non accontentarsi*:

«La mediocrità non è da intendersi tanto o solo in chiave umana quanto o anche in chiave teorica»¹².

10 A. Rossi, *Architettura per i musei*, in AA.VV. *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, 1968, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956-1972, Milano, 1975, p. 323.

11 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*, in "Casabella Continuità", n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti*

sull'architettura e la città. 1956-1972, Milano, 1975, p. 98.

12 A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, 1967, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956-1972, Milano, 1975, p. 347.

Questo terroristico rifiuto del provincialismo e della mediocrità si ritrova anche nella scelta degli interlocutori che Rossi si sceglie per costruire il suo progetto intellettuale. Rossi ha il coraggio – e la decenza – di confrontarsi con i maestri ovvi, quelli inevitabili. C'è una naturalezza classica in questa scelta. Rossi, ad esempio, risponde alle sei domande che “Casabella” pone nel 1961 agli architetti italiani con questo monumentale coraggio dell'ovvio:

«siamo convinti che [...] sia più importante studiare Le Corbusier invece di Pagano, Loos invece di Persico, Behrens invece di D'Aronco»¹³.

Fonti del libro: Le Corbusier

Anche se *L'architettura della città* e *Complexity and Contradiction in Architecture*¹⁴ segnano in qualche modo uno spartiacque, e quindi questi due libri vengono solitamente letti assieme al dibattito che ne segue, è importante individuare i problemi e gli autori che definiscono lo spazio in cui si collocano. Rossi (come anche Venturi) scrive infatti all'interno di un dibattito internazionale ben preciso e di fronte ad alcune opzioni ben definite. Non a caso il suo libro verrà immediatamente recepito in tutto il mondo, anche se le traduzioni non sono immediate e talvolta la fama di Rossi (del curatore della XV Triennale e dell'autore del cimitero di Modena e del Teatro del Mondo) precede ed inghiotte il libro del 1966. In ogni caso, i problemi di Rossi sono gli stessi dei suoi coetanei europei: gli stessi degli Smithsons, di Stirling, di Ungers, di Van Eyck.

13 A. Rossi, L. Semerani, S. Tintori, *Risposta a sei domande*, in “Casabella Continuità”, n. 251, 1961, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956-

1972, Milano, 1975, p. 147.

14 R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966.

Per tutti questi architetti è fondamentale l'esperienza dell'ultimo Le Corbusier.

Nel dicembre 1960, Rossi scrive per "Casabella" un saggio sul convento di La Tourette. Il tema è piuttosto spinoso per il dibattito contemporaneo: l'ultimo Le Corbusier è difficile da decifrare rispetto ai presupposti del Movimento Moderno ed infatti la chiesa di Ronchamp, di cinque anni precedente, era stata occasione, proprio sulle pagine di "Casabella" di una aspra polemica che aveva coinvolto Argan, De Carlo e Rogers, senza che peraltro si giungesse ad una soluzione condivisa. Rossi riassume così la percezione del lavoro recente dell'architetto svizzero:

«Nell'opera di Le Corbusier si indicavano alcune nuove e pericolosissime tendenze, alcune prospettive minacciose e alcune questioni insolute, tali da considerare precario l'avvenire stesso dell'architettura moderna»¹⁵.

Le Corbusier è quindi *pericolosissimo* e *minaccioso*, eppure:

«io credo che la complessità sempre maggiore degli avvenimenti, la difficoltà a definire i confini stessi dell'architettura in un'epoca che rende labili i confini di ogni disciplina, il crollo delle teorie non suffragate dalle opere e dagli avvenimenti, tutte queste cose tendono a dare ragione, sempre di più, all'opera di Le Corbusier»¹⁶.

Rossi da ragione a Le Corbusier, ma su cosa? E in effetti Rossi non sembra sapere bene su cosa Le Corbusier abbia ragione. È ammirato come artista dalla capacità di

15 A. Rossi, *Il convento de la Tourette di Le Corbusier*, in "Casabella Continuità", n. 246, 1960, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 136.

16 A. Rossi, *Il convento de la Tourette di Le Corbusier*, in "Casabella Continuità", n. 246, 1960, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 137.

Le Corbusier di salire ogni volta sulla luna tenendosi per il codino come il barone di Münchhausen, ma non può che rilevare la totale mancanza di spiegazioni da parte del maestro svizzero. Gli edifici dell'ultimo Le Corbusier sembrano annunciare una nuova architettura, sembrano stabilire un nuovo legame con «la complessità sempre maggiore degli avvenimenti», ma non rivelano in alcun modo la nuova lettura della società e della città che sottintendono. In un certo senso *L'architettura della città* è un tentativo di costruire questa teoria mancante. Il convento di La Tourette e il Campidoglio di Chandigarh – oltre ai primissimi edifici di Rossi – sono forse anche gli edifici che meglio illustrerebbero l'architettura che il libro lascia intravedere.

Rossi riconosce nell'ultimo Le Corbusier un problema, e riconosce la necessità di una revisione dei principi del Movimento Moderno molto più profonda di quella tentata da alcuni compagni di Le Corbusier, ad esempio nei *Nine Points on Monumentality* di Giedion, Léger e Sert e poi in *The Eternal Present* di Giedion¹⁷. Per Rossi, la monumentalità invocata da Giedion, Léger e Sert non può essere pensata senza mettere in crisi l'*obsoleta mentalità funzionalista* del Movimento Moderno. La logica che regge l'argomento di Giedion, Léger e Sert è infatti ancora del tutto *atomizzante, costruzionista*, e procede *dal semplice al complesso*, come è evidente ad esempio nel punto 5 di questo manifesto:

«[...] Modern architecture, like modern painting and sculpture, had to start the hard way. It began by tackling

17 S. Giedion, F. Léger, J.L. Sert, *Nine Points on Monumentality*, 1943, in S. Giedion, *Architecture, You, and Me: The Diary of a Development*, Cambridge, 1958

e S. Giedion, *The Eternal Present: A Contribution on Constancy and Change. The Beginnings of Architecture*, London, 1964.

the simpler problems, the more utilitarian buildings like low rent housing, schools, office buildings, hospitals, and similar structures. Today modern architects know that buildings cannot be conceived as isolated units, that they have to be incorporated into the vaster urban schemes. There are no frontiers between architecture and town planning, just as there are no frontiers between the city and the region. Correlation between them is necessary. Monuments should constitute the most powerful accents in these vast schemes»¹⁸.

La prova della sterilità di questi tentativi è per Rossi l'architettura che ne segue, come ad esempio quella di Louis Kahn, per cui Rossi non riesce a celare un sincero disprezzo:

«Prendete un'opera fondamentale della architettura contemporanea come il convento della Tourette di Le Corbusier; quest'opera presenta una sintesi straordinaria dell'architettura romana e di certa architettura del '700, per esempio Boullée, e costituisce forse l'opera massima di un artista che in tutta la sua opera ha svolto una ricerca unitaria. Questo aspetto, al di là della più o meno autentica ammirazione per l'artista, viene colto difficilmente nella sua qualità architettonica e non si presta ad essere volgarmente imitato.

Si noti invece come la stessa ricerca sul classicismo e le architetture del '700, che in un artista come Louis Kahn è del tutto formale e di superficie, diventi nelle opere di questo architetto un modello di grande diffusione; in realtà nelle opere di Louis Kahn la *romanità* è tutta giocata su certi elementi e accostamenti a metà stilistici e a metà funzionali e il risultato non si offre certo come una me-

18 S. Giedion, F. Léger, J.L. Sert, *Nine Points on Monumentality*, 1943, in S. Giedion, *Architecture*,

You, and Me: The Diary of a Development, Cambridge, 1958.

ditazione sulle forme persistenti nell'architettura e non si propone in nessun modo sistematico»¹⁹.

Rossi non perdona a Kahn una interpretazione retorica e riduttiva dell'architettura del passato. Rossi non è solamente schifato dalla volgarità del romanzo a tinte fosche di Kahn, è anche preoccupato per lo spreco che una simile interpretazione comporta. Per Rossi, Kahn *rovina la piazza*: consuma tutto il complesso potenziale implicito nella lunga durata dell'architettura come immediato espediente simbolico, chiudendo così la porta su una possibile riappropriazione di *tutta* la ricchezza dell'architettura del passato nella progettazione contemporanea. Se l'architettura del passato è solo una metafora indistinta, l'intelligenza contenuta in essa è subito sprecata. Contro Kahn, Rossi cerca una soluzione ai problemi posti dall'ultimo Le Corbusier provando a immaginare una teoria capace di rendere conto della complessità della società interrogando direttamente l'organizzazione materiale della città, una teoria che possa ancora farsi carico di tutta la città contemporanea ed indicarle una prospettiva:

«Lo squallore delle nostre periferie e quindi lo squilibrio delle nostre città, gli errori che si sono commessi nella ricostruzione delle città d'Europa indicano qualcosa di più di una deficienza tecnica o politica; essi indicano una assoluta mancanza di prospettiva»²⁰.

19 A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, 1967, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 349.

20 A. Rossi, *La città e la periferia*, in "Casabella Continuità", n. 253, 1961, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 166.

Fonti del libro: Loos + Lévi-Strauss

Gli autori fondamentali per *L'architettura della città* sono Adolf Loos e Claude Lévi-Strauss. Se Le Corbusier fornisce a Rossi il problema (e Kahn la soluzione sbagliata), Loos e Lévi-Strauss forniscono la soluzione.

Il ruolo di questi autori è differente da quello delle altre fonti utilizzate per costruire il libro. Bernoulli, Cattaneo, Engels, Focillon, Fustel de Coulanges, Halbwachs, Kaufmann, Kerényi, Lavedan, Mumford, Poète, Quatrèmere de Quincy, Milizia, Tricart, Viollet-le-Duc, Weber servono a confermare alcune conclusioni all'interno di un quadro che Loos e Lévi-Strauss servono invece a definire. Loos e Lévi-Strauss offrono anzitutto a Rossi un modello di scrittura per *L'architettura della città*. In *Parole nel vuoto*²¹ e *Tristi Tropici*²² la trattazione scientifica si intreccia con l'esperienza personale, la rigorosa definizione della disciplina non esclude una sincera passione per la divagazione. Questi libri sono incredibilmente distratti, erratici; i loro autori non si negano nulla di quanto passa loro per la mente. Il ritmo dell'argomentazione è volutamente discontinuo, ostentatamente noncurante. *Parole nel vuoto* si occupa di moda femminile e maschile (con avventate previsioni sul futuro dei pantaloni corti), di carrozze di lusso, di idraulici, calzolari e tipografi, di biancheria intima, di critica musicale, dell'introduzione della melanzana nella cucina europea contemporanea e di buone ma-

21 A. Loos, *Ins Leere Gesprochen*, Vienna-Monaco, 1962, ed. it. *Parole nel vuoto*, Milano, 1972. La raccolta di saggi intitolata *Ins Leere Gesprochen 1897-1900* è stata pubblicata, sia nell'edizione tedesca che nella traduzione

italiana, assieme alla raccolta di saggi *Trotzdem 1900-1930*; usiamo questo titolo per riferirci ad entrambe le raccolte.

22 C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Parigi, 1955, ed. it. *Tristi tropici*, Milano, 1960.

niere a tavola («I noccioli della frutta si sputano nel cavo della mano che si tiene davanti alla bocca e si posano poi sul piatto»²³). *Tristi Tropici* inizia con un invettiva contro i viaggi e i racconti di viaggi («Odio i viaggi e gli esploratori»²⁴), poi, prima delle esperienze di etnografia sul campo, ci sono dodici capitoli sulle Antille e il Brasile coloniali, nel mezzo qualche componimento poetico, un parallelo tra marxismo e buddhismo e un abbozzo di commedia (*L'Apoteosi di Augusto*), cui è dedicato quasi un intero capitolo. A tratti Loos e Lévi-Strauss sembrano autori intercambiabili: «I tropici sono più fuori moda che esotici»²⁵. Potrebbe averlo scritto Loos, se mai ci fosse stato ai tropici. Loos + Lévi-Strauss non è un accoppiamento scontato. Rossi fa reagire il lavoro di un antropologo francese contemporaneo e quello di un architetto viennese del primo novecento, costruendo un geniale miscuglio interdisciplinare, che pone le premesse per una critica radicale dei presupposti dell'architettura moderna. Loos sembra richiedere un approccio antropologico, comparativo all'architettura. Nel passo immediatamente precedente il celebre apologo sul tumulto nel bosco, che sembrerebbe presupporre un'origine mitica ed universale per i valori incorporati nell'architettura, Loos infatti scrive:

«Presso i Cinesi il colore del lutto è il bianco, per noi è il nero. I nostri architetti non riuscirebbero quindi a suscitare con il nero uno stato d'animo gioioso»²⁶.

23 A. Loos, *Ins Leere Gesprochen*, Vienna-Monaco, 1962, ed. it. *Parole nel vuoto*, Milano, 1972, p. 191.

24 C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Parigi, 1955, ed. it. *Tristi tropici*, Milano, 1960, p. 13.

25 C. Lévi-Strauss, *Tristes*

Tropiques, Parigi, 1955, ed. it. *Tristi tropici*, Milano, 1960, p. 83.

26 A. Loos, *Ins Leere Gesprochen*, Vienna-Monaco, 1962, ed. it. *Parole nel vuoto*, Milano, 1972, p. 255.

L'architettura si definisce rispetto al suo contesto culturale e anche, all'inverso, l'architettura diventa uno strumento fondamentale per la comprensione della società che la ha prodotta. Questo legame complesso tra l'immobilità della città e le contraddizioni che la hanno generata viene riconosciuto, da Loos e da Lévi-Strauss a partire da due punti di osservazione differenti ma del tutto convergenti.

Loos e Lévi-Strauss permettono inoltre a Rossi di ridiscutere un'idea troppo unilaterale di progresso. L'antropologo francese scrive:

«I fanatici del progresso si espongono a misconoscere, per il poco conto in cui le tengono, le immense ricchezze accumulate dall'umanità da un lato e dall'altro dello stretto solco sul quale fissano il loro sguardo; sopravvalutando l'importanza degli sforzi passati, essi svalutano quelli che ci restano da compiere. Anche se gli uomini non perseguono che un solo scopo, cioè di produrre una società adatta a viverci, le forze che hanno animato i nostri lontani antenati sono anche presenti in noi. Nulla è perduto; possiamo riguadagnare tutto»²⁷.

Questo è importante per Rossi: *nulla è perduto*. Loos e Lévi-Strauss, in modi differenti ma complementari, dicono che la ricchezza depositata nella città non ci è estranea. La chiave non è stata buttata.

Combinando questi due autori, Rossi scopre uno spazio teorico inesplorato, un territorio nuovo ed allo stesso tempo antico su cui affacciarsi. L'importanza di *L'architettura della città* coincide con la comparsa di questo

27 C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Parigi, 1955, ed. it. Milano, 1960, p. 381.

territorio. Certo il racconto di Rossi è frammentario, episodico, spesso contraddittorio, ma non per questo la scoperta è meno importante, meno attraente (e meno deludente il suo immediato abbandono). Lo spazio teorico che si apre per Rossi tra Loos e Lévi-Strauss si affolla immediatamente di altri possibili contributi, che sembrano poter convergere verso una nuova comprensione della città e del rapporto tra rito ed architettura. Sullo spazio inaugurato da *L'architettura della città* sembrano affacciarsi contemporanei come Karl Kerényi (*Die Mythologie der Griechen* è del 1958), Ernesto de Martino (*Morte e pianto rituale nel mondo antico* è del 1958), Elias Canetti (*Masse und Macht* è del 1960), Georges Dumézil (*La religion romaine archaïque* è del 1964), Louis Dumont (*Homo hierarchicus* è del 1966), Karl Polanyi (*Primitive, Archaic and Modern Economies* è del 1968), Émile Benveniste (il *Vocabulaire des institutions indo-européennes* è del 1969), ma anche classici come De Saussure, Frazer, Freud, Humboldt, Mauss, Vico, Wittgenstein. Eppure Rossi non proseguirà in questa direzione; la complessità interdisciplinare e la generosità di *L'architettura della città* spariscono nella sua opera successiva, che diventa sempre più guardinga. Anche la radicale critica del funzionalismo e l'ipotesi di una teoria della città e dell'architettura sviluppata da un punto di vista antropologico non vengono portate avanti. L'unica conseguenza di questo progetto negli anni successivi è *Delirious New York* di Rem Koolhaas²⁸. Forse l'unico ad aver letto *L'architettura della città* con un qualche profitto.

28 R. Koolhaas, *Delirious New York*, New York, 1978.

Fonti del libro: Loos

Il lavoro di redattore della rivista “Casabella” fornisce a Rossi l’occasione per studiare Adolf Loos. Rossi pubblica nel 1959 un lungo saggio intitolato semplicemente *Adolf Loos, 1870-1933*²⁹. Rossi evidenzia il rapporto che, nel lavoro di Loos, si stabilisce tra produzione architettonica e lettura della società contemporanea. Nel suo saggio, Rossi cita ripetutamente il giudizio di Schoenberg:

«in Loos la novità si presenta come novità dei modi di intuizione»³⁰,

«Davanti alla novità *dei modi di intuizione* tutto si dispone in un ordine nuovo»³¹.

Per Rossi, il caso di Loos espone chiaramente come un cambiamento di paradigma nella lettura della società possa diventare il presupposto di una nuova architettura. Rossi legge la complessità del lavoro di Loos piegando abilmente ai suoi fini le categorie del materialismo storico che si sente tenuto ad usare:

«Il suo [di Loos] processo logico è invece qui radicale e l’accusa contro l’ornamento si stacca nettamente dalla *protesta* di modernità dei teorici dell’800. Il carattere della modernità non discende da un principio astratto generale, ma si misura con le caratteristiche della società in cui opera; il legame della produzione con l’uomo, quindi con la società, è impensabile che si possa attuare

29 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*, in “Casabella Continuità”, n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull’architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975.

30 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*, in “Casabella Continuità”, n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti*

sull’architettura e la città. 1956-1972, Milano, 1975, p. 81.

31 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*, in “Casabella Continuità”, n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull’architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 82.

in condizioni astratte dalle esigenze presenti in cui il lavoro si svolge. Questa assunzione *sub specie aeconomiae* del problema dell'ornamento è il passo decisivo attraverso cui Loos giudicherà i rapporti tra architettura e produzione, tra architettura e classe dirigente»³².

La coincidenza di posizione teorica e di produzione artistica che emerge dal lavoro di Loos vale come modello operativo: quello che conta per Rossi è il carattere *critico* dell'attività progettuale di Loos:

«per lui d'altronde, fin da principio, la critica si rivela non come una posizione esterna da cui giudicare ma come la *legge formativa dell'opera stessa*»³³.

Il metodo progettuale di Loos è *critico*, non *letterario*: la complessità viene riconosciuta nella materia della città, non aggiunta dal di fuori. Questa contrapposizione fra un'idea *critica* ed un'idea *letteraria* dell'architettura, che è il nocciolo della polemica tra Loos e gli architetti della Secessione, è al centro del testo di Rossi. Rossi è molto impressionato dalla *forma saggistica*³⁴ del lavoro di Loos. Loos infatti si garantisce la libertà di chi non deve inventare nulla perché riesce a leggere la città così

32 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*, in "Casabella Continuità", n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 84.

33 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*, in "Casabella Continuità", n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 82.

34 Rossi riconosce questa *forma saggistica* del lavoro di Loos a partire dalle letture, certamente a lui familiari, di Lukács e Adorno.

Si considerino questi brevi passi degli autori citati: «Il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta, è proprio della sua essenza non ricavare novità dal nulla ma dare nuovo ordine alle cose già esistite». (G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, Berlino, 1911, ed. it. *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Milano, 1963, p. 39). Ed anche: «Riferendosi sempre a cose già fatte, il saggio non si presenta

in profondità, da non aver bisogno di aggiungere motivi di interesse a qualcosa già di per sé sufficientemente complesso. Il livello di profondità che Loos attribuisce, da subito, al proprio lavoro fa sì che ogni aggiunta sia immediatamente inutile. Per Loos, nella città, è tutto già presente, si tratta solo di fare attenzione, non di aggiungere. I mutamenti sociali si leggono direttamente nella scena fissa della città. La differenza, per così dire, è nella strabordante ricchezza del problema che Loos riconosce nella città. Ed ovviamente, a quel punto, la soluzione deve solo – e quindi può – essere la più semplice possibile. In altre parole, per Loos, la complessità è *del problema*, mentre per gli architetti della Secessione, è *della soluzione*.

A partire da questa analisi del lavoro dell'architetto viennese, Rossi riconosce nell'impostazione teorica di Loos una ipotesi di fondazione dell'architettura che può essere usata per mettere in discussione le premesse dell'architettura moderna. Loos scrive:

«L'uomo singolo è incapace di creare una forma, quindi anche l'architetto. L'architetto tenta e ritenta di realizzare questo fatto impossibile e sempre senza alcun risultato. La forma o l'ornamento sono il risultato di una collaborazione inconscia degli individui che costituiscono un intero ciclo culturale»³⁵.

mai come creazione né cerca qualcosa di onnicomprensivo, la cui totalità sia analoga a quella della creazione». (T.W. Adorno, *Der Essay als Form*, in T.W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Francoforte, 1958, ed. it. *Il saggio come forma*, in T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, Torino, 2012, p. 19).

35 A. Loos, *Ornamento ed educazione* (1924), in *Ins Leere Gesprochen*, Vienna-Monaco, 1962, ed. it., *Parole nel vuoto*, Milano, 1972, p. 327, citato in A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*, in "Casabella Continuità", n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 84.

Loos offre a Rossi, nel suo modo tipicamente implicito, una possibilità per pensare un'origine plurale per l'architettura, per riconoscerne la natura da subito complessa, non interamente razionale, per opporsi alla narrazione lineare proposta dal funzionalismo. Tutto questo tuttavia non appare ancora pienamente nell'articolo del 1959, in cui, accanto alla fascinazione, Rossi esprime anche forti dubbi su alcune posizioni dell'architetto viennese. Rossi, ad esempio, mette in discussione la distinzione tra arte e architettura di Loos e scrive:

«Ma allontanare l'arte dalle esigenze quotidiane della vita, dal lavoro non può significare confinarla in un mondo di sensazioni ed impulsi astratti ed oscuri?»³⁶.

E a commento del celebre passo sull'incontro, nel bosco, con un tumulo piramidale lungo sei piedi e largo tre, Rossi aggiunge:

«Anche qui l'*Ursprung*, il richiamo all'origine può scoprire i valori primordiali della coscienza ma anche può essere la rivendicazione di una antichissima, primitiva barbarie. Il tumulo, lungo sei piedi e largo tre, è forse l'architettura più intensa e più pura ma è anche la negazione di ogni valore umanistico dell'arte in un mondo senza storia.

Il valore dell'arte non sta in questo antico sgomento dell'uomo di fronte a un'esperienza che travolge la sua ragione ma sta, forse a maggior diritto, nell'esperienza compiuta giorno per giorno e che proprio l'artista interpreta e traduce.

È questa una contraddizione che egli [Loos] non risolve

36 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933, sull'architettura e la città*. 1956- in "Casabella Continuità", n. 233, 1972, Milano, 1975, p. 88. 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti*

mai, chiaramente, sul piano teorico e che, a volte, balena nei suoi scritti e nelle sue opere come in quella abnorme colonna dorica che aveva immaginato per il concorso di Chicago»³⁷.

Eppure, pur con tutte le cautele del caso, è chiaro che Rossi si interessa a Loos proprio per questa sua capacità di leggere l'irrazionale depositato nella materia della città. L'esorcismo materialista non andrà lontano; Rossi dovrà ritornare a prendere in considerazione la *concezione abnorme* per cui

«il motivo della colonna classica, altrove contenuto in una logica purezza, diventa oscuro anelito a una dimensione barbarica, opprimente, che nega il mondo moderno»³⁸.

Fonti del libro: Lévi-Strauss

Lévi-Strauss consente a Rossi di rileggere il racconto delle origini di Loos da un punto di vista razionalista. In *L'architettura della città*, Rossi espone chiaramente il suo debito nei confronti di Lévi-Strauss:

«Lévi-Strauss ha riportato la città nell'ambito di una tematica ricca di sviluppi imprevisti»³⁹.

Lévi-Strauss suggerisce a Rossi un metodo di studio che procede a partire dall'insieme e che presuppone la complessità senza per questo cedere a tentazioni irrazionali.

37 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*, in "Casabella Continuità", n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 89.

38 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*,

in "Casabella Continuità", n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 97.

39 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 27.

Inoltre propone uno stile di analisi realista, che tende ad ordinare e comparare fenomeni senza necessariamente *spiegarli* (esaurirli), uno stile naturalmente sospettoso rispetto alla possibilità di scoprire un *contenuto* capace di spiegare integralmente l'oggetto della ricerca. Anche per Lévi-Strauss, come per Loos, rispetto alla città, non occorre *aggiungere*, occorre *comprendere*. È di Lévi-Strauss la definizione di città su cui Rossi costruisce il suo libro e che ripeterà innumerevoli volte:

«La ville...la chose humaine par excellence»⁴⁰.

È interessante osservare come il passo in cui Lévi-Strauss inserisce questa osservazione si riferisca a città davvero misere, come Londrina, Nova Dantzig, Rolandia e Arapongas nel Paranà degli anni '30. Una citazione più ampia consente di riconoscere come l'antropologo francese legga la complessità dei motivi umani in quei poveri insediamenti:

«Agglomerato di esseri che racchiudono la loro storia biologica entro i suoi limiti e la modellano con tutte le loro intenzioni di creature pensanti, la città, per la sua genesi e per la sua forma, risulta contemporaneamente dalla procreazione biologica, dall'evoluzione organica e dalla creazione estetica. Essa è, allo stesso tempo, oggetto di natura e soggetto di cultura; individuo e gruppo; visuta e sognata; cosa umana per eccellenza»⁴¹.

La città è *tutta* complessa e *tutta* degna di interesse. *L'architettura della città* è interamente costruita a partire da questo presupposto. L'architettura ha il suo obiettivo e trova le sue regole a partire da questa complessità e da questa collettività presupposta nella città di cui parla Lévi-Strauss:

40 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 27 nota 2.

41 C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Parigi, 1955, ed. it. *Tristi tropici*, Milano, 1960, p. 119.

«[...] le grandi manifestazioni della vita sociale hanno in comune con l'opera d'arte il fatto che nascono al livello dell'inconscio, e benché siano collettive nel primo caso e individuali nel secondo, la differenza resta secondaria, è anzi soltanto apparente, perché le une sono prodotte «dal» pubblico, le altre «per» il pubblico, e questo pubblico costituisce il denominatore comune di entrambe, e determina le condizioni della loro creazione»⁴².

L'impostazione di Lévi-Strauss consente di leggere la città come sistema di elementi in relazione tra loro, come struttura complessa di cui è possibile una intelligenza in qualche misura indipendente dalla comprensione di ogni singolo episodio. La città è conoscibile solo accettandone da subito la materialità, la meccanica, riconoscendo la struttura che da senso agli elementi, procedendo *dal generale al particolare*. Rossi scrive:

«Il nostro obiettivo è quello di stabilire quali leggi regolino la città come manufatto; ci preoccupiamo di conoscere i rapporti spaziali, la sua forma, il suo accrescimento come se la città fosse, e dal nostro punto di vista tale essa è, una grande opera di ingegneria che prosegue nel tempo»⁴³.

Qui l'influenza di Lévi-Strauss e di De Saussure è davvero molto forte. *L'architettura della città* è in tutto e per tutto un libro *strutturalista*. Rossi non lo nasconde:

«I punti fissati da De Saussure per lo sviluppo della linguistica si potrebbero trasporre come programma per lo sviluppo della scienza urbana»⁴⁴.

42 C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Parigi, 1955, ed. it. *Tristi tropici*, Milano, 1960, p. 119.

43 A. Rossi, *I problemi metodologici della ricerca urbana*, in AA.VV. *La formazione del*

concetto di tipologia edilizia, Venezia, 1965, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 279.

44 A. Rossi, *L'architettura della*

L'architettura della città si inserisce in un clima culturale ben definito. Per il libro di Rossi valgono le contemporanee considerazioni di Louis Dumont:

«[...] questa introduzione dell'idea di struttura è l'avvenimento capitale del nostro tempo nell'antropologia sociale e nella sociologia. Lo attesta a modo suo la stessa moda del termine nelle sue accezioni più deboli: in un'epoca, in un pensiero il cui essenziale problema è quello di ritrovare, dopo un lungo periodo dominato da un'esigenza atomizzante, il senso degli insiemi o dei sistemi, la struttura fornisce la sola forma logica disponibile a questo scopo»⁴⁵.

Anche Rossi si trova a fare i conti con il «lungo periodo dominato da un'esigenza atomizzante» che corrisponde alla modernità (in architettura, dalle obiezioni di Colbert a Bernini in poi). Lévi-Strauss consente a Rossi di impostare un discorso sull'architettura che proceda dal generale al particolare e possa tenere conto della:

«complessità di chi guarda l'irrazionale dalla parte della ragione; rendendosi conto che questa è anche l'unica possibilità per sondare l'irrazionale»⁴⁶.

Titolo del libro, oggetto del libro

L'architettura della città è un titolo complicato, banale e allo stesso tempo paradossale, terribilmente sfuggente, e, anche in questo, rappresenta perfettamente il libro che introduce.

città, Padova, 1966, p. 13.

45 L. Dumont, *Homo hierarchicus*, Parigi, 1966, ed. it. Milano, 1991, p. 127.

46 A. Rossi, *L'architettura dell'Illuminismo*, in AA.VV.

Bernardo Vittone e la disputa tra classicismo e barocco, Torino, 1973, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956-1972, Milano, 1975, p. 458.

L'architettura della città parla di architettura, non di città. Ma parla di architettura a partire dal fatto che l'architettura *presuppone la città*. Nel titolo del libro è possibile intendere “della” in due differenti sensi grammaticali: come genitivo oggettivo, nel senso di “l'architettura che produce la città” (e quindi “l'organizzazione della città” ovvero un libro *sulla città*) e come genitivo soggettivo, nel senso di “l'architettura che è prodotta dalla città” (e quindi “gli edifici a partire dalla città” ovvero un libro *sull'architettura*). Ovviamente Rossi non fa nulla per eliminare questa ambiguità, e certamente l'architettura anche produce la città, ma tutto questo viene dopo, il libro, almeno su questo, è chiaro:

«l'architettura presuppone la città»⁴⁷.

Di conseguenza il soggetto del libro è l'architettura, le *parti di città* che possono essere pensate solamente a partire dal tutto, dallo sfondo costituito dalla città. Rossi presenta, seppure in modo oscuro, la tesi principale del libro, la sua *rivoluzione copernicana*, a partire proprio dal titolo. Da subito *L'architettura della città* esclude la possibilità di un approccio *costruzionista*, che proceda *dal semplice al complesso*. Per Rossi, l'architettura può essere compresa solamente andando *nella direzione opposta*, dalla città all'architettura, *dal complesso al semplice*. “Complessità” è forse la parola preferita di Rossi in *L'architettura della città*⁴⁸. Ogni minima parte della città è complessa, plurale:

«io credo che i fatti urbani siano complessi in sé e che a noi sia possibile analizzarli ma difficilmente definirli»⁴⁹.

47 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 151.

48 Si vedano, ad esempio: *tipo come qualcosa di permanente e di complesso* (p. 32), *complessità dei fatti urbani* (p. 50), *evoluzione*

urbana come fatto complesso (p. 202), *la complessa struttura della città* (p. 229), ecc.

49 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 25.

La complessità della città precede logicamente ogni architettura: questa la tesi fondamentale di *L'architettura della città*. La città può essere compresa solo a patto di non scomporla. I fatti urbani sono conoscibili solo nella loro relazione reciproca, solo all'interno del sistema città. L'architettura è quindi da subito costretta a fare i conti con la pluralità della città. La città, come totalità, come *mondo*, precede i singoli edifici. Essi acquistano senso solamente su quello sfondo.

La conseguenza di questa impostazione è che, sulla città, in fin dei conti, Rossi non dice proprio nulla. Nel libro, la città non compare mai tutta, solo dei dettagli, dei primi piani, mai una panoramica, mai una vista dall'esterno. Per quanto Rossi citi con precisione elementi concreti di città differenti, si ha l'impressione che la città di *L'architettura della città* sia una sola, discontinua ma infinita (o meglio senza possibilità di uscita, coincidente con il mondo). Per Rossi non è possibile un "esterno" rispetto alla città, allo stesso modo in cui non si può pensare al di fuori del linguaggio. Da questo punto di vista diventa anche comprensibile il fastidio di Rossi per la questione, nei termini del dibattito dell'epoca, della *nuova dimensione*. Rossi non sa quale sia la dimensione della città perché non riesce a guardarla dal di fuori. Anche per questo, nel titolo del libro, *città* è al singolare, perché Rossi non ritiene possibile uscire dalla città al punto di poter riconoscere città differenti. E in questo risiede forse la maggior modernità di Rossi, nell'impossibilità di evadere dal mondo urbanizzato, nel descrivere un soggetto inesorabilmente prigioniero di scritture urbane che sono, almeno parzialmente, comprensibili, ma che nondimeno sono date, irriducibilmente altre. Rossi si muove in un mondo già affollato di oggetti, di desideri, di paure precedenti, un mondo fatto di racconti già in atto, di progetti

già realizzati, di ambizioni già tradotte in materia. La città è vista sempre dall'interno, da un punto di vista fenomenologico. Per quanto Rossi ambisca alla costruzione di una teoria, la percezione della città in *L'architettura della città* è del tutto soggettiva, la caratteristica ricchezza delle descrizioni di Rossi può essere intesa solo a partire da questa esperienza vissuta, dalla sua molteplicità, dalle sue contraddizioni:

«Avviene altresì che mentre noi visitiamo questo palazzo, e percorriamo una città abbiamo esperienze diverse, impressioni diverse. Vi sono persone che detestano un luogo perché è legato a momenti nefasti della loro vita, altri riconoscono a un luogo un carattere fausto; anche queste esperienze e la somma di queste esperienze costituiscono la città. In questo senso, sebbene sia estremamente difficile per la nostra educazione moderna, noi dobbiamo riconoscere una qualità allo spazio. Questo era il senso con cui gli antichi consacravano un luogo ed esso presuppone un tipo di analisi molto più approfondita di quella semplificatoria che ci viene offerta da alcuni test psicologici che sono relativi solo alla leggibilità delle forme»⁵⁰.

La città cui fa riferimento *L'architettura della città* è questo cumulo, del tutto agerarchico di cose. In questa città i *fatti urbani* si ammucchiano senza dare luogo ad un ordine superiore. I desideri e le ambizioni si affiancano senza concordare. La città per Rossi è davvero *l'insieme dei fatti*, secondo la definizione del *Tractatus*⁵¹, la catasta delle case raggruppate *così come le ho trovate*. Eppure è proprio questo insieme di *fatti urbani* ammucchiati senza una ra-

50 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, pp. 23-24.

51 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, I.1, Vienna, 1921, ed. it. Torino, 1964.

gione univoca – la città – ad essere il presupposto dell'architettura. Inutile cercare una fondazione più solida.

Obiettivi del libro

L'architettura della città rivendica la *complessità* dell'argomento – l'architettura – trattato dal libro. In questo, Rossi non è troppo diverso da altri autori contemporanei (De Carlo, Portoghesi, Smithsons, Van Eyck, Venturi), che dichiarano la propria insoddisfazione per le radicali semplificazioni operate dal Movimento Moderno. Tuttavia, contrariamente a questi autori, che, seppure in vario modo, ipotizzano tutti una *estensione* del campo dell'architettura moderna e quindi l'*introduzione dall'esterno* di una nuova complessità, Rossi opera una revisione dei presupposti dell'architettura moderna che coincide con la scoperta di una nuova ricchezza e di una nuova, *intima* complessità. Per questa ragione, per Rossi, non è necessaria nessuna espansione del campo disciplinare dell'architettura. La città è *cosa umana per eccellenza*, per cui non c'è proprio nessun bisogno di aggiungere contenuti umani all'architettura. Per Rossi l'umanità dell'architettura coincide con la sua materialità, con la sua immobilità, con la sua astrazione, col suo silenzio. Se se ne separa, l'architettura può solamente essere meno umana:

«[...] per dare forma concreta alla società, ed essendo intimamente connaturata con essa e con la natura, essa è diversa e in modo originale da ogni altra arte e scienza»⁵².

L'*autonomia* che Rossi rivendica per la disciplina è semplicemente la conclusione di un discorso interdisciplina-

52 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 9.

re che produce anzitutto una immagine più complessa dell'architettura. Data questa complessità di partenza, per Rossi non c'è poi niente da aggiungere dal di fuori. Anche la purezza dei primi edifici di Rossi può essere compresa solamente come il risultato di una esigenza di semplicità, quasi un principio di economia, basata sulla consapevolezza di una complessità. Le case del quartiere Gallaratese, la fontana di Segrate, le piccole aggiunte alla scuola elementare di Broni procedono tutte *dal complesso al semplice*. Questa *semplicità costruita a partire dalla complessità* distingue nettamente questi edifici dall'architettura contemporanea, anche da quei tentativi, come quelli dell'ultimo Le Corbusier o del primo Venturi, che più seriamente cercano di confrontarsi con questa stessa complessità. Le Corbusier e Venturi si propongono di *incrementare* la complessità dell'architettura contemporanea; Rossi *procede nella direzione opposta* e presuppone una maggiore complessità, che peraltro poi si impone, razionalmente, di *ridurre*.

Contro il *funzionalismo ingenuo*

Questa radicale revisione dei principi dell'architettura moderna coincide con la polemica contro ciò che Rossi chiama *funzionalismo ingenuo*. Il *funzionalismo ingenuo*, questo pupazzo con cui Rossi polemizza facendogli sostenere un po' tutti gli errori possibili, può rappresentare tre insiemi di estensione crescente: A. alcuni architetti funzionalisti contemporanei che aderiscono superficialmente ai principi dell'architettura moderna (questo il senso immediato di *ingenuo*, come se Rossi desse davvero credito alla possibilità di un funzionalismo *non ingenuo*); B. il funzionalismo o Movimento Moderno in generale; C. il funzionalismo come punto di vista sull'architettura

ra prodotto da una precisa ideologia, presentata in modo particolarmente efficace dalla sua versione settecentesca originaria, quella dell'abate Marc-Antoine Laugier e del suo *Essai sur l'architecture*⁵³.

A. corrisponde alla risposta ufficiale che, nel 1966, Rossi avrebbe probabilmente dato alla domanda “Che cos’è il funzionalismo ingenuo?” È un avversario di comodo, introdotto solo per motivi di convenienza; B. corrisponde all’obiettivo polemico che Rossi ha presente; C. è un’estensione – logicamente necessaria – della polemica di Rossi. Una estensione che Rossi stesso sembra richiedere attribuendo esplicitamente al suo lavoro obiettivi di lunghissimo periodo:

«Cerco cioè di superare il più o meno dichiarato funzionalismo che percorre, a partire da Vitruvio, tutto l’iter del pensiero architettonico»⁵⁴.

Funzionalismo ingenuo è una definizione felice: “ingenuo” esibisce la tipica accondiscendenza dell’intellettuale marxista nei confronti delle dottrine genericamente progressiste ma non *scientifiche*, ma, allo stesso tempo, “ingenuo” mette in luce l’atmosfera settecentesca del funzionalismo: i buoni selvaggi, l’Emilio di Rousseau, Robinson Crusoe e Venerdì, la capanna primitiva nell’esilarante racconto di Laugier:

«Egli [l’uomo primitivo] necessita di un luogo dove riposarsi: scorge un prato sulla riva di un placido ruscello; la tenera verzura piace ai suoi occhi e l’erba vellutata gli appare invitante. Raggiunto il prato, vi si distende mol-

53 M.A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi, 1753, ed. it. *Saggio sull'architettura*, Palermo, 1987.

54 A. Rossi, *Architettura per*

i musei, in AA.VV. *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, 1968, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 325.

lemente e non pensa che a godersi in pace i doni della natura. Nulla gli manca; null'altro desidera. Ben presto, però, il sole cocente lo induce a cercare riparo e, scorta una foresta che gli offre la frescura della sua ombra, corre a nascondersi nel folto della vegetazione; ed eccolo nuovamente felice, quando densi vapori si condensano in spesse nubi, dalle quali una pioggia tremenda scroscia come un torrente sull'accogliente foresta. Mal protetto dal fogliame, il nostro uomo non sa come difendersi dall'umidità che da ogni parte lo assale fastidiosamente. Scorta allora una caverna, vi si lascia scivolare e, trovandosi finalmente all'asciutto, si compiace della sua scoperta. Nuovi disagi rendono tuttavia sgradevole il suo soggiorno, avvolto dalle tenebre e dove si respira un'aria malsana. Esce dunque all'aperto, risoluto a supplire col suo ingegno alla rudezza e alla negligenza della natura, e deciso a costruirsi un alloggio che lo copra senza seppellirlo. Alcuni rami divelti costituiscono il materiale idoneo al suo disegno...»⁵⁵.

Quello che conta in questo brano fondamentale non sono le disavventure dell'uomo primitivo, ma la sua solitudine. La scena in cui si costruisce la capanna primitiva è vuota: come Robinson, l'uomo primitivo è solo con i propri bisogni materiali; i suoi problemi sono relativamente semplici, però non può parlarne con nessuno. L'elementare semplicità, l'assenza di intreccio della favola sono la vera innovazione di Laugier, che si oppone all'affollato racconto di Vitruvio⁵⁶, in cui le prime costruzioni sono il prodotto di una collettività che già conosce il rito e la lingua. La critica di Rossi al *funzionalismo ingenuo* è la critica di questo artificioso racconto delle origini, di questa falsa

55 M.A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi, 1753, ed. it. *Saggio sull'architettura*, Palermo, 1987, p. 47.

56 M. Vitruvius Pollio, *De Architectura*, II, 1, 2-3.

mentalità calcolatrice che Laugier attribuisce ai primitivi. La critica di Rossi è estremamente simile a quella che Marcel Mauss e Karl Polanyi hanno rivolto al racconto delle origini dello scambio secondo gli economisti classici⁵⁷. Allo stesso modo in cui i primitivi non scambiano come singoli individui⁵⁸ e in base ad un nudo calcolo economico ma come rappresentanti di una collettività e in base a motivazioni di tipo sociale e rituale che coinvolgono il proprio status e non solamente la quantità di beni materiali a disposizione, così i primitivi costruiscono da subito per un insieme intricato di necessità e desideri rituali e simbolici. Forse la geniale critica di Rossi al funzionalismo è tutta qui: i primi uomini (plurale) costruiscono la città (invece che la casa). Questa pluralità originaria della città fa sì che non sia poi necessario aggiungere altro: tutta la complessità è già data, *all'origine*, nella città. Questa *pluralità originaria* corrisponde anche all'*unità ideale* della città. L'architettura, contrariamente all'opinione del funzionalismo ingenuo, procede *dal*

57 M. Mauss, *Essai sur le don*, Parigi, 1950, ed. it. *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino, 1965; K. Polanyi, *The Great Transformation*, Boston, 1944, ed. it., *La grande trasformazione*, Torino, 1974; K. Polanyi, *Primitive, Archaic and Modern Economies*, New York, 1968, ed. it. *Economie primitive, arcaiche e moderne*, Torino, 1980. Si vedano anche B. Malinowski, *Argonauts of Western Pacific*, Londra, 1922, ed. it. *Argonauti del Pacifico occidentale*, Torino, 2004; R. Thurnwald, *Economics in Primitive Communities*, Londra, 1932; M. Sahlins, *Stone Age*

Economics, Chicago, 1974 e R. Marchionatti, *Gli economisti e i selvaggi*, Milano, 2008.

58 «Tutti quelli che hanno studiato le relazioni commerciali segnalano che nelle civiltà a carattere primitivo o arcaico queste relazioni hanno un carattere particolare: esse coinvolgono l'insieme della popolazione; sono praticate dalla collettività stessa; non esiste iniziativa individuale». [E. Benveniste, *Le vocabolaire des institutions indo-européennes*, Parigi, 1969, ed. it. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, Torino, 1976, p. 104].

complesso, dall'oscurità delle origini, *al semplice*, alla classica, razionale chiarezza di una architettura universale. È anche impossibile individuare *una* origine per la città. Per la città di cui parla Rossi valgono le osservazioni di Humboldt sul linguaggio:

«Nel linguaggio non vi è nulla di isolato, ciascuno dei suoi elementi si annuncia solo come parte di un intero. Come è naturale l'ipotesi di un graduale perfezionarsi delle lingue, così solo di colpo poté avvenire la loro invenzione. L'uomo è tale solo attraverso il linguaggio, ma per inventare il linguaggio egli doveva già essere uomo»⁵⁹.

E anche:

«La lingua non può altresì nascere che in un sol colpo o, per meglio dire, essa deve possedere in ogni istante della sua esistenza ciò che fa di essa una totalità»⁶⁰.

Per Rossi l'origine della città non può essere pensata. Può essere pensata l'evoluzione, non l'origine. Quindi non esiste nessuna *capanna primitiva*; non c'è proprio nessuna architettura prima della città. Per questo motivo, siccome la città deve essere data perché esista l'architettura, non è possibile nessuna rifondazione totale⁶¹. L'architettura

59 W. von Humboldt, *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung*, ed. it. *Sullo studio comparato delle lingue in relazione alle diverse epoche dello sviluppo linguistico*, in W. von Humboldt, *Scritti filosofici*, Torino, 2004, p. 733.

60 W. von Humboldt, *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen*

Epochen der Sprachentwicklung, ed. it., *Sullo studio comparato delle lingue in relazione alle diverse epoche dello sviluppo linguistico*, in *Scritti filosofici*, Torino, 2004, p. 725.

61 Su questo argomento, si vedano le fondamentali pagine di G. Grassi su Laugier e Le Corbusier in G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Padova, 1967, pp. 96-103.

tura non può troncare i legami con le esperienze storiche precedenti, nemmeno con quelle peggiori, deve pensarsi a partire da una totalità da cui non si può escludere arbitrariamente alcunché.

Natura, città, architettura

Se dalla città non è dato uscire, allora l'architettura non potrà mettersi in contatto con nessuna natura originaria. Rossi sostituisce la mitica descrizione della foresta di Laugier con la descrizione (altrettanto mitica ma di senso inverso) della foresta in cui si muove l'uomo che riconosce il tumulo lungo sei piedi e largo tre di Adolf Loos. La fondamentale differenza è che nella foresta di Loos, la città c'è già. Le strutture cognitive che permettono di riconoscere il tumulo nel mezzo della foresta sono già attive. Il tumulo viene riconosciuto a partire dall'esperienza della città, del linguaggio che inseparabilmente la accompagna. E il linguaggio, ovvero la città, precede qualsiasi passeggiata nella foresta.

Laugier costruisce una teoria dell'architettura fondata sulla natura:

«Analogamente a quanto avviene in ogni altra Arte, i principi dell'Architettura si fondano sulla pura natura, nei cui processi si trovano chiaramente impresse le sue regole»⁶²,

Al contrario, Loos suggerisce a Rossi la possibilità di una architettura fondata sulla città, secondo la quale (anche ammesso che le altre arti siano imitative) l'architettura non si comporta come le altre arti: non è basata sull'imitazione, non è basata sulla natura, non è originariamente

62 M.A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Parigi, 1753, ed. it.

Saggio sull'architettura, Palermo, 1987, p. 47.

semplice, non è originariamente pura. La città non cerca giustificazioni al di fuori di sé; la città è il dato originario, è *fondata su sé stessa* o magari anche *fondata su nulla*; in ogni caso non ha bisogno di fondazioni ulteriori. Anche andando nella foresta finisce che si inciampa nel tumulo: la città è già lì! E questo incidente introduce nel racconto, da subito, una complessità temporale del tutto assente nella favola di Laugier. La foresta di Adolf Loos ha un passato (e quindi probabilmente anche un futuro), oltre ad un presente.

Ne *L'architettura della città* manca del tutto l'opposizione tra natura e città nei termini di un'alternativa tra qualcosa di buono, puro ed esemplare e qualcosa di perverso, corrotto e deviante. Non si parla di *grigiore*, non si parla di *sporczia*, non si parla di *sovraffollamento*. I toni melodrammatico-igienisti delle descrizioni di città da Dickens a Le Corbusier (che sopravvivono ancora, ad esempio, in Kevin Lynch⁶³) sono del tutto superati. Rossi dichiara esplicitamente che le aree industriali e le periferie sono città come tutto il resto e denuncia il:

«moralismo angusto che presiedeva e purtroppo presiede a gran parte degli studi urbani»⁶⁴.

Il paesaggio artificiale della città deve essere capito e trasformato, non certo *negato*. Non essendoci una città più prossima e una città più lontana dalla natura, una città *naturale* ed una città *contro natura*, ne segue che la città è tutta uguale, qualsiasi giudizio può essere dato solamen-

63 K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, 1960, ed. it. *L'immagine della città*, Venezia, 1964.

64 A. Rossi, *Architettura per*

i musei, in AA.VV. *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, 1968, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*. 1956-1972, Milano, 1975, p. 335.

te a partire da questa fondamentale indifferenza, qualsiasi differenza si manifesta a partire da questa fondamentale uguaglianza:

«accettare la continuità spaziale della città significa accettare come fatti di natura omogenea tutti quegli elementi che riscontriamo su un certo territorio, o meglio su un certo intorno urbanizzato, senza supporre che vi sia rottura tra l'un fatto e l'altro. Questa proposizione può essere molto controversa e dovremo tornare spesso sulle implicazioni che essa presenta. (Per esempio essa non è accettata quando si sostiene che tra la città storica e la città quale si conforma dopo la rivoluzione industriale vi è un salto qualitativo; e ancora quando si parla di città aperta e di città chiusa come fatti di natura diversa ecc.)»⁶⁵.

In assenza di principi naturali a cui ricondurre la teoria dell'architettura e della città, diventa decisiva l'analisi di casi concreti (poco importa poi il fatto che Rossi, a parte il libro su Padova⁶⁶, non dia alcun seguito al lavoro monografico e comparativo che giustamente richiedeva):

«[...] negli studi urbani non daremo mai abbastanza importanza al lavoro monografico, alla conoscenza dei singoli fatti urbani. Tralasciando questi – anche negli aspetti della realtà più individuali, particolari, irregolari ma per questo anche più interessanti – finiremo per costruire teorie tanto artificiali quanto inutili»⁶⁷.

L'architettura viene così a dipendere, per Rossi, interamente dalla sua origine umana, dai gesti che si propone di raccogliere, proteggere, ricordare. Architettura significa un'esigenza di forma costruita a partire dalla com-

65 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 69.

66 AA.VV., *La città di Padova*,

Roma, 1970.

67 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 16.

plessità di comportamenti reali. Una necessità di forma estremamente aperta, priva di una regola assoluta, costruita a partire da una pietà che ogni volta deve essere rinnovata, ogni volta deve trovare la sua misura:

«[...] dopo la morte di Schubert, suo fratello tagliò le partiture in piccoli frammenti e regalò questi pezzi di alcune battute agli allievi prediletti. Tale atto, come segno di pietà, ci è *altrettanto* comprensibile quanto l'atto di conservare le partiture intatte e inaccessibili. E se il fratello di Schubert avesse bruciato le partiture, anche questo sarebbe stato comprensibile come atto di pietà»⁶⁸.

Rossi si pone il problema dell'origine dell'architettura in maniera coerentemente plurale. Non tanto l'origine dell'architettura tout court, ma l'origine dei differenti episodi:

«Mi sono chiesto più volte [...] dove comincia l'individualità di un fatto urbano; se è nella sua forma, nella sua funzione, nella sua memoria o in qualcos'altro ancora. Potremmo dire che esso è nell'avvenimento e nel segno che ha fissato l'avvenimento»⁶⁹.

L'origine è nell'*avvenimento*, nel *gesto*: il luogo e l'interpretazione del luogo implicita nel gesto che lo sceglie e lo usa. Per questo le parti che Rossi riconosce nella città sono chiamate *fatti*, perché sono eventi pietrificati, gesti fissati e formalizzati, ormai immobili, cristallizzati, ma tuttavia silenziosamente vivi. L'architettura appare così come una *tecnologia del rito*, una *tecnologia della memoria*,

68 L. Wittgenstein, *Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough»*, in "Synthese", 1967, ed. it. *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Milano, 1975, p. 24.

69 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 142.

non più come una *tecnologia della protezione*. Rossi contrappone una disciplina che si misura da subito con una dimensione collettiva, inconscia, rituale ad una disciplina interamente costruita a partire da una logica individuale, dicibile, funzionale. Per Rossi l'architettura non è una *tecnologia della protezione*, che corrisponde solamente alla *paura di essere toccati*⁷⁰, ma una *tecnologia della memoria*, che tiene conto della possibilità di condividere lo spazio e di condividere il ricordo. Rossi sembra aderire alla brevissima ipotesi di antropologia suggerita da Wittgenstein nelle note sul *Ramo d'oro* di Frazer:

«si potrebbe cominciare un libro di antropologia nel modo seguente: se si osserva la vita ed il comportamento degli uomini sulla terra, si vede che essi, oltre ad azioni che potremmo chiamare “animali” quali nutrirsi, ecc., ecc., ecc., svolgono anche azioni che hanno un carattere peculiare e che si potrebbero chiamare “rituali”⁷¹.

L'ipotesi di architettura di Rossi è molto simile:

«Io credo che l'importanza del rito e la sua natura collettiva, il suo carattere essenziale di elemento conservatore del mito, costituiscano una chiave per la comprensione del valore dei monumenti e per noi del valore della fondazione della città e della trasmissione delle idee nella realtà urbana»⁷².

Anche se queste affermazioni sono piuttosto generiche, Rossi qui mostra una possibilità per legare il discorso antropologico all'architettura e per uscire dal semplicismo

70 E. Canetti, *Masse und Macht*, Amburgo, 1960, ed. it. *Massa e potere*, Milano, 1981.

71 L. Wittgenstein, *Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough»*,

in “Synthese”, 1967, ed. it. *Note sul “Ramo d'oro” di Frazer*, Milano, 1975, p. 26.

72 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 16.

dell'ottica funzionalista. È importante inoltre sottolineare come per Rossi non sia la città, *tutta* la città, a mettersi in relazione ai gesti ed ai riti ma solamente alcune *parti*. La città appare quindi come accumulo di desideri, gesti, eventi, riti che non obbediscono ad un unico piano. Contrariamente al villaggio dei Bororo descritto da Lévi-Strauss⁷³, in cui il villaggio, nella sua totalità, è al tempo stesso mappa, archivio, indice, e in fin dei conti, *istruzioni per l'uso del mondo* (e contrariamente all'interpretazione del rapporto tra rito e città romana portato avanti, con esiti discutibili, da J. Rykwert⁷⁴), la città di Rossi non ha messaggi, non ha spiegazioni segrete, non è un modello di mondo. La città è solamente la traccia materiale degli eventi che la hanno prodotta, un deposito di ambizioni contraddittorie, di speranze disattese, una collezione di vanità e di debolezze, di compromessi meschini, di gloriosi fallimenti, di sincera follia:

«I monumenti sono poi dei punti fissi della dinamica urbana; essi sono più forti delle leggi economiche, mentre gli elementi primari non lo sono in forma immediata. Ora l'essere monumenti è in parte il loro destino; non so fino a che punto questo destino sia prevedibile»⁷⁵.

La complessità dei motivi umani che producono i pezzi di città sembra mettere in discussione anche il primato delle leggi economiche, che Rossi, da buon marxista, dovrebbe considerare comunque prevalenti sulla sovrastruttura. Rossi osserva inoltre che questo processo non è del tutto prevedibile: proprio perché si confronta con la vita nella sua complessità, l'architettura non controlla

73 C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Parigi, 1955, ed. it. Milano, 1960, pp. 189-229.

74 J. Rykwert, *The Idea of a Town*, London, 1976.

75 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 127.

pienamente ciò che organizza. La vita fa dell'architettura un po' quello che vuole.

Errori di Aldo Rossi

Perché l'ipotesi così promettente che Rossi sviluppa in *L'architettura della città* non viene portata avanti? Rossi si disinteressa semplicemente delle intuizioni di *L'architettura della città* nel suo lavoro successivo? Oppure cambia idea? Oppure ci sono già, all'interno di *L'architettura della città*, elementi che finiscono per confondere e sprecare le intuizioni analizzate in precedenza?

Oltre ad una straordinaria ipotesi sul rapporto tra città e architettura, il libro di Rossi contiene anche l'abbozzo di una teoria della progettazione. *Che fare?* si chiede comprensibilmente Rossi. Una volta definiti nuovi presupposti per la comprensione della città, che architettura produrre? Rossi sviluppa questo passaggio utilizzando il concetto di *tipo*, che riscopre, anche a partire da ricerche contemporanee come quelle di Argan⁷⁶ e Muratori⁷⁷, nel dibattito del settecento ed ottocento francese⁷⁸. Rossi ricorre – come se fosse una buona idea – alla produzione dei teorici e degli architetti dell'illuminismo: Milizia, Boullée,

76 G.C. Argan, voce *Tipologia*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, 1960 e G.C. Argan, *Sul concetto di tipologia architettonica*, in G.C. Argan, *Progetto e destino*, Milano, 1965.

77 S. Muratori, *Saggi di critica dell'architettura contemporanea*, Roma, 1946; S. Muratori, *Saggi di metodo nell'impostazione dello studio dell'architettura*, Roma, 1946 e S. Muratori, *Studi per una*

operante storia urbana di Venezia, Roma, 1959.

78 Una buona introduzione all'argomento è in R. Moneo, *On Typology*, in "Oppositions", n. 13, 1978, ed. it. *Considerazioni intorno alla tipologia*, in R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Torino, 1999, pp. 15-54 e in A. Vidler, *The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830*, in "Oppositions", n. 8, 1977.

Durand. La *rivoluzione copernicana* di Aldo Rossi fallisce proprio qui. I dispositivi che dovrebbero tradurre l'ipotesi di Rossi sulla città in un concreto metodo di lavoro finiscono per compromettere le stesse premesse del suo lavoro. L'astrazione della lettura della città di Rossi è subito perduta nella cupa retorica di Boullée e nel buon senso rozzamente didascalico di Durand. E infatti, se l'obiettivo è immaginare un'architettura che possa contenere una complessità inaccessibile al *funzionalismo ingenuo*, che senso può avere affidarsi alle conclusioni dei primi e più ingenui di tutti i funzionalisti?

L'alleanza di Rossi con Boullée e Durand è un errore strategico, non tattico. In fin dei conti, una lettura innovativa del lavoro di Rossi potrebbe ridursi a questa scarnificata agenda: liberare Rossi dalla influenza di Boullée e di Durand.

Tipo

Tipo, già a partire dalla definizione canonica di Quatremère de Quincy, è una nozione piuttosto confusa. Quatremère definisce infatti esplicitamente il tipo come «qualcosa di vago e indefinito»⁷⁹. Proprio a causa di questa scarsa determinazione, di questa elasticità, *tipo* diventa per Rossi il dispositivo capace di legare l'analisi e il progetto. *Tipo* vale come luogo stabile – ed inattingibile – della coincidenza tra forma e significato:

«Io penso quindi al concetto di tipo come a qualcosa di permanente e di complesso, un enunciato logico che sta prima della forma e che la costituisce»⁸⁰

79 A.C. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'Architecture*, Parigi, 1832, ed. it. *Dizionario Storico di Architettura. Le*

voci teoriche, Venezia, 1985, p. 142.

80 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 32.

e anche:

«nessun tipo si identifica con una forma anche se tutte le forme architettoniche sono riconducibili a dei tipi»⁸¹.

Il tipo stabilisce così una corrispondenza tra forma e significato che permette al progettista di comunicare attraverso le sue scelte progettuali, ma che, proprio per questo, finisce per eliminare la complessità della città. Gli edifici non sono più il luogo silenzioso della coincidenza di motivi molteplici – e spesso non detti – ma l'espressione monumentale dei valori associati ai tipi a cui si mettono in relazione. Certo i tipi sono *vaghi*, ma la loro relazione coi significati è, almeno tendenzialmente, biunivoca. La scelta del tipo (che Boullée e Durand, al di là delle loro differenze, riconoscono come il momento decisivo della progettazione) inizia una rudimentale forma di discorso. Il tipo diventa così, per Rossi, lo strumento per esporre in architettura un significato.

Rossi finisce per trattare il *tipo* nella stessa maniera grottesca con cui l'elettismo ha trattato lo *stile*: il tipo (lo stile) non è più visto come lingua, come sistema, ma come parola, come elemento significante. E così, come per l'elettismo *gotico* significa *religiosità*, per Rossi va a finire che *cortile* significa *collettività*. Il che anzitutto comporta una concreta perdita di intelligenza a proposito appunto del tipo (o dello stile), che deve essere esibito come valore in sé e quindi smette di essere usato come strumento di comprensione della città.

Rossi conclude così in maniera del tutto incompatibile con le principali ipotesi del libro. Quando si tratta di immaginare come produrre la città, Rossi – incredibilmente –

81 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 34.

accetta l'*atomismo* e il *costruzionismo* che ha appena screditato. I *tipi* diventano le parole elementari di una città tutta improvvisamente limpida, lineare, inequivoca:

«Questa posizione era chiara ai teorici illuministi dell'architettura. Nelle sue lezioni il Durand scriveva: "De même que les murs, les colonnes, etc., sont les éléments dont se composent les édifices, de mêmes les édifices sont les éléments dont se composent les villes»⁸².

Rossi propone di superare la povertà del rapporto tra funzione e forma del funzionalismo:

«Un tale concetto di funzione, improntato alla fisiologia, assimila la forma a un organo per cui le funzioni sono quelle che giustificano la sua formazione e il suo sviluppo e le alterazioni della funzione implicano una alterazione della forma. Funzionalismo e organicismo, le due correnti principali che hanno percorso l'architettura moderna, rivelano così la propria radice comune e la causa della loro debolezza e del loro fondamentale equivoco. La forma viene così destituita delle sue più complesse motivazioni; da un lato il tipo si riduce a un mero schema distributivo, un diagramma dei percorsi, dall'altro l'architettura non possiede nessun valore autonomo. L'intenzionalità estetica e la necessità che presiedono ai fatti urbani e ne stabiliscono i complessi legami non possono venire ulteriormente analizzate»⁸³.

Ma se confrontiamo ciò che viene criticato e ciò che viene proposto da Rossi attraverso Milizia, c'è davvero poca differenza:

«Dopo aver stabilito il concetto di classe, si è detto, il Milizia precisa ogni edificio-tipo all'interno di un'idea ge-

82 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 31.

83 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 36.

nerale e lo caratterizza mediante una funzione. Questa funzione viene considerata indipendentemente dalle considerazioni generali sulla forma; ed essa è da intendersi piuttosto come fine dell'edificio che come funzione in senso proprio. Così vengono elencati nella stessa classe edifici di uso pratico, e edifici empiricamente osservabili come oggetti, ma costruiti in funzione di concetti non egualmente osservabili; così gli edifici per la salute pubblica o per la sicurezza si trovano all'interno della stessa classe di edifici per la magnificenza e la sublimità»⁸⁴.

La classificazione di Milizia è comunque *funzionalista*, solamente più confusa e più ingenuamente contenutista (gli edifici sono «costruiti in funzione di concetti non egualmente osservabili»). Inoltre, per Milizia, citato anche in questo caso in *L'architettura della città*, gli edifici devono esporre immediatamente il motivo della loro costruzione:

«[...] Riguardo alla convenienza della costruzione de' monumenti qui altro non si può dire in generale, se non che sieno significanti ed espressivi, d'una struttura semplice, con iscrizioni chiare e brevi, affinché al più leggiero sguardo facciano l'effetto per cui si costruiscono»⁸⁵.

Nessuna architettura può essere più noiosa di questa che Milizia propone. La corrispondenza biunivoca forma/funzione non solo deve essere tassativamente seguita, ma anche retoricamente espressa. Il *carattere* degli edifici prevarica interamente la loro possibile complessità: negli edifici proposti da Milizia non c'è nemmeno bisogno di entrare: sono esauriti subito, *al più leggiero sguardo*. La prigione non è una prigione, ma *sembra* una prigione;

84 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 48.

85 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 49.

Rossi cita F. Milizia, *Principj di Architettura Civile*, edizione critica a cura di G. Antolini, Milano, 1832, p. 420.

non è un monumento architettonico, è un *monumento alla prigione*, una scultura, un'icona. Gli edifici si sdoppiano, diventando colossali episodi di segnaletica stradale che governano una città senza attrito, in cui gli uomini scivolano disciplinatamente verso le mete assegnate. Alla fine Rossi, invece di recidere la corrispondenza biunivoca (dove il problema non è *corrispondenza*, ma *biunivoca*) tra funzione e forma, ne istituisce una tra funzione/tipo/forma. Gli enti si moltiplicano inutilmente, ma il nuovo sistema è tanto poco libero e tanto poco complesso quanto quello criticato. Ogni progetto diventa la ricerca di uno spettro di nessuna utilità (il *tipo*), da cui dovrebbe poi dipendere l'edificio reale. La superstizione del *tipo* impedisce a Rossi di indagare ulteriormente la complessità che aveva riconosciuto nella città. Eppure ne *L'architettura della città* si trovano brani estremamente promettenti, in cui la coincidenza di astrazione e materialità del singolo luogo viene assunta come punto di partenza per una possibile teoria dell'architettura:

«possiamo dire che, se riguardo alla natura del monumento non possiamo dire altro che una tautologia, un monumento è un monumento, possiamo però stabilire delle condizioni al contorno che, pur non pronunciandosi sulla natura del monumento, ne illuminino le caratteristiche tipologiche e compositive. Queste caratteristiche sono ancora in gran parte di natura urbana: ma esse sono altresì condizioni dell'architettura, cioè del comporre»⁸⁶.

Qui Rossi definisce la relazione tra monumento e contesto indipendentemente da qualsiasi messaggio. Le caratteristiche del monumento possono essere lette nella città che

86 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 49.

lo circonda e viceversa. Il monumento permette di comprendere la città e la città permette di comprendere il monumento. Non c'è nessun bisogno di abbandonare questo piano: l'alfabeto materiale della città non ha bisogno di nessuna traduzione. L'architettura non deve giustificarsi punto per punto rispetto ad un referente esterno. L'architettura vale come insieme di condizioni spaziali che non possono essere tradotte, e possono solamente essere im-poverite ed eliminate qualora si tenti questa iniziativa.

Boullée

Gli errori di *L'architettura della città* vengono accentuati nel lavoro successivo di Rossi. Un ruolo cruciale in questa evoluzione è svolto dal saggio che Rossi scrive nel 1967 come introduzione alla traduzione italiana di *Architecture: Essai sur l'Art* di Boullée. Il saggio su Boullée uccide definitivamente le promesse di *L'architettura della città*.

Rossi sembra ora essere insoddisfatto dell'asciutto programma del libro del 1966; ad un tratto iniziano a comparire metafore, spiegazioni, simboli, *caratteri, temi, concetti*. La complessità che in *L'architettura della città* veniva *riconosciuta* nella città, nel saggio su Boullée viene *inserita* nell'opera dall'architetto a partire dalla sua esperienza personale. La complessità, oggettiva, collettiva e materiale della città viene sostituita da una complessità interiore, autobiografica, ideale. Il poeta *guarda dentro il suo cuore e scrive*⁸⁷. Boullée diventa il maestro di un modo di lavorare idealizzante e dichiaratamente autobiografico. La dialettica tra razionale e irrazionale che anima *L'architettura della*

87 E. Pound, *Treatise on Metre*,
in E. Pound, *ABC of Reading*, New
York, 1934, p. 205.

città si spezza; tutto è già deciso in favore dell'irrazionale nel saggio su Boullée (e in fin dei conti viene il sospetto che Boullée sia soltanto una scusa per potersi concedere gli stessi trucchi dozzinali così aspramente rimproverati a Kahn). Conviene leggere in dettaglio il saggio di Rossi:

«Boullée, come vedremo, pone la questione del carattere e del tema come questione decisiva; pone cioè una scelta che sta prima del progetto architettonico e nel far questo pone in primo piano, necessariamente, l'aspetto tipologico dell'architettura»⁸⁸.

Carattere e tema (che operano attraverso il *tipo*) attribuiscono agli edifici un senso che va al di là della loro materialità, mettendoli immediatamente in relazione con gli immutabili *principi* dell'architettura. Di fronte alla possibilità di attingere direttamente ai *principi* dell'architettura, la complessità reale della città perde interesse. Troppa fatica osservare la città, quando sono disponibili dei comodi *principi* con cui risolvere tutti i problemi:

«Il maggiore interesse che proviamo per Boullée teorico, oltre quindi l'interesse per l'artista e per l'opera è in questo rifiuto della posizione funzionalista dell'architettura e nel conseguente rifiuto di identificare il pensiero della architettura con l'opera costruita; il progetto architettonico con il fatto urbano»⁸⁹.

Ovviamente su questa strada si finisce per andare incontro ad infiniti equivoci sul *contenuto* dell'architettura,

88 A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, 1967, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 350.

89 A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, 1967, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 353.

inteso come intuizione originaria del tutto indipendente dalla città e dalla disciplina in cui si colloca:

«Il procedimento logico di Boullée è applicato sistematicamente in ogni opera.

Possiamo distinguere: un nucleo emozionale di riferimento, la costruzione di una immagine complessiva, l'analisi tecnica, la ricostituzione dell'opera.

Osserviamo un progetto di Boullée: quello per la Biblioteca Pubblica.

All'origine del progetto vi è un punto di riferimento emozionale e che sfugge all'analisi; esso si associa al tema fin dall'inizio e crescerà con esso lungo tutta la progettazione. Accettato il tema Boullée prescinde dall'edificio della biblioteca, sia essa la biblioteca cui si accinge a lavorare siano le biblioteche esistenti.

In un primo tempo egli vede la biblioteca come la sede fisica dell'eredità spirituale dei grandi uomini della cultura del passato, sono essi stessi, con le loro opere che costituiscono la biblioteca. Si noti che queste opere, i libri, rimarranno per tutto lo svolgimento del progetto, il dato primo, la materia organizzata nel progetto così come nel Palazzo Nazionale la materia dell'architettura sarà costituita dalle leggi costituzionali»⁹⁰.

Segue, ovviamente, il simbolismo più scontato:

«L'immensità della biblioteca, che è il principale carattere architettonico, è simbolicamente l'immensità della cultura [...]»⁹¹.

90 A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, 1967, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 355.

91 A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, 1967, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 356.

E ancora il determinismo più truce:

«Per Boullée mettere del carattere in un'opera significa usare tutti i mezzi propri per non farci provare altre sensazioni oltre quelle intrinseche del soggetto. Il riferimento qui è ai grandi “*tableaux de la nature*”; le stagioni nel loro corso con i loro aspetti diversi.

Il carattere è quindi la natura del soggetto; il carattere costituisce la parte evocativa, emozionale.

“*Temple de la mort! Votre aspect doit glacer nos coeurs. Artiste fuis la lumière des Cieux! Descend dans les tombeaux pour y tracer les idées à la Lueur pâle et mourante des Lampes Sepulcrales!*” (p. 80)⁹².

«Usare tutti i mezzi propri per non farci provare altre sensazioni oltre quelle intrinseche del soggetto»: certo non ci si aspettava questo da chi aveva appena scritto *L'architettura della città*.

Il saggio su Boullée contiene anche una perentoria rivendicazione del carattere autobiografico del progetto:

«Non esiste arte che non sia autobiografica»⁹³.

Qui è tutto piuttosto chiaro. Detto molto semplicemente, si passa dagli spettri collettivi di *L'architettura della città* agli spettri privati di tutto il lavoro successivo di Rossi. Il confronto con la molteplicità della città si conclude. Da qui in avanti Rossi ci parla solo delle sue estati in Versilia da bambino; anche la straordinaria tensione fra le diverse fonti di Rossi, il produttivo conflitto tra l'interesse per l'irrazionale ed il dovere della razionalità viene meno.

92 A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, 1967, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 357.

93 A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, 1967, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 358.

L'intima urbanità della costruzione intellettuale di *L'architettura della città* è disattivata. Il vuoto che, nella primissima architettura di Rossi, si disponeva ad accogliere generosamente gli spettri di una intera moltitudine, ora è già tutto riempito di spettri privati.

Luogo

La lettura della città che Rossi propone in *L'architettura della città* richiede un'architettura molto più distaccata e molto più silenziosa di quella di Boullée, un'architettura in cui materialità ed astrazione coincidano nel modo in cui coincidono nel progetto per Alexanderplatz di Mies van der Rohe, nella Haus am Michaelerplatz di Loos, nei progetti di Bernini per il Louvre, nel Portico dei Banchi di Vignola, nella Boverly Savings Bank di McKim, Mead & White, nel progetto per il Municipio di Derby di Stirling. Un'architettura senza *carattere*, senza *tema*, senza *idee*, una architettura che non ricerchi il suo senso se non nella materialità e nella complessità depositata nella città. Un'architettura che non ceda all'equivoco moralista delle domande su “che cosa?” e che si chieda soltanto, e rigorosamente, “come?”. E che faccia di questo “come?”, di questo consapevole formalismo, tutta la sua moralità. Perché non possono esserci dubbi, “che cosa?” è dato. “Che cosa?” è il mondo, *il mondo così come lo abbiamo trovato*, e assieme a questo mondo c'è solo la possibilità del lavoro quotidiano per trovare forme che riescano ad averne, almeno parzialmente, pietà.

La nozione che potrebbe consentire di tradurre in architettura le geniali intuizioni di Rossi sulla città è quella di *luogo*. Rossi ne parla diffusamente in *L'architettura della città* ed anche i suoi straordinari primi progetti sono costruiti a partire da questa nozione.

*La città come storia*⁹⁴ è il titolo di un paragrafo del terzo capitolo (*Individualità dei fatti urbani. L'architettura*) del libro di Rossi. Già dal titolo del paragrafo, la città vale come *correlativo oggettivo* della storia, come indice uniforme, tutto riportato su un unico livello, della profondità prospettica della storia: la città è un'immobilità che rappresenta un'evoluzione. Infatti la complessità della città contemporanea è fatta anche della complessità della città di mille anni fa, che sopravvive, come complessità pietrificata, attraverso le ere della costruzione della città. La città è appunto questa pietrificazione, questa concretizzazione dei desideri e delle paure, questa realissima banca di tutti i futuri che si sono realizzati e di tutti i futuri che non si sono realizzati. La città è il prodotto di questo appiattimento: non è la storia sospesa o fermata, è la storia fatta cristallo, tradotta in un silenzio molteplice come le voci che sostituisce. Il confronto tra i differenti desideri e le differenti paure delle varie epoche diventa possibile perché, nella città, tutto questo mondo immateriale diventa parte della stessa materia immobile, e diventa così immediatamente comparabile. Per Rossi, la complessità della città si legge *al suo interno ed usando il suo alfabeto*. A partire da questo rapporto tra organizzazione materiale e sostrato immateriale della città, il *luogo* diventa per Rossi il punto in cui questo intreccio si manifesta, nella sua caratteristica inerzia e ricchezza:

«Essa [l'individualità del fatto urbano] consiste anche nel luogo che determina un'opera: in senso fisico ma anche e soprattutto nel senso della scelta di quel luogo e dell'unità inscindibile che si è stabilita tra il luogo e l'opera»⁹⁵.

94 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 173.

95 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 152.

L'organizzazione materiale del luogo vale per Rossi come indice dell'insieme di attese, bisogni, desideri, ambizioni, memorie che vi si sono depositate. La complessità della società appare nel luogo già tradotta in un alfabeto materiale, già organizzata spazialmente, già *messa in architettura*, e vi appare in modo specifico, individuato, del tutto singolare. Reagendo al luogo, e solamente ad esso, l'architettura reagisce a tutto quello che vi è contenuto. Non c'è bisogno di altro. La società, le associazioni di quartiere, gli azionisti, gli anziani, i bambini non devono essere interpellati, non devono *partecipare*, perché partecipano già, e nell'*unico modo possibile*. Il confronto col luogo, con la particolare configurazione di un dato intorno è anche l'unico modo per misurarsi con la complessa dimensione storica della città. Rossi osserva questo modo di lavorare nel caso di Loos:

«Da parte sua non teme, ma cerca, il confronto con gli antichi. E non in astratto ma accogliendo della tradizione proprio l'elemento più diretto, il contesto edilizio e urbanistico della città dove l'architettura, accettando la complessità del vivere concreto, si è andata plasmando nel corso dei secoli»⁹⁶.

Ed è proprio nel suo confronto col luogo, con la sua natura materiale ed inesorabilmente particolare, che l'architettura espone la sua capacità di impregnarsi di eventi, di accompagnare e assorbire il mutamento.

In un passo fondamentale di *L'architettura della città* Rossi scrive, senza troppe spiegazioni:

96 A. Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*, in "Casabella Continuità", n. 233, 1959, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 90.

«Andate in un ospizio: il dolore è qualcosa di concreto. Esso è nelle mura, nei cortili, nelle camerate»⁹⁷.

Niente di più preciso su cosa sia l'architettura, sulla sua concretezza, sulla sua inerzia (forse l'espressione più convincente di cosa sia l'architettura che sia mai stata proposta). L'ospizio qui è inteso come *archivio del dolore*, come dolore immagazzinato, messo da parte per il futuro, come dolore lasciato in deposito sotto forma di pietre. Rossi non dice che l'ospizio *rappresenta* il dolore. Il legame fra l'edificio e il dolore che lo invade non è simbolico: il dolore abita l'edificio, come Gregor Samsa abita la sua stanza. Il distacco è netto, solo così l'architettura riesce ad essere sincera, quando non dice niente, e allo stesso tempo accoglie i gesti che le danno senso, si adatta a quei gesti, li rende possibili, li protegge. Un sentimento si associa a un cumulo di pietre. Nient'altro.

Anche la costruzione del periodo di Rossi è architettonica: le frasi separate dai due punti sono simmetriche, i rapporti tra le parole si stabiliscono *nello spazio*. I due nomi sono semplicemente giustapposti, e si scambiano le caratteristiche. La concretezza, che è dell'ospizio, viene attribuita al dolore. L'impossibilità di espressione, che è del dolore, viene attribuita all'ospizio. Il dolore si manifesta nello spazio: *nelle mura, nei cortili, nelle camerate*. Questo dolore compattato che si mostra sotto forma di muri non può essere spiegato, solo indicato. Il *luogo*, come combinazione di materia organizzata, come *architettura*, restituisce la complessità della sua storia proprio a causa della sua immobilità, allo stesso modo in cui un sasso levigato da un fiume ha accolto e immagazzinato

97 A. Rossi, *L'architettura della città*, Padova, 1966, p. 130.

lo scorrere dell'acqua proprio perché non si è mai mosso, proprio perché la corrente non è mai riuscita a portarlo via. Il rapporto fra il sasso e l'acqua è lo stesso che c'è tra i muri e il dolore; e questo rapporto è evidente ed insostituibile proprio perché non serve nessuna spiegazione, perché il sasso non è a forma di fiume e i muri non sono a forma di dolore, come vorrebbe farci credere tanta cattiva architettura contemporanea.

Rossi legge la città come una grande natura morta, in cui contano le distanze, le ombre, lo spazio intrappolato tra gli oggetti. Le case, come le bottiglie di Morandi, sono strette le une accanto alle altre per motivi che non intendiamo più distintamente, eppure restano lì ferme, raggruppate; in qualche modo l'unica testimonianza dei gesti che le hanno prodotte sono proprio quelle posizioni. Il *luogo* si pone come centro di gravità di una relazione circolare in cui il progetto prefigura uno scenario, ma allo stesso tempo si lascia invadere, assorbe gesti, commedie, tragedie, fallimenti, successi. Il legame tra i muri, il successo, l'insuccesso, la gioia, il dolore non è per nulla lineare. Si costruiscono sequenze complesse, solo parzialmente reversibili, comprensibili solo caso per caso. L'architettura è una scienza di *luoghi*, e quindi una scienza di *casi*.

In quanto scienza di luoghi, all'architettura giova essere indifferente a tutto ciò che la distrae: lo stile, i simboli, i significati. Solo ai luoghi deve fare attenzione: ai luoghi, alla città, agli spazi e al legame dei gesti con gli spazi. Il resto sarebbe meglio semplificarlo tutto: un solo colore, un solo materiale, nessun messaggio, nessun simbolo, nessuna idea, nessuno stile, nessuna polemica.

Nel *luogo* la città è viva e pronta a confrontarsi con le storie dei suoi abitanti proprio perché è presente, reale, pesante, e può reagire agli eventi proprio perché è fissa, indifferente, lontana. Il luogo è il punto in cui si manifesta questa coincidenza di materialità e astrazione, lentezza ed imprevedibilità. Rossi scrive nell'introduzione al libro di Quaroni *La torre di Babele*:

«L'oggetto architettonico, progettato autonomo, si cala nella città dove acquista vita e storia, ed è "... *contraddetto dalla stessa vita che esso rende possibile, come l'immagine dei mercanti affaccendati, colorati e vocianti fra le colonne del Tempio di Gerusalemme*".

Allora la costruzione si stacca dal mondo dell'architettura per divenire uno dei fatti della città e diventerà tanto più un fatto urbano caratteristico e importante quanto più la sua forma sarà precisa. Quanto più sarà architettura. E quindi segno nel tempo, permanenza e memoria. Ma qui rischio di sovrapporre degli argomenti che non sono del tutto nelle intenzioni di Quaroni e che piuttosto riflettono una mia lettura di questo testo»⁹⁸.

98 A. Rossi, *Introduzione a Ludovico Quaroni "La torre di Babele"*, Padova, 1967, ora in A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milano, 1975, p. 342.

Finito di stampare nel mese di agosto 2012
da Grafiche G7 sas, Savignone (Ge) per Sagep Editori srl, Genova