

A cura di Luca Monica
e Carlo Quintelli

Aymonino, Gabetti,
Portoghesi, Tosoni,
Monestiroli, Semerani,
Vigilino, Semino,
Magnaghi, Acuto,
Irace, Mantero,
Ciucci, Zevi, Tentori,
Canella, Fiorese
Purini, Cortesi,
Polesello.

Questo volume raccoglie le interviste a diversi esponenti dell'architettura in Italia, realizzate per il documentario "Critica e Progetto". Il lavoro è stato presentato in forma seminale in diverse facoltà di architettura e vuole contribuire a rilanciare il confronto fra critici, storici, docenti e progettisti sulla questione dell'identità disciplinare, al di là delle singole tradizioni teoriche.

Lire 23.000 Cod. 1-0091-4

ISBN 88-251-0091-4



9 788825 100914

CittàStudi

Critica e progetto: sette domande sull'architettura

Critica
e progetto:
sette
domande
sull'architettura

CittàStudi

*Critica e progetto:
sette domande sull'architettura*

*Critica e progetto:
sette domande
sull'architettura*

A cura di Luca Monica e Carlo Quintelli

Sommario

Copertina: Studio Achilli e Piazza

Impaginazione elettronica: Videotype - Milano
Luca Monica - Carlo Quintelli
Critica e progetto: sette domande sull'architettura

© Copyright 1994 CittàStudi srl
piazza Leonardo da Vinci, 7 - Milano
tel. (02) 70634844

ISBN 88-251-0091-4

prima edizione: maggio 1994

ristampa
IV III II I 0 1995 1996 1997 1998 1999

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia,
anche a uso didattico, se non autorizzata.

Stampa presso le
Grafiche G.V., Viale Umbria, 36, Milano
per conto di CittàStudi srl
via Pietro Giuria, 20 - Torino

La pubblicazione del presente volume è stata resa
possibile grazie al sostegno del Dipartimento
di progettazione architettonica e del Dipartimento
casa-città della Facoltà di architettura del Politecnico
di Torino, e del Dipartimento di progettazione
dell'architettura della Facoltà di architettura
del Politecnico di Milano.

Collaborazione di: Luca Boccacci con: Umberto
Bloise, Gentucca Canella, Alberto Fiumana, Anna
Foppiano.

Autocritica	7
Nota alle prime quattro domande	9
Nota alle ultime quattro domande	19
Interventi	
Antonio Acuto	29
Carlo Aymonino	35
Guido Canella	41
Giorgio Ciucci	49
Aurelio Cortesi	57
Giorgio Fiorese	65
Roberto Gabetti	69
Fulvio Irace	75
Agostino Magnaghi	79
Enrico Mantero	87
Antonio Monestiroli	91
Gianugo Polesello	95
Paolo Portoghesi	103
Franco Purini	113
Luciano Semerani	125
Gian Paolo Semino	131
Francesco Tentori	137
Piergiorgio Tosoni	149
Micaela Viglino	157
Bruno Zevi	163
Contributi	
Pier Carlo Bontempi	171
Benedetto Camerana	173
Pippo Ciorra	177
Francesco Garofalo	181
Massimo Iori	185
Giovanni Marras	187
Guido Montanari	189
Livio Sacchi	191



Autocritica

Qui di seguito riportiamo le Sette domande sull'architettura, un'impalcatura costruita intorno al rapporto tra critica, storia e progetto, osservato dal punto di vista della progettazione, come ipotetica sintesi esecutiva di molteplici ragioni civili a cui tutte e tre queste discipline dovrebbero concorrere.

Gli interventi qui pubblicati sono la riscrittura svolta dagli autori delle interviste registrate in video nel mese di marzo del 1993, poi montate nel filmato video omonimo, finanziato dal Dipartimento di progettazione dell'architettura della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, e qui proiettato per la prima volta il 28 maggio 1993. Al dibattito seguito alla proiezione hanno partecipato più giovani dottori di ricerca e ricercatori, i cui interventi sono anch'essi qui riportati.

Attraverso il mezzo dell'intervista video è stato possibile un confronto altrimenti difficile tra posizioni anche molto diverse, non solo distinte per la diretta o meno partecipazione a particolari momenti della recente storia dell'architettura italiana, ma anche per impegni disciplinari diversi, nella critica, che opera nelle riviste, nella storiografia, nell'insegnamento e nella progettazione. Il problema centrale era perciò capire se poteva esistere ancora una congiunzione di interessi in grado di sostenere una città moderna.

La lettura delle domande stesse può infatti a tratti apparire sincopata nell'intento di forzare alcune categorie di riferimento racchiuse in alcune parole, che infatti hanno suggerito temi, anche condotti da un piacere per il discorrere di architettura, che il mezzo dell'intervista video ha consentito. Non tutti gli intervistati hanno infatti risposto a tutte le domande, e infatti la stessa consecuzione tracciava in parte anche un ordine disciplinare: dalla tradizione analitica e progettuale della Scuola di Venezia, alle implicazioni della progettazione con i fenomeni di costruzione della città, alle possibilità comunicative di una critica operativa, ai caratteri più interni della storia e dell'estetica.

In questo senso il tema potrebbe essere parso equivoco, magari per il suo intrigo, al punto da destare forse un sospetto in Manfredo Tafuri, che rinunciando a essere intervistato affermava quanto in fondo ritenesse ancora attuali le affermazioni relative alla Critica operativa, del suo Teorie e storia dell'architettura, del 1968, punto di partenza per questa nostra discussione.

Sette domande

A più di dieci anni dal seminario "La Critica Operativa", curato da Guido Canella alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, con la partecipazione di Giulio Carlo Argan, Paolo Portoghesi e Bruno Zevi, lo stato di apparente vivacità che contraddistingue il confronto sull'architettura, consente sempre meno l'individuazione e la lettura di tendenze critiche e teoriche capaci di una concreta strategia di trasformazione della città.

Le domande che seguono sono state perciò rivolte ad alcuni di coloro che non hanno perso la fiducia sulla necessità di un chiarimento, in grado di assumere il significato non tanto di un ennesimo gioco di speculazione teorica, ma quanto di un'individuazione di problematiche prevalenti e centrali su cui misurare una possibile crescita, responsabilmente coinvolta e non ambigua, dell'architettura e della sua critica.

Domanda numero 1

Dopo l'elaborazione di una coscienza teorica autonoma dalle componenti più dogmatiche del Movimento Moderno internazionalista da parte di Rogers e Saroni, e la ricerca pro-

gettuale prodotta nell'ambito della Scuola di Venezia, in particolare sul rapporto tra tipologia e città, possiamo ancora oggi continuare a interpretare il progetto in una accezione così sperimentale e di confronto critico con le dinamiche della città moderna?

Domanda numero 2

La crescita delle strategie prevalenti di trasformazione della città degli anni Ottanta, di quale apporto ha potuto avvalersi, in senso critico o funzionale, da parte della cultura architettonica italiana?

Domanda numero 3

Mai come in questi ultimi anni si è parlato di un necessario rapporto tra architettura e contesto senza entrare nel merito critico di quale architettura per quale contesto. La ricerca di nuovi temi tipologici della città può costituire il meccanismo per verificare concreti momenti di reciproca necessità tra cultura architettonica e contesto?

Domanda numero 4

Oggi per l'ultima generazione degli architetti l'abbandono di una funzione critica del progetto corrisponde paradossalmente a uno stretto rapporto con la critica. Il piano critico interpretativo, spostandosi sul terreno apparentemente conflittuale ma di fatto neutro degli stilismi, significa una spesso consapevole non interferenza con i fenomeni di deterioramento e omologazione dei caratteri insediativi urbani e territoriali. Questa attuale crisi può reincentivare una critica responsabile di un indirizzo progettuale e un progetto strategicamente consapevole della propria funzione critica?

Domanda numero 5

Quale è il senso oggi dei confronti e degli scambi internazionali? Sono frammentati in regionalismo, pluralismo, oppure invece esiste spazio per un diverso internazionalismo basato su un criterio di confrontabilità fondato su fatti della città e dell'architettura?

Domanda numero 6

Nei recenti dibattiti di critica architettonica vengono sempre più evocati paradigmi e ideologie di culture filosofiche ed estetiche spesso distanti. Questo atteggiamento, se correttamente riferito alle pertinenze e ai compiti dell'architettura, può assumere il valore di costruzione di un orizzonte scientifico a cui riferirsi? Possiamo assumere l'architettura e il progetto come un punto di osservazione originale, affacciato a una cultura logico-filosofica e dunque formato da una propria scientificità, e quali potrebbero essere le discipline estetiche consolidate a cui riferirsi?

Domanda numero 7

Il rinnovato interesse per i temi del Movimento Moderno esprime l'attualità e la continuità di alcuni dei suoi paradigmi e tradizioni critiche. Possiamo intendere dunque in generale gli stili e le poetiche come strumenti e tecniche operative dell'agire progettuale e compositivo in cui personaggi e correnti di pensiero vi concorrono per discendenze e per scambi riconoscendosi in una tradizione? Alle poetiche sarebbe quindi solamente necessaria la storia e non necessaria la critica?

Nota alle prime quattro domande

Carlo Quintelli

Critica, storia e progetto

Nell'evidenziare alcuni presupposti che hanno motivato la formulazione delle prime quattro domande partirei proprio dalla quarta, quella dedicata alla critica, che intenzionalmente ha dato il via alla serie ponendovisi al centro e che condivido, in una spiegazione pur diversificata, con Luca Monica. Per arrivare poi a ritroso alla prima che considero essenziale nella ricerca di strumenti e luoghi che alla fine possano tentare una messa in atto del senso di un dibattito sull'architettura.

Premesso che la stesura di questo contributo viene svolta a posteriori delle risposte date dagli intervistati e qui raccolte insieme ai commenti e alle prese di posizione di alcuni esponenti dell'ultima generazione, ritengo sia innanzi tutto utile affermare che il problema di un'identità della critica d'architettura e al tempo stesso di un'architettura critica, possa confermarsi in quanto punto di partenza di un confronto che ricerchi e selezioni, criticamente, gli elementi problematici attraverso cui reiterare il tentativo, sempre meno percepibile e condiviso, di una costituzione di ruolo per l'architettura contemporanea. L'interrogativo parte allora proprio da quella che molti ritengono essere la più grande proliferazione pubblicistica e comunicazionale con cui l'architettura abbia mai avuto modo di misurarsi per evidenziare l'apparente paradosso di tanta critica in assenza di portato critico del progetto. Apparente poiché in realtà nel marasma massmediologico che ci circonda si tende a ridurre la tecnica — introspettiva, analitica, maieutica — della critica a favore del suo pur connaturato apporto promozionale e celebrativo. Ma a differenza di una critica esortativa e a volte plateale quanto tendenziosamente acuta come nel caso, eccellente, di Bruno Zevi, oggi l'accompagnamento critico prevalente ha scoperto una specifica efficienza nella discrezionalità del proprio ruolo promuovente, nel proprio dover dimostrare la chiave pluralista del criterio selettivo, nella politica di una sempre più raffinata capacità di superare le contrapposizioni ignorandole, costituendo così un reticolo di reciproca concordata *non comprensione* come ragione di una propria autosopravvivenza. Su questa ampia e conciliante nebulosa di disponibilità critica si disperdono le linee ormai residue di un dibattito che ha le proprie radici nel Movimento Moderno e che si è prestato fino agli inizi degli anni Settanta a campo processuale da cui far scaturire le valenze interpretative anche contrapposte da convertire dialetticamente nel lavoro progettuale. Di contro la normalizzazione della critica, non delle masse ma per il mercato delle masse, assume una dilatazione pressoché incontrollabile per raccogliere ed enfatizzare la domanda identificativa, ormai parodiata nella micro-celebrazione autobiografica, espressa dalla recente moltitudine che progetta o comunque è in diritto professionale di progettare l'architettura. E cosa, se non la materia dello stilismo, e non

degli stili come discendenze del sapere compositivo, può meglio prestarsi a una manipolazione sostanzialmente simulativa della contrapposizione, del confronto, del superamento in quanto condizioni formalmente irrinunciabili per la definizione di un'identità della ragione progettuale? Una materia il cui stato di agitazione può essere facilmente coltivato nel vitro indolore della forma autoreferenziale, come nella trasmissione in video, senza storia, senza luogo, senza città. D'altra parte bisogna rilevare con attenzione come molti degli esponenti nati a cavallo degli anni Trenta, e quindi ancora testimoni nonché protagonisti di una forte incidenza critica sul e del progetto in relazione al destino dell'architettura e della città, cerchino di riconoscere una almeno parziale positività del fenomeno critico e pubblicitario contemporaneo attraverso cui si è formata l'ultima generazione, quella degli architetti nati all'inizio degli anni Settanta. Magari scoprendo fattori di seduzione nell'accessibilità diffusa, anche se volgarizzata, ai temi dell'architettura, nella moltiplicazione dei suoi attori, nel suo lento antierico avanzare progressivo per similitudini, nella caduta dell'aurea demagogica dell'architetto-maestro, oppure al contrario in quanto occasione per rivalutare un po' snobisticamente l'aristocraticità di una qualità dell'operare e del ricercare in architettura che questa condizione critica non solo non è in grado di interpretare ma addirittura di comprendere, oppure ancora nella proliferazione della trasmissione delle fonti critiche, per esempio attraverso un'editoria molto articolata, diffusa e variegata, come possibile antidoto alla concrezione di nuovi miti ideologici. Il voler individuare elementi di positività, da parte di questi architetti, nell'attuale condizione della critica, denuncia in parte i limiti che per molti aspetti ha avuto il dibattito storiografico che ha consegnato al dopoguerra l'idealizzazione più che la revisione analitica del Movimento Moderno e comunque si inserisce nel corso di quella generalizzata revisione storico critica che a partire dalla metà degli anni Settanta ricerca nel disincanto verso le formule modellistiche del finalismo storicistico e nell'atteggiamento laico di un'interpretazione aperta e articolata dei fenomeni e delle storie la ragione di una più evoluta e antipropagandistica funzione interpretativa. Manfredo Tafuri, primo tra tanti, traccia con maggior chiarezza la strada di questo nuovo atteggiamento di rapporto tra la critica e l'architettura chiamando la stessa storia a un contributo critico estremamente distaccato da qualsiasi possibile uso strumentale della stessa da parte del progetto. Ma il distacco tafuriano, condotto nel proprio contributo originale, si rivela talmente elevato sul piano storiografico che *l'inquietudine* che si propone di proiettare nel presente attraverso la messa in evidenza dei *problemi irrisolti del passato* si dissolve nella eccessiva distanza che si interpone tra il proiettore di una raffinata analisi del problema storico e lo schermo della dimostratività in chiave orientativa che il *popolo degli architetti* esigerebbe, anche contraddittorio ma nitido e figurato, dalla critica. In altre parole mi sembra che la tendenza per il disimpegno ideologico della critica, secondo la rigorosa etica storiografica di Tafuri, che gli esponenti più qualificati dell'ultima generazione degli architetti condividono legittimamente come condizione di libertà e autonomia di una propria capacità elaborativa, rischia sempre più di trascurare, pena il tradimento della propria stessa sensibilità di ascolto critico, il problema quantitativo e qualitativo insieme di un *grande mercato dell'architettura*, in preda alla modellistica spiccata di una cultura bassa ma purtroppo efficiente della critica promozionale. Questa volgarizzazione cresciuta al riparo di un più nobile atteggiamento *anti-ideologico* lascia aperto il campo a un relativismo che sfocia in diverse forme, omogeneizzate nella gene-

ricità e nel legittimismo *pluralistico e democratico*, che però determinano le modalità prevalenti e concrete di una trasformazione perversa della città, vale a dire quelle che poco centrano con i valori civili dell'architettura.

Il richiamo a una possibile rinnovata moralità della critica, pur scongiurando il riapparire dei fantasmi esorcizzati da David Watkin¹, potrebbe da una parte, così come può non essere difficile immaginare, riprendere pazientemente in mano il rapporto tra forma dell'architettura e fisiologia dei problemi e delle esigenze profonde della trasformazione urbana e degli attori che la attuano caso per caso, dall'altra, e qui mi sembra stia l'aspetto più sottovalutato, conformare questo impegno secondo una espressione registrabile dall'orecchio e dall'occhio del *grande mercato dell'architettura*. Forse si potrebbe intendere una critica che utilizzi gli strumenti della contrapposizione, fino anche al limite baudelairiano del tendenzioso, rischiando la perdita di oggettività, ma chiara nella candidatura delle proprie istanze. Qualcuno potrebbe giustamente obiettare che questa condizione è già stata sperimentata con relativo insuccesso dalle avanguardie e molto più vicino a noi, all'inizio degli anni Ottanta, dal *Postmoderno* anche se in modo inconsapevole o non dichiarato. E che il rischio di uno stato di confronto solo tra tendenze, paradigmi teorici, stia nella incomprendimento del muro contro muro che impedisce poi di cogliere le suscettibilità di un intervento concreto sul reale. Ma, come si è già rilevato prima, questa osservazione non tende forse a confondere l'arroccamento di tendenze disciplinari autonome in senso passivo e autocelebrativo, magari attraverso l'orticello del repertorio compiaciuto di certe *riviste-dépliant*, con un'autonomia e chiarezza di posizione che può nascere solo da uno scontro e da una critica attiva, cruda ma intelligente e reciprocamente rivolta, non tanto *pre* ma *post giudiziale*, alle possibili strade che sovrintendono la conoscenza dei problemi e delle soluzioni di cui si dovrebbe rendere responsabile l'architettura?

Diventa allora importante interrogarsi, anche forzando controtendenza, se una possibile rimessa in gioco della critica stia proprio nel posizionamento della stessa più sul versante ideologico del giudizio che non su quello apparentemente *anti-ideologico dell'ascolto*, dove lo stesso ricorrere problematico per esempio alla questione dello stile può costituire una occasione sperimentale di significato etico e di identità di collocazione culturale oltre la mondanità delle apparenze, come ci ha efficacemente dimostrato e trasmesso Edoardo Persico. Questa critica, oggi pressoché inesistente, sarà forse in grado di scatenare la reazione di altrettanti anticorpi critici in grado di alzare vicendevolmente la temperatura intellettuale del dibattito, disvelando, quasi paradossalmente nel confronto serrato, l'occasione di capire più che di appartenere. Così anche da coinvolgere, in un'indiretta apertura strategica, tutto un più vasto mondo culturale che, come per esempio nella tradizione italiana, da Massimo Bontempelli a Carlo Levi, da Elio Vittorini a Emilio Gadda, con Savinio, sino attraverso il cinema di Pasolini, ma anche in diversi contesti e modi se solo pensiamo all'incidenza della cultura politica e giornalistica sulla città americana, possa riportare l'architettura al centro dell'attenzione sociale e della città per cui è destinata.

Contesto e tipologia

Questi ultimi quindici anni di elaborazione teorica sull'architettura hanno sicuramente avuto nell'intento del rapportarsi al contesto il denominatore comune di molti differenti punti di vista. Ma al tempo stesso l'ossessione evocativa del contesto come interlocutore privilegiato di un pensare l'architettura anche nelle sue forme più autogenerative non ha

mai presentato un tale grado di genericità al punto da ingenerare il dubbio che forse l'architettura che più efficacemente è in grado di relazionarsi sia oggi quella che ne ignora l'apparenza di un'immagine omologata e superficiale. D'altra parte il problema del contesto, inteso in quanto storia e società oltre che ambiente in senso geografico e naturalistico di un luogo, scaturisce proprio da un dibattito maturato in Italia nel dopoguerra che tendeva a ridefinire quel sistema complesso di rapporti della ricerca disciplinare che potesse supportarne l'uscita dal manierismo internazionalista del Movimento Moderno. Da un'articolata dialettica di rapporto con il contesto sono nate opere significative, pur per strade differenti, anche per quanto riguarda le poetiche dell'architettura, con Gardella, Ridolfi, Albini, Rogers e rispetto alla questione dell'architettura in quanto parte integrante di una visione urbanistica con Samonà e Quaroni, solo per citare alcuni padri del nuovo atteggiamento che matura dentro il Razionalismo italiano di quegli anni. Dove poi questa articolata dialettica, pur attraverso le importanti esperienze di alcune scuole e tra tutte la Scuola di Venezia anche nella sua seconda fase degli anni Sessanta-Settanta, sia approdata a oggi è un fatto che meriterebbe una ricerca a sé e che comunque non spiega la proliferazione di tutt'altra natura dell'evocazione del contesto che investe oggi il mondo della disciplina. Forse un indizio, se non una spiegazione, è possibile trovarlo nella concezione generica di contesto come principale fonte di identificazione e di autenticità di un'entità sociale insediata. Hobsbawm e Ranger ci spiegano per esempio che il ricorrere alla tradizione come meccanismo generante identità comporti una simulazione nell'attingimento a un contesto storico e sociale in realtà spesso inesistente o diverso da quello che si vorrebbe prefigurare². Tale operazione di falsificazione, in quanto semplificata e basata su un'effettiva genericità dei caratteri, risulta quindi facilmente trasmissibile, condivisibile, applicabile e vendibile nelle diverse situazioni. La potenzialità simulativa della triade concettuale tradizione-contesto-autenticità trova il suo miglior riscontro d'altra parte nei fenomeni simbolici legati al mercato dei consumi di massa, dove l'ideologia del *Mulino Bianco*³ riveste di senso della tradizione una qualità materiale che in realtà cresce e si sviluppa sulle logiche opposte del laboratorio industriale, vale a dire di standardizzazione, controllo qualitativo, economicità, distribuzione, conservazione, ecc. Anche l'architettura si rapporta a questa condizione e tende a ricercare le ragioni di un proprio valore come bene immobile proprio sul piano di un contesto presunto o comunque desunto, nel migliore dei casi, dai suoi caratteri più apparenti. Il tentativo per esempio di Paolo Portoghesi in Italia di una messa nel circuito di massa del pluralismo storico linguistico, legittimando il contesto come riferimento primo da cui far riemergere la ricchezza dei segni del passato, ha portato in realtà molto materiale alla domanda di consumo delle immagini, improprie e generiche, che costituiscono uno storicismo in realtà senza luogo e senza ragione salvo che in funzione autenticante. La dialettica reale con il contesto e con la storia si è persa, non senza una propria responsabilità, sotto il peso della trasformazione quantitativa, del grande mercato di formazione del gusto, di un'elaborazione sempre più diffusa e articolata e sempre meno cosciente del fare architettura in quanto fare città, lasciando il campo, contro la volgarità speculativa di un'architettura senza segno che ancora incide soprattutto nelle aree meno strutturate dal punto di vista civile del paese, alla sensibilità radicale della conservazione, alla discriminante del contesto in quanto *bene ambientale e culturale*, all'ambientalismo spesso di presunta valenza naturalistica. O in futuro credo ancor di più, alla modellistica storicista di quel movimento *Tradizionalista*, da Krier a Culot solo per citarne i

principali teorici, che come diversa forma di *international style*, pur nell'enunciato etico dell'*anti-industrialesimo*, va a corrispondere all'esigenza di un'identità sociale sostanzialmente conciliata e appagata, dai villaggi vacanza della Florida alle ristrutturazioni urbane ormai anche delle più grandi città d'Europa⁴. Fuori da questi due tentativi evidentemente limitati per molti aspetti a cui comunque va riconosciuto il merito, tipico della modernità, di costituirsi in *movimenti* per l'architettura, un rapporto più ravvicinato e dialetticamente critico con il contesto non è riuscito a formalizzare una struttura teorica trasmissibile al comportamento professionale di massa e a quel livello percettivo che determina la formazione di giudizio sulla città costruita da parte di una oltre tutto sempre meno riconoscibile società civile. Chi d'altro canto, come nel caso di Vittorio Gregotti, si dichiara sorpreso dal trionfo di un'architettura atipica cresciuta nelle vaste fasce periferiche compromesse dall'infrastrutturazione della città, «dove questi edifici oggetto hanno però completamente perduto il forte potere di aggregazione spaziale oltre che sociale»⁵, dovrebbe rammentarsi l'invito di "Casabella" all'inizio degli anni Ottanta a tralasciare realisticamente le parti *dure* della città per dedicarsi al residuale, a ciò che l'assetto morfologico del contesto ancora disponeva a un intervento che non dovesse porsi il problema e quindi la difficoltà di una strategia urbanistica orientata e criticamente rivista, quindi di una incidenza strutturale sul contesto stesso da parte dell'architettura. E a poco valgono da un punto di vista disciplinare, quasi quindici anni dopo, le scoperte di una periferia disastrosa ma da riscattare solo sul piano poetico, di una sua originalità spaziale e paesaggistica, anziché su quello della qualità insediativa, affidandone magari il *canto* alla contemplazione epica del Pasolini di *Uccellacci e uccellini*, all'esistenzialismo estetizzante di Wim Wenders di *Alice nelle città*, all'ultima amara ironia di Nanni Moretti nel primo episodio di *Caro diario*.

Ecco allora che il richiamo alla tipologia, posto in chiave retorica al termine della domanda, tenderebbe invece a spostare la chiave del problema sotto quell'aspetto, oggi perlopiù sottovalutato, della disciplina che forse è ancora in grado di discriminare un rapporto simulativo da uno reale al dato del contesto. Infatti nell'enfasi seduttiva ma sempre più inflazionata delle immagini verrebbe da suggerire che la più astratta e spaziale logica distributiva della tipologia, pur da una parte adagiandosi alla modellistica di comodo, in altro senso può diventare lo strumento più appropriato ed efficace per conoscere e sperimentare funzioni, intese come comportamenti, di una fisiologia del contesto, tra storia e futuro, di fatto non indipendente da un pronunciamento sul carattere della città, per esempio non solo per integrazione ma anche per scelta di una voluta discontinuità a fronte di un'aspettativa generalizzata di un apparente continuum paesaggistico. In questo senso tenere continuamente aperta la tensione della ricerca verso nuovi temi tipologici darebbe un contributo precursivo al ruolo dell'architettura che sempre più spesso vediamo affidato all'invenzione di altri soggetti. Tipologia e contesto possono quindi in questo senso riallacciare un rapporto di autenticità, su cui far confluire la complessa elaborazione di un'identificazione dell'immagine dell'architettura non disgiunta da una conoscenza critica di funzioni e comportamenti dei soggetti promuoventi le condizioni della città.

Strategia della trasformazione e cultura architettonica

Innanzitutto il problema si pone nei termini di una non scontata esistenza di una strategia e se si secondo quali caratteristiche. Sono molti infatti coloro che non riuscendo più a individuare la prevalenza di una fonte ideologica e culturale, di un gruppo sociale, di

un'identità statale in grado di prevalere sulle logiche particolari convogliandole secondo formule e modelli da condividere, si convincono dell'esistenza di una sostanziale disordinata ma al tempo stesso equilibrata complessità delle forze concorrenti, secondo un reciproco statuto di non prevalenza, di *debole* antagonismo, quindi di relativa e comunque limitata strategia. Ma in realtà mi sembra che la nozione di strategia possa ancora essere fortemente riconosciuta pur con caratteristiche diverse e diverse fonti di messa in atto. In sintesi si potrebbe pensare a una strategia *minimale* ma diffusissima e incisiva espressa a volte inconsapevolmente dalla cultura di un sociale che ricerca per quanto riguarda la città e l'architettura un'identità *centrale* del proprio essere insediato. La proliferazione incontrollata dei segni e delle forme di una presunta tradizione diventano sempre più spesso gli strumenti denotativi e distintivi di un'individualità ricercata dalla scala del quartiere a quella dell'alloggio. In altra direzione si sviluppano i velleitarismi artificiosi di una trasformazione strutturale e concentrata della città secondo il pretesto dell'occasione produttiva speculativa (*Tecnocity*), sportiva (*Italia '90*), occupazionale e solidaristica (*F.I.O. e Legge 64*), storico celebrativa (*Colombiadi*), turistico culturale (*Memorabilia*), per non parlare di *Olimpiadi, Esposizioni Universali ecc.* In questo caso ci siamo trovati sovente di fronte a una progettualità tutta sviluppata all'interno di soluzioni autoreferenti, recinti, cittadelle, tipologie perlopiù omologate ai caratteri di un efficientismo interno ma spesso avulse dal contesto urbano e proiettate verso una dimensione relazionale tra punti forti di una territorialità terziarizzata e informatizzata che prefigurerebbe una generica condizione futura. Oppure a una condizione di cospicua, quanto limitata, incentivazione infrastrutturale il più delle volte sacrificando alla spettacolarità dell'impresa i reali bisogni della città. Oppure ancora, quasi per compensazione, all'intervento conservativo non solo riferito al caso puntuale o al corpo storico della città ma addirittura a un'entità sistemica, di scala territoriale, ormai coinvolgente nella comprensione più dilatata di *reperto*, e quindi di mortificante salvaguardia, le più diverse forme della realtà antropizzata. Di fronte a questa biforcazione del comportamento dell'architettura diventa allora sempre più lecito interrogarsi sul grado di responsabilità politica dell'architettura stessa. D'altra parte il problema di un significato politico dell'agire dell'architettura può essere letto o secondo una facile identificabilità, anche se ugualmente equivocabile da parte della critica, come nel caso di Marcello Piacentini con il regime fascista, oppure oggi, più ambigualmente almeno sul piano del rilevamento del fenomeno superficiale, in adesione a una situazione di pluralità complessa nella determinazione delle induzioni politiche prevalenti. Questa condizione apparentemente favorirebbe il decantare di un'adesione deterministica dell'architettura rispetto ai fenomeni politici e strutturali della trasformazione, in realtà ne promuove la neutralità e la distanza di posizione per meglio strumentalizzarne il senso di non incidenza. Nel vagheggiamento distaccato dell'architettura degli anni Ottanta risiede una decisiva incapacità a investigare i problemi di fondo della città orientandosi o verso la sirena dell'esigenza identificativa e distintiva dell'egoismo sociale o verso le presunte grandi occasioni ingenerate da un potere assolutamente non partecipe della cultura e dello sviluppo della città bensì alla ricerca di nuove più efficienti quanto non meno gravi forme di sfruttamento della stessa. D'altra parte anche la cultura politica di opposizione, per esempio attraverso la stimolazione diretta che proviene ancora dai mezzi di informazione, ha mancato una seria interlocuzione con le esigenze profonde della realtà urbana, ripiegando sul terreno redditizio dal punto di vista consensuale della resistenza demagogica a qualsiasi forma di

trasformazione ampia e sperimentale di un insediamento già strutturato presuntivamente per sempre, a maggior ragione se ricadente nel luogo comune categoriale di centro storico o di area protetta.

In una tavola rotonda, organizzata dalla rivista "Zodiac", dove ci si interrogava sul *Chi disegna la città*, veniva posto il problema, in riferimento alla categoria della residenza come fattore decisivo nell'adozione di un disegno coerente della città moderna da Berlage a Gropius, della mancanza oggi di una "materia prima" malleabile per l'architettura della città a fronte di una «*natura destrutturata del terziario [...] fino alla caricatura pubblicitaria*»⁶. Certo la diversa condizione della città e delle sue prevalenze fenomeniche pongono l'architettura nella necessità di una continua rivoluzione dei propri modi e dei propri obiettivi da perseguire. Aldilà quindi di una constatazione amara e realistica sul cambiamento radicale di una situazione che solo negli anni Sessanta era molto più vicina agli anni Trenta che non agli anni Novanta rispetto ai problemi d'architettura, bisogna comunque registrare quella perdita di tensione alla fine degli anni Settanta che ha consentito il progressivo scollamento dell'ultima generazione degli architetti da qualsiasi consapevolezza di un ruolo politico e di un'incidenza strutturante della disciplina. E a poco o nulla è valso l'impegno e l'alta resa poetica degli ultimi maestri nelle opere, scarse, pur spesso realizzate in chiave dimostrativa, la cui efficacia, forse dirompente se le pensassimo nel contrappunto scandito dalle opere-manifesto delle riviste degli anni Trenta ma anche degli anni Cinquanta, a poco vale nell'opacità del rumore del molteplice comunicazionale e consensuale attraverso cui si sviluppa oggi la trasmissione e la realizzazione dell'architettura. A riguardo risulta singolare che alcuni osservatori americani tra cui Dennis Doordan e Richard Pommer, di probabile neutralità ideologica rispetto alle posizioni disciplinari, o forse perché poco immedesimati nel clima culturale che muove all'angoscia molto più spesso che allo stimolo la nostra riflessione sul destino dell'architettura, rivelino a chiare lettere come la mancanza di una visione utopica determini una forte carenza di strumenti di trasmissione e di cambiamento dell'architettura nei confronti di una interlocuzione di massa, professionale innanzi tutto ma anche, in termini più estesi, sociale. E indichino nella speranza di una possibile sintesi tra consenso popolare e benessere collettivo il terreno di un rinnovato impegno civile dell'architettura⁷.

La domanda allora tende a far ricostruire criticamente a ognuno di noi questi ultimi anni di storia dell'architettura della città, anche e soprattutto per trovare le ragioni di un possibile cambiamento di comportamento ancor prima che di indirizzo in quanto la velocità di evoluzione non consente più una continuità di quadro del reale dove intervenire solo con aggiustamenti e revisioni. In particolare mi sembra che le contraddizioni forse ancora più accentuate che pone la città oggi, basterebbe pensare al problema delle nuove migrazioni o alla ridefinizione di significato e di identità delle parti territoriali che un'idea sempre più in crisi di nazione comporterà in senso centripeto ma anche centrifugo nell'ambito europeo, costituiranno di per sé uno stimolo di grande valenza per la ricerca di nuovi statuti operativi dell'architettura. Proprio partendo da quest'ultimo esempio, vale a dire da una crisi dei nazionalismi di formazione ottocentesca che come ci spiega Eric Hobsbawm è sostenuta dal sempre più virulento sistema economico transnazionale a scala mondiale⁸, il rapporto dell'architettura con la trasformazione potrebbe contro ogni previsione atipica tornare a concentrarsi su una ritrovata fortuna e identità della città, intesa nella sua tipologia di città-stato, in un'accezione aperta e territorialmente integrata come per esem-

pio nella tradizione italiana, a funzione commerciale e produttiva, di beni materiali e immateriali. Una città che possa quasi diventare interprete di quel processo di perenne crisi in quanto condizione originale nonché paradossale della dimensione unitaria dell'Europa secondo l'analisi *geo-filosofica* di Massimo Cacciari⁹, in grado di produrre una libertà di messa in rapporto, competitiva e solidaristica al tempo stesso, con entità analoghe ma differenti a incentivazione di sistemi territorialmente compresi secondo reali, antiche e future, fisiologie di sviluppo.

Scuola e identità sperimentale dell'architettura

La prima domanda per ordine e a mio avviso per importanza di questa serie si riferisce alla formazione di un'identità del pensare e fare l'architettura che posseda sempre al proprio interno, in misura e per caratteri differenti, comunque una componente critico interrogativa e quindi in questo senso sperimentale rispetto alle condizioni cui è destinata. In qualche modo le questioni sollevate un po' in ordine sparso all'interno di tutte le altre domande hanno in questo aspetto un denominatore comune in grado di ricondurle all'interno di un atteggiamento che ha visto e vedrà ancora convivere diverse forme di espressione architettonica perché relazionate a una tensione di ricerca e di conoscenza del progetto. Le sconfitte di un'architettura che non ha saputo negli ultimi anni porre resistenza o meglio dare diverso sbocco, come dicevamo prima, a una intricata quanto perversa strategia della trasformazione, hanno certamente pregiudicato un clima di fiducia che solo venti anni fa si poteva considerare acquisito dalla volontà sperimentale del progetto. Ora, anche a chi, pur riconoscendo all'interno della disciplina i molti errori compiuti sul piano culturale ma vedendo solo nel ritrovamento di nuove contraddizioni della città la strada per incentivare il rinnovamento e l'efficacia dell'architettura, viene contrapposta, credo con successo, una più radicale e al tempo stesso realistica scelta di normalizzazione professionale del problema. Una normalizzazione che tenderebbe a riguadagnare quel livello di qualità media che garantisce un'accettabile standard di intervento della progettazione diffusa, magari equiparabile a certe condizioni riscontrabili in diversi modelli nord-europei. Da più parti si propone l'abbandono degli intellettualismi, più o meno sperimentali e sperimentati, che hanno caratterizzato l'identità dell'architettura italiana del recente passato, accusata anche per questo di non aver fatto presa su una situazione di vera e propria rivoluzione quantitativa che il Paese andava maturando dalla fine degli anni Sessanta per quanto riguarda la formazione professionale degli architetti, e per altri versi di non aver mantenuto un rapporto più stretto e sprovvincializzato con il mondo internazionale dell'architettura. Certamente la spinta alla formazione di un nuovo pragmatismo professionale di qualità trova molteplici ragioni di reazione e soprattutto si pone ormai come il rimedio più facilmente percorribile in una condizione di difficile praticabilità, sul piano dell'inconsistenza culturale che smuove un flebile quanto distratto dibattito sull'architettura e sul piano di una logistica sempre più anacronistica, in particolare della scuola, che dovrebbe sovrintendere anche le garanzie strumentali dell'iter formativo dell'architetto. Ma riguadagnare il senso e la responsabilità del mestiere per l'architetto, limitandosi a quella qualità media del proprio operare certo molto più facilmente assimilabile da un'utenza della scuola di massa, se intesa in senso stretto, dove ancora una volta gli esempi nord-europei sono sufficientemente dimostrativi a proposito, può portare verso il rischio di un riduttivismo della componente critica del progetto e

di un suo inesorabile slittamento verso un ruolo applicativo e strumentale nei confronti delle trasformazioni in atto. Ci si dovrebbe accontentare in altre parole di un passaggio dall'attuale condizione di un'identità prevalentemente acritica e generica a una acritica e specialistica in senso tecnico costruttivo della scuola. L'impoverimento culturale e formativo che ne conseguirebbe, proprio anche in senso professionale oltre che scientifico, rischierebbe di vanificare una specificità qualitativa dell'architettura italiana anche rispetto a quell'ambito internazionale, che non ritengo non abbia guardato e ancora non guardi con maggior interesse a quelle personalità e scuole per esempio degli anni Cinquanta e Sessanta di quanto non faccia nei confronti della più scontata e omologata *sperimentalità* del figurativismo tecnologico di un Renzo Piano. Non vi è comunque dubbio che il successo o l'insuccesso di una revisione culturale del ruolo dell'architetto debba comunque ripartire dal tema della scuola. Questo potrebbe già costituire una importante condivisione del punto di partenza da parte di tutte le componenti interessate. Rivedendo, per voler esemplificare, i diagrammi figurati di Adalberto Libera per un nuovo ordinamento degli studi in architettura, le tabelle casistiche di introduzione alla propedeutica architettonica di Saverio Muratori¹⁰, la messa alla prova della allora giovane generazione da parte di Giuseppe Samonà per quanto riguarda la formulazione di una possibile *teoria della progettazione*¹¹, risulta evidente la constatazione di come la scuola italiana almeno dal Dopoguerra fino a metà degli anni Settanta sia stata investita, anche attraverso personalità opposte, da un inequivocabile sentimento di problematicità nella concezione del fare architettura all'interno della scuola. Certamente il criterio per mantenere viva ed efficace questa peculiarità italiana della scuola d'architettura di fronte alle attuali mutate condizioni deve essere oggetto di un serrato dibattito che non si limiti solo all'individuazione critica di nuovi problemi come sufficiente motivo di così indotta evoluzione disciplinare, ma piuttosto, con rigore autocritico, si ponga il problema fondamentale di una efficiente trasmissibilità che oggi purtroppo ancora non esiste, quindi della condivisione sperimentale, delle tecniche progettuali nell'ambito della formazione di massa. Il riferimento alle personalità di Rogers e Samonà presente nella domanda non vuole certamente figurare come una difesa integrale di un modo certamente originale di condurre l'esperienza progettuale soprattutto in riferimento alle ricerche che vedevano coinvolta per esempio la nozione di tipologia in quanto *pre-testo* di conoscenza di quella straordinaria ricchezza architettonica già compresa nella città italiana. Piuttosto il riferimento va colto soprattutto per quanto riguarda la capacità di quelle personalità nell'aver creato le condizioni, ritengo le uniche possibili, per una formazione fortemente sollecitata a riformarsi professionalmente attraverso la sperimentale. Aldilà quindi dei limiti, su cui misurare una necessaria nuova storiografia, delle componenti dogmatiche e al tempo stesso razionalmente visionarie di Samonà e della maieutica del pensiero dialettico di Rogers, rimane il fatto di una straordinaria capacità progettuale del formare una scuola o comunque uno strumento formativo attraverso la pluralità dei contributi, non necessariamente omogenei, anzi, sia su Casabella che nell'ambito della Scuola di Venezia, ma coerenti nel definire una convergenza di ricerche, proprio in una voluta quanto registrata discontinuità, ad alto valore didattico e formativo. Basta pensare per esempio alla compresenza di personalità fortemente differenti come Zevi per quanto riguarda una storia tutta protesa in chiave dimostrativa verso una ben determinata idea di architettura, come Gardella relativamente a una logica esperta e precisata dell'esperienza progettuale, fino alla indiretta ma non meno

influyente partecipazione di Carlo Scarpa, depositaria di una forte significazione del segno particolare, anche materiale, dell'architettura e in contrappunto la dilatazione concettuale di Samonà nello sforzo interpretativo di sottintendere e voler spiegare con l'architettura ben più ampie dimensioni dell'identità urbana e territoriale. Questo a riprova che non tanto o meglio non solo la normalizzazione, l'omogeneità, il realismo professionale dei contributi propedeutici può costituire il fondamento di un efficace meccanismo didattico. Certamente la condizione complessa che può arricchire la scuola, e quindi il progetto, di una cultura sperimentale non è forse più riproducibile attraverso il ricorso alla figura del Maestro di cui strutturalmente la nostra fase generazionale non produce esponenti. Analogamente però, rilevando come occasioni i condizionamenti di questa fase storica, vale la pena di riflettere sui contenuti — e la centralità del progetto rimane un punto fondamentale — nonché sulle tecniche — e qui bisognerebbe fare valutazioni sulle dimensioni, sugli attori concorrenti, sui luoghi nonché sui contesti dove si fa la scuola — per riconquistare quella soglia di tensione intellettuale che può produrre insperate quanto sempre più necessarie nuove risorse didattiche.

Note

- 1) D. WATKIN, *Architettura e moralità*, Milano 1982.
- 2) E.J. HOBSBAWM, T. RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Torino 1987.
- 3) Ci si riferisce alla campagna per i prodotti alimentari da forno della Barilla denominati del *Molino Bianco*, ideata all'inizio degli anni Ottanta dal creativo pubblicitario G. Sanna.
- 4) Una rassegna dei principali componenti del movimento dei tradizionalisti è ricavabile dal catalogo della mostra tenutasi a Bologna nel 1992 dal titolo *A vision of Europe, architettura e urbanistica per la città europea*, Firenze 1992.
- 5) V. GREGOTTI, *Dentro l'architettura*, Torino 1991, pag. 80.
- 6) *Chi disegna la città?* Discussione tra C. Aymonino, E. Bordogna, F. Camarlinghi, G. Canella in "Zodiac" n. 5, 1991, pag. 14.
- 7) A riguardo rimandiamo ai saggi: *Changing Agendas: Architecture and Politics in Contemporary Italy*, di D.P. DOORDAN; *Architecture and the Collective Consumer*, di R. POMMER, entrambi in "Assemblage" n. 8, Feb. 1989.
- 8) E.J. HOBSBAWM, *Nazioni e nazionalismi dal 1780*, Torino 1991.
- 9) M. CACCIARI, *Geo-filosofia dell'Europa*, Milano 1994.
- 10) Una serie di lezioni sull'attività didattica di alcuni tra i principali architetti della generazione di inizio Novecento tenute dai propri diretti collaboratori, coordinata da F. Tentori nell'ambito del primo ciclo del Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica (L.U.A.V. 1983-1986), è ritrovabile in *Lezioni di progettazione, 10 maestri dell'architettura italiana*, a cura di M. Montuori, Milano 1988.
- 11) AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Bari 1968.

Nota alle ultime quattro domande

Luca Monica

Critica, storia e progetto

Dodici anni fa al seminario "La critica operativa" ¹ Guido Canella domandava se esisteva la possibilità di una convergenza di interessi e di lavoro in una critica che «*si fa parte delegata nella costruzione di una poetica e che in parte la enuncia*». A questa domanda, allora, non pareva essere stata data una risposta. Il riferimento era allora a un tipo di critica in grado di riportare le singole opere di architettura dalla loro contemporaneità a una loro storicità e a una loro cittadinanza in una storia dell'arte, e il riferimento era a Edoardo Persico, colto da Canella relativamente a un giudizio critico su un'opera del giovane Ignazio Gardella, nella quale si sarebbe potuto riconoscere un possibile distacco del Razionalismo italiano dai dogmi del Movimento Moderno, verso un maggiore spiritualismo di pensiero e classicismo di forme presenti anche nelle poetiche del Novecento. Per questa via si sarebbe potuta perciò immaginare una critica operativa in grado di spingere il progetto d'architettura verso una poetica storicamente riconoscibile nel mondo della storia dell'arte.

In quella discussione, più che una verifica a questa affermazione, si era invece reso prefigurabile un diverso scenario in cui si affacciavano la storia, la critica e la teoria della progettazione (riflessa nella poetica); scenario volto a produrre scambi e relazioni in direzioni anche diverse e contrapposte.

Zevi, da una parte, ribaltava il concetto stesso di storiografia attraverso un giudizio critico continuo delle forme e degli spazi, per esempio nei caratteri spaziali e luministici del Romanico riscoperti in certa architettura contemporanea. In questo modo la storia avrebbe subito un processo tutto critico e avrebbe agito al contrario: dalla storicità alla contemporaneità. La critica, così operativa, si sarebbe affacciata sulla storia per prelevarne le forme e cederle al lavoro progettuale ².

Per altri versi Portoghesi riduceva il ruolo della critica a una funzione di registrazione, di 'ascolto' e di divulgazione delle diverse, molteplici forme dell'architettura contemporanea, e riconosceva alla storia la ricchezza data dal potere attingere a tutte le architetture del passato. La storia avrebbe comunque avuto maggiore valore per la ricerca rispetto alla critica, soprattutto quella storia scritta da architetti, e dunque la progettazione (e la sua teoria) si sarebbero affacciate sulla storia per rileggerla con la proprietà delle tecniche di analisi strutturali ed estetiche di cui la progettazione stessa dispone, quali il potersi riferire anche alla realtà del costruito, alla città.

Argan, in un modo ancora diverso riportava il giudizio critico delle opere dalla contemporaneità alle ragioni della storia, da una parte attraverso un giudizio di autenticità, una osservazione e verifica esterna di appartenenza del progetto al suo contesto, culturale e

etico, e dall'altra attraverso un giudizio interno alle premesse ideali, sociali, strutturali. Per questo di un testo importante come *Walter Gropius e la Bauhaus*, del 1951, è stato notato non riflettere direttamente, ma solo per via indiretta, i riferimenti critici appartenenti al soggetto trattato, che sono visti nella massima estensione possibile dei significati culturali. In questo modo la storia si sarebbe spinta a utilizzare le categorie e gli strumenti della critica, affacciandosi su di essa, e riportando anche le architetture più recenti dentro le dinamiche di lungo corso della storia.

Rispetto a queste posizioni, che vedono agire un intreccio di produzione, osservazione e imprestiti, la condizione attuale del rapporto tra storia, critica e progetto sembra meno orientata a questi stessi scambi. Anzi, secondo l'analisi di Manfredo Tafuri la *critica operativa*, descritta in *Teorie e storia dell'architettura* del 1968, tanto quanto gli altri ruoli avrebbero dovuto rendersi autonomi, ognuno a fungere da monito all'altro, come personaggi di una scena tragica, ognuno con destini, impegni e ruoli sociali diversi dall'altro. La posizione di Tafuri come storico, avrebbe dunque ricostruito orizzonti contestuali del passato in analogia agli orizzonti contestuali esistenti nel presente, funzioni critiche del passato in analogia con condizioni critiche attuali, come testimonia l'ultimo importante lavoro *Ricerca del Rinascimento* del 1992.

Tafuri, a differenza di Argan, avrebbe dunque studiato il contesto storico e le architetture utilizzando un orizzonte di problemi urbani posti dalla recente tradizione progettuale, in particolare quella maggiormente orientata a riconoscere il rapporto tra tipologia e morfologia, tra edificio e struttura urbana, posti come categorie anche per un'analisi storica profonda, riportando il pensiero contemporaneo dentro periodi storici lontani. A dimostrazione di questo bastano alcuni importanti criteri osservati per la *Ricerca del Rinascimento*: il valore dimostrativo del progetto di architettura oltre a quello della realizzazione; la possibilità di controllare scale del progetto di architettura diverse e discontinue, dal disegno della città all'edificio secondo logiche distinte ma implicate a vicenda; la condizione del contesto critico ridotta allora come oggi alle biografie e alle ragioni del soggetto. Proseguendo questi confronti, risulta particolarmente interessante la posizione di Giorgio Ciucci, che si dimostra esemplarmente interessato alla ricerca del rapporto tra tecnica della progettazione e cultura architettonica come fossero due strade abbastanza separabili, potendo trovare in questo terreno intermedio la natura della ricerca storica. La progettazione farebbe parte dunque di un qualcosa abbastanza vicino al concetto di disciplina come tecnica, intesa in senso vitruviano attraverso la triade di *utilitas, firmitas, venustas*.

Per strade diverse anche i punti di vista di Hitchcock e Johnson, fissati in occasione della mostra dell'International Style a New York del 1932, hanno operato una critica nel senso di un rispecchiamento tra diversi modi della progettazione, in un processo di rilettura e riscrittura continuo, svolto attraverso i caratteri formali degli edifici del Movimento Moderno, indipendentemente dal contesto delle strutture della città europea, ma recuperando lo sperimentalismo di quei progetti attraverso paradigmi critici formali abbastanza riferibili alla Scuola di Vienna (come avrebbe poi osservato Peter Eisenman, introducendo gli scritti di Philip Johnson, tradotti in Italia col titolo *Verso il postmoderno* nel 1985). Questo trasferimento avrebbe ricontestualizzato le forme del Razionalismo europeo nella tradizione costruttiva della città nordamericana. La critica sarebbe stata perciò un laboratorio di osservazione interpretativa di progetti (così erano le mostre di architettura al Museum of Modern Art di New York), fino alle più recenti esercitazioni calligrafiche di Eisenman

sul tema dello scrivere d'architettura (apparse in un numero monografico della rivista "Any", n. 0, 1993, sul tema *Writing in Architecture*), paragonabili per certi versi a quanto Tafuri affermava essere del lavoro di Persico, cioè di porsi in punti di osservazione sempre rivedibili, in un giudizio mai assoluto, ma proprio per questo che tiene alto il valore della comunicazione, in un dichiarato piacere per la scrittura e per il discorso diretto.

Questa linea di studi ha continuato anche, sospesa tra rigore filologico e disinvolute interpretazioni da *conaisseur*, analizzando l'architettura a partire da comparazioni formali anche esasperate tra l'architettura della storia e quella più recente del Movimento Moderno, come nei raffinatissimi studi di Colin Rowe e nell'esperienza di elaborazione anche teorica del gruppo della rivista "Oppositions", dove si forma un particolare concetto di tipologia che pare entrare in risonanza, a distanza di tempo e di luogo, con le sperimentazioni della scuola tipologica italiana degli anni sessanta.

Questo fatto ha però spostato di colpo il lavoro della progettazione nella dimensione non solo di critica ma anche di arbitro di se stessa. Contraddizione importante, questa, se riferita alle riflessioni di Eisenman a proposito della *critical practice*, come qualcosa che assomiglia alla nostra conosciuta *critica operativa*, ma accentuata in termini distanti dalla progettazione per la città, più autoriflessivi e autobiografici, quali certi aspetti dell'opera ultima di Aldo Rossi, per esempio.

Da qui pare però necessario ribadire l'autorità che questi tre ruoli (critica, storia e progetto) hanno, come anche la comune interdipendenza, variabile nei contesti in cui la funzione critica si rende necessaria.

Scambi internazionali

Francesco Tentori, in uno scritto di alcuni anni fa, *Per un nuovo internazionalismo* (apparso su "Casabella", n. 474-475, 1981), considerava acquisite le metodologie operative della critica tipologica così come si sono formate nella tradizione delle ricerche del gruppo di architetti che lavoravano con Rogers e con Samonà. Queste metodologie, fondate sull'analisi dei fatti della città e dell'architettura in contesti determinati (come gli studi sulla città di Padova condotti da Aymonino, o gli studi su Milano condotti da Canella) potevano da qui aprire nuove strade confrontabili anche su contesti diversi e più lontani.

Francesco Tentori, in questo senso, pare avere perseguito questa strada in molte occasioni, dagli studi su i grandi progetti a scala urbana Le Corbusier, a Pier Maria Bardi e la cultura architettonica sudamericana, colti come occasione di una rilettura critica del Movimento Moderno esercitata in contesti più ampi in cui grandi fatti strutturali (Tentori nell'intervista ci ricordava i grandi movimenti immigratori e i fenomeni di urbanizzazione delle città sudamericane) si possono esprimere in architettura in grandi fatti plastici e costruttivi.

In questo senso si rigenererebbe il concetto stesso di internazionalismo, al di fuori degli standard attuali di circolazione della cultura, regionalisti o genericamente pluralisti nei confronti di un arbitrario universo di poetiche che circolano sulle riviste.

Il mondo delle riviste di architettura potrebbe apparire dunque come luogo di scambio e di circolazione, cercando progetti con un grado di interdipendenza tale da prefigurare un disegno di città nella storia.

In questa direzione anche le differenti tradizioni critiche che hanno sostenuto alcune riviste di architettura potrebbero essere significative.

Un interessante atteggiamento storicizzante parrebbe appartenere a una cultura storica nordamericana, riconoscibile soprattutto tra le pagine delle riviste di architettura dei centri di studi e delle università degli Stati Uniti, talmente selettive nei progetti contemporanei da configurarli come veri e propri casi storici, quale per esempio la pubblicazione dell'opera di Aldo Rossi sulla rivista "Oppositions", che insieme ad altre iniziative e pubblicazioni alla fine degli anni Settanta, ne ha iniziato la fortuna critica nuovayorchese, ma anche ne ha accentuato il significato delle forme.

Tra queste riviste da cui si possono cogliere contributi critico-storici di estremo interesse, anche da parte di studiosi italiani, vale la pena di ricordare oltre a "Oppositions" dell'Institute for Architecture and Urban Studies di New York, "Perspecta" dell'università di Yale a New Haven, "The Harvard Architecture Review" dell'università di Harvard a Cambridge, "Assemblage" del Massachusetts Institute of Technology.

Tra le pagine di queste riviste va poi riconosciuto l'interessante, quasi ossessivo, ricorrere ai temi di una continuità o eredità della tradizione del Movimento Moderno, posta come una condizione con cui dovere sempre fare i conti. Questo interesse emerge fin dai dibattiti dei primi anni Ottanta apparsi su "Oppositions", per giungere fino alla recente anamnesi storica della mostra *International Style*, tenuta nel 1932 a New York, e qui di nuovo ricostruita a cura di Terence Riley alla Columbia University nel 1992. Di questa pare poi particolarmente significativa la critica, critica riferita a uno studio storico, svolta da Joseph Giovannini, che indicava come questa occasione avrebbe potuto gettare più luce se, diversamente dal circoscritto approfondimento filologico, avesse tentato un percorso più interpretativo sulle ragioni culturali che stavano all'origine nel significato della mostra del 1932³.

Ancora tra queste riviste occorre segnalare infine "Any", Architecture New York, che proprio sul tema dello scrivere d'architettura incorpora proprio quanto affermavamo prima a proposito di Persico e di Eisenman (che è tra i curatori di "Any") sulla questione della varietà di punti di vista interpretativi, e dove non si nasconde una propensione per il montaggio di interventi riportati anche da dibattiti e seminari organizzati su particolari temi, interviste, come tecnica di discorso critico.

Infine, per quanto riguarda il contesto italiano si vorrebbero ricordare tre appartate posizioni, diverse e contrapposte, pur nel più articolato e complesso moltiplicarsi attuale di testate.

Su "Metron", Bruno Zevi insieme ad altri aveva cercato di costruire una rivista di critica e di storia dell'architettura strettamente intesa, in dichiarata continuità con l'opera di avanguardia di Pagano e Persico in "Casabella", e in cui la presentazione delle architetture avveniva direttamente attraverso il testo critico.

Su "Controspazio", Paolo Portoghesi aveva raccolto i progetti della generazione del Gruppo Architettura maturato con Samonà e con Rogers, attraverso una cultura sperimentale, moderna e morale, coltivando una progettualità urbana e strutturale spinta a tratti fino agli estremi di un formalismo fortemente espressivo, come strumento di massima incisività comportamentale e tipologica.

Su "Spazio e Società", infine, Giancarlo de Carlo aveva sviluppato una rilettura sociale di una tradizione del Movimento Moderno rigenerata nella cultura anglosassone del Team 10, in cui il progetto di architettura era meno decisivo nel disegno ma parte del fenomeno e della struttura urbana.

Anche se altre importanti riviste hanno da anni svolto un ruolo importante nella cultura internazionale, soprattutto per il loro ruolo di diffusione, si è preferito citare qui solo pochi esempi di un atteggiamento editoriale più criticamente orientato nella selezione di contributi storici, di dibattiti attuali, di progetti contemporanei. Questo anche se non sempre questi scambi interni tra critica, storia e progetto sono stati sufficientemente incisivi nella cultura della costruzione della città.

Discipline estetiche

La tradizione della critica d'arte della pura visibilità e del formalismo, della Scuola di Vienna, così come la conosciamo per gli studi di Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Max Dvorák e altri, può essere considerata fondativa di una moderna storiografia, capace di storicizzare anche gli atteggiamenti più sperimentali e innovatori (anche se marginali), e di produrre importanti giudizi critici opponendo un periodo a un altro⁴.

Come afferma Paolo Portoghesi nell'intervista, in quegli studi si troverebbe una linea di ricerca e di confronti tra tempi, luoghi e stili, così incisiva nella storiografia di questo secolo, anche se percorsa in diverse e a volte inconciliabili direzioni, da potere ancora essere posta come la più utile strumentazione per un rapporto operante tra storia e progetto.

Anche punti di vista specificamente storiografici e militanti nel Movimento Moderno, quali quelli di Sigfried Giedion e Nikolaus Pevsner, che hanno contribuito a storicizzare il Movimento Moderno stesso e a formarne una consapevolezza e una maggiore coesione critica devono molto a questa tradizione critica di cui sono allievi. Questi hanno comunque consentito confronti inediti tra edifici e impianti, sia perché ricercati a forte distanza di contesti, e dunque ricreando di fatto una unità internazionale dell'architettura, sia perché studiati anche a partire dall'intera storia dell'architettura, in cui la *vita delle forme* e dello spazio sarebbe diventato un fondamentale criterio interpretativo mediato dal pensiero moderno.

Anche se queste analisi erano praticate attraverso una disciplina, la storia, impropria al pensiero critico del Movimento Moderno, in molti aspetti deformata e troppo tendenziosa, resta da riconoscere l'efficacia di tali confronti, e la loro forte suggestione per la progettazione.

In questi studi l'ascendenza con la Scuola di Vienna è diretta: Giedion allievo di Wölfflin e di Burkhardt, Pevsner formatosi tra gli studi di Wölfflin, Shmarsow, Pinder e Dvorák, ma si potrebbe aggiungere anche Emil Kaufmann, allievo di Dvorák e direttamente impegnato nella Vienna degli anni Trenta.

La ricerca delle discendenze dirette tra personaggi, ambienti culturali e opere, nella pratica della critica estetica del formalismo, sembra infatti una costante decisiva, anche nel moltiplice di posizioni e di teorie.

Allo stesso modo del lavoro di progettazione che prova e riprova sul corpo vivo dell'architettura, questa critica estetica si misura materialmente con l'opera d'arte, ne misura le forme e i volumi, ne confronta le proporzioni e gli spazi, ne riconosce un contesto di funzioni storicamente determinate, e dunque in un certo senso di *struttura*.

Inoltre l'insistenza per particolari periodi storici di transizione, l'arte tardoromana, il Romanico, il Manierismo e il Barocco, ha condotto a studiare questi fenomeni come implicati nella costruzione di precisi contesti artistici, la mitteleuropa orientale, Venezia, Roma.

Da questo uso delle categorie storiche forse può essere nato il particolare interesse che una certa cultura dell'Espressionismo ha avuto per la critica d'arte del formalismo. Così Simone Viani in suo saggio su Wölfflin spiegava come «*Motivi filosofici, psicanalitici, certamente storici e sociali, oscuri spiritualismi, ricerche artistiche e letterarie furono utilizzati come linee direttrici dell'Espressionismo. Il Barocco sembrò rivelare una smisurata e antiartistica soggettività, riconosciuta solo nel presente. Riegl, Worringer, assieme a Wölfflin, furono gli storici dell'arte più amati e distorti dagli espressionisti. Le loro ricerche e le loro conquiste vennero estratte a forza dai contesti storici e proiettate in una sorta di profetica decifrazione*»⁵.

In questo particolare interesse possono anche avere influito gli aspetti di comportamento, di dinamica, le forzature spaziali rispetto ai contesti, analizzati attraverso i fenomeni percettivi, fino agli estremi della psicologia della visione. Il rapporto tra oggettivo e soggettivo, per esempio, deve avere sostenuto anche quella cultura moderna che su questi temi si è formata prima del Movimento Moderno, dove l'esperienza soggettiva si è confrontata con le strutture più ampie della società e della storia, oppure dove l'oggettività degli archetipi si confronta con la trasfigurazione pittorica.

Ma anche l'aspetto delle discendenze e dei rapporti diretti di formazione e di conoscenza da parte degli storici rappresenta senz'altro un notevole valore. La vicinanza stessa con le opere, l'osservazione diretta del conoscitore, e la fascinazione per la rappresentazione pittorica dell'architettura, attraverso le incisioni, la fotografia e perfino la cinematografia come strumenti della critica dell'architettura, si sono combinati spesso con la pertinenza al contesto e con l'estensione degli scambi.

Così come Zevi, in una importante lezione su Wickhoff tenuta allo IUAV, non a caso riferita allo studio dell'architettura tardoromana veneziana, aveva perseguito questa strada della coincidenza della matrice metodologica di studio con l'oggetto stesso dell'analisi, così come anche Sergio Bettini avrebbe fatto per altre vie disegnando un territorio urbano lagunare di grandi dimensioni in cui si sarebbe diffusa l'architettura delle origini di Venezia. Tentori in un suo scritto ricordava questo proprio come una posizione dialettica e in diretta contrapposizione rispetto all'analisi urbana di Venezia come isola completamente autonoma che Giuseppe Samonà proprio in quegli anni avrebbe disegnato nel progetto *Novissime*, relativo agli approdi e all'accessibilità di Venezia, a testimonianza di quanto quelle letture fossero di grande contributo alla comprensione della struttura del contesto⁶.

Attraverso questi aspetti, dunque, della critica d'arte della Scuola di Vienna riteniamo possibile il raggiungimento di una sintesi tra forma e struttura, tra categorie proprie dell'estetica e categorie dell'analisi urbana così come la conosciamo attraverso la critica tipologica. Forse attraverso la filosofia estetica del moderno questo può essere spiegato più analiticamente (sicuramente attraverso l'estetica di Adorno, per esempio). Ma questa sintesi era stata cercata anche attraverso alcuni importanti studi sugli *architetti rivoluzionari*, osservati da Emil Kaufmann in *Da Ledoux a Le Corbusier* del 1933, in una linea di possibile continuità fino al Movimento Moderno dove la contrapposizione di forme autonome e di forme eteronome testimoniava un disegno di impianto degli edifici che era anche un fatto strutturale nei rapporti con la città, verificati volta a volta e non attraverso l'iconologia di forme e funzioni. Continuità raggiunta nel taglio interpretativo di una condizione critica moderna.

Continuità del Movimento Moderno

Gli studi sull'*architettura della città* e sulla ricerca delle *trasformazioni tipologiche*, così come si sono definiti nel laboratorio di ricerca tipologico degli anni Sessanta, nel momento di maggiore costruzione anche teoretica delle scuole di Rogers e di Samonà a Milano e a Venezia andrebbero senz'altro riconosciute come il frutto di una grande continuità con una tradizione critica e sperimentale del Movimento Moderno.

Questi due studi, *L'architettura della città* di Aldo Rossi, del 1966, e *Le trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici*, del 1965⁷, hanno definito due campi di intervento, due categorie di strumenti per lo studio delle architetture e della città complementari a un disegno moderno della città. Nel primo caso, infatti, si riconosceva la geografia urbana come strumento di lettura di una città in continua formazione, e soprattutto si identificavano le trasformazioni attraverso fatti urbani peculiari in cui l'architettura e gli edifici stessi, in forma di monumenti, sono i testimoni e preesistenze riconoscibili e oggettivamente identificabili delle dinamiche strutturali. Nel secondo caso, invece, veniva identificato uno strumento di elaborazione logica (mutuato dagli studi di linguistica strutturale), di tipologia come *'invariante della morfologia'*. Si sarebbero così rese determinabili le forme peculiari di tradizioni insediative, orientate a stabilire relazioni comportamentali, economiche, di risorse, di percorribilità e di visione, come diverso, più oggettivo e più contestualizzato significato di funzionalismo. Una lettura discontinua della storia come ricerca dei tipi, avrebbe rimesso in discussione, caso per caso le implicazioni tra le categorie della progettazione, mai definite una volta per tutte.

Per entrambi questi studi la logica formale di ricerca dei tipi pare non cambiare, sia che si tratti infatti del disegno, della forma della città nel suo tessuto e impianto di strade, oppure del disegno di grandi impianti, di grandi edifici o complessi di edifici. Infatti, così come Rossi ricercava i tipi della città nella struttura formativa di Spalato o di Parigi, analogamente Canella ricercava i tipi degli edifici nelle funzioni degli impianti teatrali o degli organismi a pianta centrale.

Sulla tipologia e sulla città questi due studi avrebbero perciò fissato un metodo decisivo e solvente di alcune contraddizioni del Movimento Moderno: il tema della *ripetibilità* degli elementi compositivi dell'architettura, tentando cioè di riconoscere criteri di confrontabilità tra luoghi, architetture e città al punto da rendere trasferibili conoscenze e problemi. Da questi principi, da cui sono state derivate funzioni critiche e di scrittura della storia, è sorta una tradizione che ha fatto del progetto l'oggetto necessario a tutte le verifiche, attraversando le possibili categorie del sapere disciplinare, fino a giungere a una autonoma costruzione teorica e operativa, a uno stile. Stile che però ha trovato grandi difficoltà a essere riconosciuto in un processo di storicizzazione più ampio, pur avendone la dignità. In fondo vogliamo che l'architettura contemporanea debba appartenere a una storia, anche se sempre da riscrivere, e intorno alla quale vadano riposti i più grandi sforzi.

Note

1) *La critica operativa, il suo contributo alla costruzione di un linguaggio dell'architettura*, convegno con G.C. Argan, P. Portoghesi, B. Zevi, a cura di G. Canella, Dipartimento di Progettazione dell'architettura, Facoltà di architettura di Milano, 1982.

2) Cfr. anche B. Zevi, *Testimonianza*, in AA.VV., *Giuseppe Samonà*, Roma 1980, pp. 179-80, in cui questo rapporto viene chiarito anche in riferimento alla Scuola di Venezia e alla differenza tra questa e la Bauhaus, proprio a partire dal significato dell'insegnamento della storia.

- 3) T. RILEY, *The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art*, catalogo della mostra, New York 1992, in cui si trova una breve bibliografia sul tema del rapporto tra storia e critica; J. GIOVANNINI, *Back to the Future*, in "Art in America", Dec. 1992.
- 4) Sulla critica d'arte del formalismo e della Scuola di Vienna, e anche dei suoi rapporti con l'estetica di Benedetto Croce, riteniamo necessario ricordare alcuni scritti orientativi: R.B. BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1950; S. BETTINI, *Nota introduttiva*, in A. RIEGL, *Industria artistica Tardoromana*, Firenze 1953; L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Torino 1964; R. SALVINI (a cura di), *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milano 1977; S. VIANI, *Alla ricerca del Barocco*, in H. WOLFFLIN, *Rinascimento e Barocco*, Firenze 1988.
- 5) S. VIANI, *op. cit.*, p. 89.
- 6) Cfr. B. ZEVI, *Franz Wickhoff e la scoperta del continuum nell'architettura romana*, in *Pretesti di critica architettonica*, Torino 1983; S. BETTINI, *Venezia nascita di una città*, Milano 1988 (seconda ed.); F. TENTORI, *Testimonianza*, in AA.VV., "Giuseppe Samonà", Roma 1980.
- 7) A. ROSSI, *L'architettura della città*, Padova 1966; G. CANELLA, *Le trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici. Disegno di un trattato di architettura*, Istituto di composizione della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, 1965.

Interventi

Antonio Acuto

È nato a Brescia nel 1940. Professore ordinario di Progettazione architettonica presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, ha insegnato anche presso le Università di Venezia e Firenze.

Si è occupato soprattutto, attraverso ricerche e progetti, dell'architettura delle grandi attrezzature, dalla fiera all'università, all'ospedale, allo stadio, al museo, al cimitero.

Suoi contributi sono apparsi su riviste specializzate, in particolare su "Hinterland" e "Zodiac".

Quando ci riferiamo alla scuola di Venezia di Giuseppe Samonà e a "Casabella" di Ernesto Rogers, conviene tener presente che, oggi, i figli dei più giovani protagonisti di allora sono architetti neolaureati; ciò significa che il tempo intercorso è tale da obbligarci a qualche tentativo di storicizzazione di quelle esperienze, anche in vista di valutarne l'attualità. Infatti, credo che l'ottica autobiografica risulti del tutto inadeguata, se è vero che sarebbe ormai importante riuscire a distinguere tra strategie culturali riferite a contesti concreti, anche per comprendere criticamente, nella loro autentica portata, le diverse poetiche all'interno di una generazione.

Sarebbe utile mettere a confronto, per esempio, la svolta avvenuta negli anni Cinquanta in Italia, con quella precedente prodottasi alla fine degli anni Venti, quando facevano le loro prime prove e mettevano in atto scelte di fondo, tra gli altri, coloro che saranno i Maestri del secondo dopoguerra: Giuseppe Samonà, Ernesto Rogers, ma anche Ludovico Quaroni e Saverio Muratori. Ne risulterebbe sicuramente un quadro assai differenziato di esperienze, in relazione alle trasformazioni nei diversi contesti, ma anche per modi di partecipare della vicenda culturale europea.

Dopo questa premessa, voglio riferirmi alla Milano degli ultimi anni Cinquanta, schematizzando molto, sicuramente oltre il lecito.

Qui, mentre la cultura ufficiale metteva a punto un modello esteso alla "Provincia ambrosiana" per corrispondere ai fenomeni di trascinamento dell'insediamento urbano oltre i propri confini amministrativi, alcuni giovani architetti, — tra questi anche coloro che furono attivi a "Casabella" e allo IUAV — non soggiacendo ai modi convenzionali di considerare la città, intravidero nei fenomeni insediativi in atto non tanto il farsi della periferia della "Grande Milano", piuttosto vi individuaronò una 'seconda città,' che si andava costruendo concretamente là fuori, per effetto di movimenti profondi, strutturali, a cui si corrispondeva per mezzo di molte iniziative, spesso della speculazione edilizia, talvolta per l'esercizio di amministrazioni avvedute.

Occorreva interpretare questo dualismo insediativo nella sua portata strategica complessiva, secondo una tradizione milanese, che trovava un antecedente non lontano nella battaglia di Carlo Cattaneo per l'autonomia del Comune dei Corpi Santi, e occorreva anche pensare l'architettura non tanto in coerenza con la città compatta, quanto piuttosto rappresentativa di questa 'altra città,' che si andava realizzando. Di qui quella necessità di sperimentare, che ha inciso in maniera così profonda sull'impegno e sui programmi di quei giovani architetti. Non per tutti allo stesso modo: infatti, molti, anche tra quelli che erano partecipi di quell'esperienza, hanno sottovalutato questa 'seconda città' e hanno ritenuto che si trattasse alla fine di qualcosa da riscattare alla morfologia del centro, allo stile del centro, e così via; altri l'ha interpretata e vissuta attraverso la personale adesione poetica, cercando, attraverso certe tensioni della propria architettura, di riprodurre, per così dire, quelle discontinuità, che si erano prodotte nell'insediamento; mentre altri ancora, che l'hanno interpretata più strutturalmente, si sono applicati a definire congegni tipologici e a metterli in figura.

Ci si domanda se l'attività svolta dagli architetti in seguito a quelle esperienze, in particolare se gli apporti più originali e autentici della loro cultura, abbiano o meno inciso sulle strategie, che in concreto hanno cambiato recentemente le nostre città: per concludere con un bilancio negativo. Anche in questo caso ritengo che, per intenderci, sia necessario qualche approfondimento. Voglio accennarne attraverso un esempio concreto.

Recentemente, ricorrendo il centenario del Piano predisposto dall'ingegner Cesare Beruto per Milano, è stato rilevato che, proprio quando la lezione cattaneiana veniva formalmente abbandonata per adottare sul piano istituzionale un'urbanistica di carattere tecnicistico, assecondata peraltro dalle peggiori prestazioni dell'eclettismo architettonico, proprio allora, in concreto, si continuavano a costruire capisaldi di quella città policentrica, che Cattaneo aveva individuato, a partire dai 'porti in terra' nei Corpi Santi, fino alle nuove municipalità lungo Olona e Lambro, e oltre ancora, fino alle città di corona, entro un ampio bacino di gravitazioni intrecciate.

Ci si potrebbe ora domandare quanto l'apporto di Camillo Boito abbia inciso sulle trasformazioni di Milano: certo assai poco se si colloca nel bilancio del Piano Beruto; moltissimo, se si valuta quanto sia risultato radicato e fecondo nel lungo periodo, tanto da riaffiorare operante ancora in congiunture abbastanza recenti, come, per esempio, l'esperienza definettiana dimostra.

Anche per la cultura architettonica nata dalla svolta degli anni Cinquanta, il bilancio da fare non riguarda, io ritengo, il grado di condizionamento prodotto direttamente rispetto alla città che si è venuta costruendo; attiene piuttosto le sue potenzialità nell'alimentare una linea operativa e critica, che forse deve ancora essere sviluppata e tessuta in un ampio orizzonte temporale.

Non mi sembra di poter rilevare attualmente un interesse di qualche consistenza verso l'approfondimento nel concreto di questioni come il rapporto tra architettura e contesto. Si preferisce, per quanto riguarda il secondo termine, tralasciare sforzi interpretativi e diagnosi puntuali sul corpo vivo dell'insediamento, per ricorrere a modelli capaci di dar conto una volta per tutte della realtà. Per esempio, si parla della città post-industriale, dando per acquisito per le città occidentali un processo di industrializzazione, differenziato solo per grado di intensità, ma ovunque sviluppato secondo una sequenza di fasi, da quella paleotecnica, a quella neotecnica, a quella, appunto, post-industriale, caratterizzata quest'ultima, tra l'altro, dall'obsolescenza rapida dei grandi impianti produttivi.

Da qui la questione della trasformazione dei grandi parchi industriali. Se volessimo approfondire questo tema con riferimento a casi concreti, potremmo riscontrare l'impraticabilità di soluzioni onnivalevoli, come invece si reclama, invocando 'tecnocità', 'parchi tecnologici', eccetera.

A Milano, per esempio, oggi su quelle aree si gioca il destino delle relazioni che la città riuscirà (o non riuscirà) a sviluppare con l'intero sistema insediativo lombardo. Diversamente a Torino, le aree dismesse tornano a essere occasione per sciogliere la monocultura produttiva di quella città. Come si vede, nelle due città è aperta sulle cosiddette aree dismesse una partita diversa, proprio per la natura e il carattere dell'insediamento considerato nel suo complessivo regime fisiologico.

Oggi sembra però che le implicazioni strategiche degli interveventi non interessino affatto; sembra conveniente piuttosto lavorare ad altro. Il rifiuto della città, per come storicamente è venuta configurandosi, parte innanzi tutto dai suoi abitanti, che non si riconoscono in essa e che sarebbero disposti a giudicarla ospitale solo quando fosse predisposta ad assecondare il prolungarsi fuori dall'alloggio dei comportamenti privati. D'altra parte, tutto certo ecologismo, per come ci viene proposto, appare un chiaro progetto di conservazione di 'standard' acquisiti proprio in ordine a quella praticabilità privata.

Del resto, sono già in atto da qualche tempo iniziative volte a corrispondere a questa cultura dell'insediamento. Possiamo, per esempio, tentare una mappa sommaria di una di esse, attraverso una rapida ricognizione in ambito milanese. Partiamo da Segrate, un insediamento a est di Milano, coinvolto fin dagli anni Cinquanta in quel 'movimento dei comuni suburbani', di cui più sopra abbiamo accennato. Partiamo dalla piazza municipale, costruita a quel tempo per opera di due architetti allora giovani e provenienti dal gruppo di "Casabella", ai quali si deve rispettivamente l'edificio del centro civico e la fontana pubblica. Oggi le architetture di questa, come di altre piazze, vengono immaneabilmente definite 'faraoniche' e assunte come simbolo di megalomania e di spreco, quando non di malgoverno e di corruzione. Adesso a Segrate, non lontano dalla piazza municipale, è aperto un grande cantiere per costruire gli uffici della Fininvest. Noi, dal tetto di uno di questi edifici, che possiamo per comodità immaginare già ultimato, osserviamo gli altri complessi della città berlusconiana: a sud la Mondadori di Oscar Niemeyer; a ovest, i famosi studi televisivi e i quartieri residenziali, dotati di attrezzature esclusive, assai ben protetti, dacché il problema della sicurezza è considerato cruciale; più oltre, sempre nella stessa direzione, ormai in stato di avanzato allestimento, la cittadella sanitaria, con il grande ospedale San Raffaele, i padiglioni universitari e quelli della ricerca, a rassicurarci che, da queste parti, prima di lasciarci morire, tutto il possibile — e al meglio — sarà stato tentato. Poi c'è una rottura di continuità, poiché ci dobbiamo trasferire all'altro capo della città; ma con il mezzo privato ci si arriverà abbastanza rapidamente, specie quando entrerà in funzione la tangenziale nord: lì troviamo il grande stadio a rappresentare il centro e una cultura di massa, che dovrebbe sostituirsi a quella che si articola nella vita associata. Qui, soprattutto ai giovani coinvolti in uno spettacolo sportivo o in un concerto, si offre un paesaggio straordinario, che la tecnologia più avanzata è in grado di costruire e aggiornare continuamente e che prelude a una più ampia città virtuale. È la città, dove la politica si costruisce direttamente attraverso la televisione e dove la vita associata viene surrogata anch'essa dalla drammatizzazione televisiva.

Qui il progetto di architettura non solo sconta una estrema marginalità, ma addirittura la sua inutilità: infatti il fondamento strutturale e l'istanza di identità, sulle quali il progetto di architettura deve costituire le proprie autentiche ragioni, non sembrano stare nell'orizzonte della città virtuale.

Credo che gli architetti più giovani siano molto consapevoli delle attuali difficoltà del progettare. Anche per questo, credo, risulta così diffusa tra i giovani l'opzione per il mestiere, che peraltro deve continuamente aggiornare la propria cultura. A questo collabora anche la critica, che perciò si fa attenta soprattutto alle ragioni dell'autore e del fruitore, mentre non si impegna direttamente nell'interpretazione contestuale. A volte sembra che il lavoro critico intenda fornire agli architetti riferimenti ideologici ed estetici adeguati, magari ricorrendo a discipline che si vorrebbero consolidate, sollevandoli così dalla responsabilità di costruirsi una propria filosofia attraverso il concreto operare. Ma questo però non ha gran peso: ci ricorda soltanto certo provincialismo, che spesso ricorre da noi.

D'altra parte, mi sembra del tutto ingiustificato e anche patetico — e questo riguarda in modo particolare gli architetti della mia generazione, che si è formata negli anni Sessanta a diretto e intimo confronto, soprattutto dentro la scuola, con quegli architetti, dei quali

abbiamo parlato all'inizio — che per riaffermare l'autonomia dell'architettura, si propendeva a delimitarne drasticamente l'ambito di responsabilità. Sembra infatti caduto definitivamente l'interesse a decifrare da un punto di vista autonomo le fenomeniche insediative per come concretamente si manifestano, e quindi per una ricerca di ampio orizzonte. Circola da tempo una sorta di pentitismo da parte di molti, che pure in passato avevano preferito praticare la clinica piuttosto che le discipline e frequentare laboratori sperimentali piuttosto che la manualistica.

Anche questo atteggiamento non avrebbe gran peso, se non trovasse modo di prodursi nel peggiore dei modi proprio nella scuola, favorendo una profonda involuzione in senso accademico e corporativo. D'altra parte, appare arduo e arrischiato attribuire centralità nella formazione degli architetti al progetto, proprio quando non gli si riconosce una responsabilità culturale ampia e complessa. Per parte mia, sono ancora convinto dell'efficacia formativa di una pratica del progetto messo a punto sperimentalmente attraverso molti apporti conoscitivi e teso a corrispondere a concreti bisogni, diversi per ciascun contesto, che le comunità insediate esprimono, nel far fronte alle trasformazioni necessarie per sopravvivere (economicamente, culturalmente). Mi piace ricordare che tale pratica del progetto è stata sottoposta a un severo collaudo proprio nella scuola al tempo della cosiddetta 'contestazione'. Questo termine, che, come si sa, ha avuto larghissima fortuna nelle nostre università, si svuotava di contenuto pratico, nel momento in cui doveva precisarsi più concretamente. Nelle facoltà di architettura, almeno in alcune di esse, quel termine ha trovato modo di articolarsi, così che, tra tanti significati, ha voluto anche dire capacità di rimettere in discussione, di porre in dubbio alla radice qualsiasi risoluzione convenzionale del progetto architettonico. Alla fine, dunque, 'contestazione' è divenuto sinonimo anche di 'progettazione sperimentale'.

Ritengo che le poche e ristrette isole di resistenza, che ancora sopravvivono e nelle quali si approfondisce con coerenza quella tradizione di lavoro, abbiano molte difficoltà e scarsa incidenza all'interno della scuola. Conviene allora guardare fuori: l'orizzonte non appare certo rischiarato, però hanno perso credito, forse definitivamente, destini ritenuti fatali e affermati per sempre, e ciò ci avverte che quanto non siamo stati capaci di fare con l'azione culturale, si è prodotto direttamente in forza delle trasformazioni strutturali. Se poi osserviamo le città, da Berlino a Mosca, a quelle lontane del continente latino-americano e alle altre ancora, non è difficile accorgersi che le soluzioni convenzionali sono ormai del tutto inadeguate per far fronte a realtà così articolate e diverse. Anche nelle città, che fanno corona al Mediterraneo, l'urgenza della ricostruzione, che non riguarda solo quelle devastate dalle guerre e appare invece estesa a comprendere anche le nostre, sollecita — almeno così a me pare — alla ricerca per via sperimentale di paesaggi e architetture, capaci di rappresentare in modo autentico culture e civiltà diverse, che devono comunque scambiare tra loro in modo nuovo.

Carlo Aymonino

Nato a Roma nel 1926, è professore ordinario di Composizione architettonica presso la Facoltà di architettura di Roma; è stato Direttore dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. È stato assessore al centro storico di Roma.

Tra i numerosi scritti sono Origini e sviluppo della città moderna (1965), La città di Padova (1970), Lo studio dei fenomeni urbani (1977).

Tra le realizzazioni ricordiamo il complesso "Monte Amiata" al quartiere Galleratese 2 a Milano (1967-72), il Complesso scolastico a Pesaro (1973-84) e il Teatro di Avellino (in costruzione).

Come premessa, c'è da rendersi conto della notevole differenza che intercorre tra la ricerca progettuale prodotta nella Scuola di Venezia di quasi trenta anni fa e oggi.

Sono arrivato a Venezia nel 1964, sono andato in cattedra nel 1967 e continuiamo a dire: 'facciamo riferimento alla Scuola di Venezia' come fosse oggi. Di fatto sono passati ormai più di venticinque anni, cioè un quarto di secolo, una bella misura temporale, soprattutto perché ritengo — ma questo è un giudizio mio personale dovuto anche all'età che ho — che le cose siano cambiate moltissimo, proprio moltissimo. Sto tentando di ritornare a Venezia per questa mia doppia esistenza, che ho sviluppato nei decenni trascorsi.

Partiamo da qui: cos'è questo ritorno a Venezia?

Sembra la cosa più naturale, dopo diciott'anni di permanenza: tutti a braccia aperte, da Marino Folin in poi; il vicerettore è Giuseppina Marcialis, legata da una grandissima amicizia, poi Luciano Semerani, Gianugo Polesello, Gianni Fabbri e tutti gli altri: insomma c'è buona parte della mia vita universitaria. Però non esisto più, non sono dentro quella istituzione. Per cui va benissimo per tutti quegli anni trascorsi, ma in realtà non ci sono più.

Cito questo episodio perché, a mio parere, è un segno marginale ma significativo della situazione dell'architettura. Cioè io non credo di essere superato nell'architettura; anzi io rivendico di essere molto bravo a risolvere problemi architettonici: sono disponibilissimo — in qualsiasi parte del mondo — a prendere la penna e a progettare bene.

Però l'insieme, cioè le condizioni concrete in cui ci si muove, sono assolutamente diverse. Quali sono allora i cambiamenti?

I cambiamenti più evidenti sono quelli determinati dall'essere sempre presenti o per lo meno dall'essere pronti a essere sempre presenti; e quindi, di fatto, lo sono. (Il fenomeno non è solo architettonico, naturalmente: c'è nel cinema, nel teatro, in pittura: cioè invenzioni di immagini che non significano 'figure').

Non mi pare che ci sia nessuno che scopra qualche nuova leva, come accadeva con Rogers, Samonà, Gardella, Ridolfi, Quaroni, pur nella loro diversità.

I nuovi sembrano tutti più o meno simili, o per lo meno sono tutti in gara, piano piano, fino ad andare in cattedra a cinquant'anni, anzi spesso a cinquantacinque: questi sono i 'giovani'. Quindi niente affatto scoperte, inediti, non una coerente e valida conferma di alcune 'promesse'.

L'ultima incredibile storia è quella dell'Auditorium di Roma, non solo perché sono tre architetti che non si sa nemmeno chi siano (per uno nel curriculum c'era scritto che ha partecipato a 150 auditorium, dall'età di tre anni non doveva fare altro che auditorium! poi si scopre che è una ditta di acustica che ha fornito materiale acustico in 150 casi!), ma soprattutto per la commistione tra la professione e la produzione, un'invenzione che mi auguro non abbia seguito, anche per la composizione, tutta romana, di una commissione abbastanza becera nelle sue componenti.

Però la scelta si presenta inedita, come alla fine inedita è la scelta di Renzo Piano che avrebbe costruito molti auditorium: il Lingotto non è certo un'architettura specifica, come quello di Berlino che è solo una piccola sala teatrale.

L'importante è che abbia un ufficio stampa e che abbia uno staff molto elastico, da utilizzare di volta in volta a seconda delle occasioni, anche facendosi prestare molti disegnatori da altri studi di architetti. È una grande *kermesse* che, per carità, è già una bella invenzione. Mentre per Aldo Rossi, per sua e nostra fortuna, tutti i disegni sono suoi e sono belli, in alcuni casi ci sommergono addirittura.

Non a caso a Venezia, che per altro è luogo di studio tra i migliori in Italia, c'è ormai una dicotomia, due realtà, dove l'Istituto di Storia (sempre stato determinante nelle decisioni, da quella del Rettore, a quella dell'assetto istituzionale, una pedina importantissima) di fatto oggi tende a essere autonomo, mi pare, e quindi a non investire più quella quota parte di interessi per tutto lo IUAV.

Dentro questo quadro, secondo me, non ritrovo così netta la questione del 'regionalismo', cioè degli adeguamenti dei grandi movimenti ritagliati e rimodellati nelle singole 'province dell'impero'. Può anche essere così.

Non ho questa sensazione così netta, anche se negli ultimi anni di viaggi e di nuove conoscenze, dalla Spagna al Canada, di nuovo a Los Angeles, gli elementi di "National Style" ci sono.

L'ultimo che ricordo — ma sono passati più di cinque anni — è Michael Kirkland con il suo municipio di Mississauga, una grande capanna con una torre, un edificio molto bello che ho visitato con lui; e comunque non era affatto un'opera isolata che ha sconvolto il mondo.

Di fatto è la fine dei maestri.

Forse siamo in un mondo migliore, perché no?

Un mondo composto da trecento architetti anziché da trenta, che operano a un buon livello nei modi più incredibili, da qui l'odio dell'uno contro l'altro, confermando la regola; se poi da trecento si diventasse tremila ci sarebbe ancora più odio per vicinanza fisica.

Così si riesce a far finta di non accorgersene, di non parlarne, però credo che tutto sommato sia un fatto positivo.

C'è un unico elemento che non ritrovo, che è il legame stretto — sempre rivendicato come gruppo generazionale — tra disegno, architettura, libri e università.

L'insieme mi pare un pochino più offuscato.

Ognuno ha pubblicato il suo libretto (però è entrato nella collezione, non è diventato un *best-seller*); ognuno ha fatto la sua buona architettura (però è diventata *una* delle architetture, non *l'*architettura).

Per fortuna si sono sfasciate queste unità rappresentate dalle nostre personalità, che eravamo in pochi.

Ma nel frattempo ci sono energie anche positive che stanno facendo la nuova università. La struttura c'è, è diversa da quella della mia generazione; un elemento importante è dato oggi da una struttura operativa ben diffusa e gerarchizzata, anche con i limiti detti prima, e cioè che i 'giovani' hanno cinquanta anni!

Tutto ciò comporta dei cambiamenti, anche con i più giovani di quarant'anni (dei bambini!) che hanno delle nicchie, anzi degli spazi di manovra personale che noi non avevamo (ho fatto per 14 anni l'assistente volontario a 35.000 lire l'anno).

Ecco perché non sarei così pessimista.

Anche la produzione libraria è divenuta enorme in architettura.

Sono andato ieri da Marsilio perché era uscita la quattordicesima edizione di *Origini e sviluppo della città moderna*. Tutti contenti, mi hanno consegnato la nuova edizione.

È un po' ridicolo che sia la quattordicesima edizione, fate un altro libro, cambiamo gli argomenti...

Anche questo rientra nella 'questione' italiana, con le riviste, i libri, le case editrici, sempre più varie e numerose.

Così è l'Italia.

Un po' sono testi per i concorsi a cattedra, ma parecchi sono i libri ben fatti.

Però non c'è nessuno che riesca a leggerli tutti. Ciò significa che l'architettura è diventata a pieno titolo un 'settore' della cultura.

Nella mia 'vita' generalmente sono stato ottimista, cioè curioso. (A meno di una guerra o di una carestia). Normalmente uno migliora anziché peggiorare, come afferma Karl Popper.

Trovo che l'architettura contemporanea stia migliorando nel diffondersi, anche se manca un esempio 'mondiale', un esempio che faccia scuola, quali furono il Guggenheim o La Tourette; ma è giusto che sia così.

Pensate a tutti i lavori a Parigi, alla loro quasi generale bruttezza, dall'Opera Bastille, alle piccole tre piramidine del Louvre, che potrebbero diventare sei e poi ancora dodici, dove uno se ne prende una e se la porta a casa.

Però Parigi vive.

E anche a Londra, tutto sommato, l'intervento di Canary Wharf è proprio brutto. In questi casi ammetto che l'architettura stia un pochino zoppicando.

E le riviste?

I più giovani, andando nei loro studi, hanno un sacco di riviste, è giusto consultarle, è difficile tuttavia trovare roba inedita.

Certo non è la "Casabella" di Rogers, né l'affermazione di Mario De Renzi, nel 1946, che si meravigliava di come fossero bravi gli altri professori; ma poi capì che copiavano dalle quattro o cinque riviste allora esistenti e lui no, per difficoltà economiche ad acquistarle. Adesso c'è addirittura una rivista di arredo urbano fatta dalla Regione Veneto, che ha pubblicato benissimo tutta la Coffee House, che sto facendo con Gabriella Barbini. La rivista girerà a livello regionale e tuttavia è pubblicata da "Rivista internazionale": tutte le piante, tutti i prospetti, le sezioni, i dettagli, addirittura tutte le foto di come era prima e come sarà dopo.

La cultura è frantumata, però non è che non esista, anzi è più diffusa.

Se continua così ci sarà addirittura la rivista dell'isolato, poi ci sarà una rivista di architettura di questo fabbricato; che però tutti comprano, guardano, si orientano.

Prendiamo la Coffee House, così non do fastidio a nessuno.

Quante Coffee House ci sono nel mondo?

Migliaia certamente, e più o meno i sistemi di restauro saranno gli stessi. Ci sarà forse un mio disegno meglio degli altri, su questo non c'è dubbio.

Non va bene. È meglio avere — per assurdo — tutte queste Coffee House restaurate, ripetute, che non una che mi faccia il giro del mondo.

Poi capita, come nel mio caso, di avere l'incarico per la sistemazione dei musei capitolini; come eredità, dopo la tragica morte di Nino Dardi, che stava progettandoli.

Non è che puoi fare altri mille o cento Campidoglio, tutti con il Marc'Aurelio al centro, diffuso in cento copie.

Per carità, fossi Gregotti o Renzo Piano farei Campidoglio zero, poi Campidoglio uno, Campidoglio due, tre, eccetera, con pubblicazioni sofisticate per ogni fase, tutto quanto compreso.

Io mi farò vivo solo quando il tutto sarà stabilito, possibilmente anche con gli esecutivi. Ecco questo è un po' quello che mi viene da dire oggi.

Certo non sono più così attento come un tempo, le riviste le leggo e non le leggo, i libri li leggo e non li leggo, le architetture le guardo quasi tutte; quindi molte cose mi sfuggono, però forse è un bene perché gli elementi 'necessari' sono quelli che ti porti dentro.

Anche se non smetti mai di meravigliarti, come nel caso vergognoso del Ministero degli Esteri che per i due concorsi a invito di Berlino e di Washington ci ha rimborsati solo per Washington e per dieci milioni. Vergogna!

Bravo Dal Co che ci ha rimborsati di cinquanta milioni, ben sapendo che saremmo rientrati alla pari.

Guido Canella

Nato a Bucarest nel 1931, è professore ordinario di Composizione architettonica presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Ha diretto la rivista di architettura "Hinterland" e attualmente dirige "Zodiac". Tra i numerosi scritti ha pubblicato Sulle trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici (1965), Il sistema teatrale a Milano (1966), in collaborazione Università: ragione contesto tipo e L'edificio pubblico per la città (1982).

Ha realizzato numerose opere, quali centri civici, quartieri residenziali, complessi scolastici, chiese e complessi parrocchiali, palazzi di giustizia. È autore di numerosi progetti svolti per concorso o nell'ambito universitario relativamente alle grandi aree strategiche delle città.

Risposta alla domanda 1

Quanto alla prima domanda, non è raro che un'azione teorica che si proponga come innovativa di una situazione irrigidita su poetiche ormai — per così dire — istituzionali, assuma i tratti di un trapasso generazionale. Riguardo all'architettura italiana degli anni Cinquanta, erano egemoni alcune polarità, alcuni maestri (Samonà, Rogers, Muratori, Quaroni) che diedero luogo a cerchie di allievi che, a loro volta, vennero a confrontarsi. Con certa cognizione di causa posso dire che cosa sia avvenuto nelle due 'scuole' di Milano e Venezia, a "Casabella" con Ernesto Rogers e allo IUAV di Venezia con Giuseppe Samonà, due laboratori teoricamente decisivi nella architettura italiana del dopoguerra. Essere maestri significa possedere quella vocazione transitiva disposta a porre in circolo le modalità delle proprie convinzioni, ma anche a stimolarne di nuove, collocandosi in un rapporto dialettico con le diverse provenienze e le diverse esperienze di cui sono portatori gli allievi.

Nel caso di Milano Rogers, che incoraggiava i 'cento fiori' con atteggiamento maieutico, al di là di una discriminante fondata sulla qualità intellettuale, sulla quale si mostrava intransigente, non ha mai cercato la coincidenza di punti di vista tra sé e coloro che chiamava a collaborare a "Casabella", ove prevalevano anticonformismo, competitività e stima reciproche, piuttosto che unitarietà di vedute. A riprova di ciò si trovano, fin da allora, la diversità di interessi e approcci teorici e, in seguito, la distanza poetica di quelli che allora erano giovani e oggi — ahinoi — lo sono molto meno.

Mentre il caso di Venezia trovava Giuseppe Samonà personalmente responsabilizzato su quella Scuola che era riuscito a creare dal dopoguerra — l'unica Facoltà di architettura italiana che allora potesse dirsi autenticamente moderna —, chiamandovi a insegnare i migliori, da Albini a Zevi (Rogers non chiese di farne parte perché stoicamente impegnato a resistere a Milano, dove purtroppo soltanto tardi ottenne l'insegnamento di composizione). Pur nei distanti contesti e nelle debite proporzioni, il caso della Scuola di Venezia potrebbe richiamare quello del Bauhaus, dove una personalità egemone dal punto di vista dell'indirizzo e della gestione della scuola chiama diverse altre personalità, già affermate sul piano culturale e dell'insegnamento, per fondare la formazione sulla *concordia discors*, dacché, per esempio, la differenza, a tratti accesa, tra l'impostazione didattica di Gropius e quella di Van Doesburg non era tanto diversa da quella che intercorreva tra alcune personalità che insegnavano a Venezia.

Samonà, oltre a essere direttore della Scuola, si circondò di allievi coi quali ebbe un rapporto privilegiato. Sono quelli che ancor oggi continuano a citarlo e — credo — non per una questione di affettuoso rispetto, e men che meno per una immedesimazione poetica, quanto piuttosto a dimostrazione della forza persuasiva che egli poneva nel circoscrivere 'filosoficamente' l'orizzonte dei problemi, i criteri per analizzarli e per impostarne la soluzione. E costoro — e per un certo periodo tra quelli vi fui anch'io — hanno attinto, e a volte subito, dal suo pensiero più di quanto allora abbiano potuto corrispondervi con iniziative originali. In tal senso da Samonà si è prolungata una linea logica e operativa più diretta di quanto sia avvenuto tra Rogers e i suoi allievi, tra i quali ha invece prevalso la tensione verso il valore civile implicato dalle affermazioni formali dell'architettura.

Tuttavia, a me sembra che tanto in Samonà quanto in Rogers agisse la preoccupazione di conferire nuova consapevolezza alla cultura del Movimento Moderno, come condizione di una sua credibile riproposizione alle nuove generazioni di architetti. Così che per entrambi il proposito era quello di provvedere a organizzare cultura per resistere e contrat-

taccare certo provincialismo endemico fra gli intellettuali italiani fin dall'Unità nazionale. Un provincialismo connaturato anche alla *élite* professionale dell'architettura e risultante sulle sue due controparti: da una parte uno sfibrato passatismo, ma dall'altra un modernismo formalista.

A questo comune proposito venivano attraverso due percorsi quasi opposti: Rogers, già allievo di Antonio Banfi e poi vicino alla cerchia filosofica dei suoi eredi, con la spregiudicatezza dell'intellettuale mitteleuropeo, approdava alla fenomenologia estetica che prevaleva su qualsiasi aspetto di prescrizione e di tendenza; mentre in Samonà lievitavano le diverse componenti della speculazione filosofica meridionale (certo la più rigorosa e fruttuosa nella cultura moderna italiana), soprattutto là dove tendevano a conformare e contestualizzare il pensiero in azione.

Nell'avvicinarsi delle generazioni ci sono momenti che favoriscono la formazione di gruppi giovanili di architetti, di artisti, di letterati, mentre in altre successioni ciò non avviene. Nel primo caso si tratta di quei frangenti che annunciano una radicale e completa trasformazione di presupposti e di espressione: non fu forse così per la generazione che poi si ritrovò nei CIAM a riorganizzare e normalizzare la propria trasgressione nel rispetto di una comune eredità da personalità come Berlage, Van de Velde, Behrens, eccetera? In certo senso possiamo ritenere che ciò sia avvenuto anche per gli allievi di Rogers e di Samonà allorché, trasgredendo dalla dottrina del Razionalismo, si giovarono dell'intuizione estetica del primo e della riflessione logica del secondo per orientarsi per vie diverse, originali e confrontarsi sui terreni dell'analisi tipologica e della tipizzazione figurativa.

Risposta alla domanda 2

Dal punto di vista pratico, mi sembra si debba purtroppo riconoscere che, nella modificazione del paesaggio, come conservazione e trasformazione moderna della città, non si sia verificato alcun effetto concreto dal pensiero di Rogers e di Samonà e dalle esperienze di quei due laboratori di Milano e di Venezia.

Infatti a prevalere, per tutt'altra strada, è stata una serie di riduzioni culturali della pratica urbanistica tardorazionalista in normativa, dove in ogni caso, si contemplan procedure di controllo e d'intervento che, prescindendo dalle differenze di ogni contesto, ne assecondano la progressiva perdita d'identità.

È il caso, per esempio, del criterio di conservazione indiscriminata dei centri storici, con soffici provvedimenti tesi alla pedonalità e all'arredo urbano, e la conseguente espulsione di certe funzioni strutturalmente connesse alla sua crescita, a vantaggio di certo terziario di rappresentanza (sedi bancarie, eccetera).

È il caso del verde concepito come cordone sanitario tra centro e periferia e del trasferimento al suo interno delle attività motrici di scambio (università, terziario avanzato, eccetera), isolate su aree industriali dismesse prescelte a vantaggio di iniziative finanziarie.

È il caso, infine, di un'urbanistica sedicente *democratica*, largamente sostenuta e divulgata dai *mass-media* che, per assecondare la ricerca di consenso delle amministrazioni, si presta a una mediazione di compromesso tra iniziative immobiliari e rivendicazioni localistiche, tra mitizzazione di modelli importati da realtà lontane (Beaubourg, Tecnocity, eccetera) e *standard* di sopravvivenza suburbana, a tutto svantaggio di una strategia complessiva che valorizzi le risorse strutturali di ogni città.

Risposta alla domanda 3

Gli effetti di quanto detto ora sono forse risultati determinanti nel ridurre la ricerca dell'architettura sul piano dell'allusione simbolica, abbandonando il compito di trasformare la città nelle mani degli urbanisti. Mentre sarebbe stato assai più utile — e qui esprimo un punto di vista personale, poiché riguarda direttamente la mia esperienza — che questo sforzo di caratterizzazione si fosse indirizzato in una ricerca rifondativa della tipologia, cioè tesa a individuare la risposta da dare alla città punto a punto, in termini di architettura. Ma per disporsi in questo orientamento l'architetto avrebbe dovuto in qualche modo riuscire a immedesimarsi nella mentalità della collettività-committente, e così riuscire a trasformare le occasioni di progetto in occasioni di proposizione rifondativa dell'architettura.

Questo atteggiamento mi riuscì nei primi anni di attività (che ritengo molto importanti), mentre oggi mi riesce di rado, dacché soprattutto nel rapporto con le amministrazioni pubbliche si scontra con quell'attitudine alla mediazione di cui ho già detto. Potrebbe contare la circostanza per cui oggi tra gli amministratori pubblici prevalgono esponenti dal settore terziario, per mentalità meno propensi a investire per valorizzare nella vita e nel paesaggio della città i momenti e le attività di vita associata.

Risposta alla domanda 4

Questa domanda, può prestarsi a diverse interpretazioni. Una di queste — che io considero di fondamentale importanza — può riguardare l'esperienza della modernità, da intendersi autenticamente come l'adozione di un ruolo critico, esprimibile attraverso il progetto in un'ipotesi alternativa rispetto al divenire della città.

La polemica attivata dalla mia generazione nei confronti del Movimento Moderno si fondeva sulla complicità nella quale esso si trovava coinvolto soprattutto dall'ultimo dopoguerra. Polemica che si appuntava in particolare contro una falsante attualizzazione della modernità, riscontrabile, appunto, nella tardiva e corriva versione *International Style*, quando questa figurativamente addomesticava gli archetipi d'avanguardia, mentre storiograficamente escludeva, stigmatizzandole come esperienze addirittura reazionarie, certe scuole nazionali che si erano sviluppate parallelamente al Movimento Moderno (per esempio, la Scuola di Amsterdam, le Höfe della Vienna rossa, l'attività di Fritz Schumacher nelle città tedesche del Nord e, perfino, il Novecento milanese, tanto per citare interessi nostri particolari di quegli anni). Può anche darsi che talora, negli inizi giovanili, quella polemica nei confronti del Movimento Moderno sia risultata tendenziosa o estremistica; resta il fatto che essa si riprometteva di rivalutare l'allegoria critica rispetto alla parafrasi tecnicistica attribuita alle avanguardie nella società di allora.

Per essere sintetico devo usare una semplificazione nell'attribuire agli architetti delle nuove generazioni un atteggiamento generale, che sicuramente tale non è. (Del resto, quali sono oggi le nuove generazioni? Sono quelle di coloro i quali hanno trent'anni o quelle di coloro che ne hanno cinquanta?). Dunque, schematizzando, mi sembra di riscontrare il prevalere di un atteggiamento riconoscibile proprio nella delimitazione dei problemi, dei compiti e delle tematiche affidabili all'architettura; atteggiamento sostanzialmente orientato al puro abbellimento della città, che si limita a soddisfarne le esigenze con puntualità calligrafica, dopo aver rinunciato a qualsiasi ideale di trasformazione. Uno sperimentalismo che rimane pur sempre stilizzante nello scorrere il ventaglio dei riferi-

menti figurativi (dalle avanguardie al Neoclassico, dall'Art Déco alla Wagnerschule, eccetera). (Del resto non avrebbe soccorso già l'estetica crociana per riscontrare nel particolarismo stilistico del Neorinascimento ottocentesco il vizio d'eccesso di retorica e la ragione prima della sua svalutazione poetica?).

Mentre a me sembra che nel percorso sperimentale della mia generazione (intesa in senso ristretto, cioè dei nati intorno al 1930), nel pur differente riferirsi al repertorio storico della figurazione, permanga quel grado di alterazione, presupposto stesso di estraniamento dallo storicismo, che incorpora l'esperienza della modernità; e ciò sia che si sia inoltrata nella babele espressionista, sia che abbia rasentato la dechirichiana 'tragedia della serenità'.

Potrebbe servire, a questo punto, il confronto tra gli esiti opposti, del Gruppo '63 e di Pier Paolo Pasolini, in merito al rapporto tra arte e pubblico. Nel primo caso, pur nella diversità delle espressioni, era la stessa tecnica dei mezzi di comunicazione (stampa, televisione, case editrici) a ispirare le cadenze di uno sperimentalismo d'avanguardia rivolto a una ricezione d'élite in fase di espansione nella massa. Mentre, nel caso di Pasolini, l'asservimento degli stessi mezzi di comunicazione di massa che la tecnica rendeva disponibili, ma anche di tutti gli strumenti di espressione tradizionali (dalla poesia al romanzo, dal teatro al cinema, alla pittura), veniva usato per una regressione elementare nell'affabulazione, dove generi, tecniche, scenari del passato o d'avanguardia, e una contaminazione linguistica, figurativa, corporale concorrevano in quel suo 'estremismo eretico' che è giudizio sulla società che lo circondava.

Mentre, per quanto riguarda la critica, ritengo che anche nei fatti d'architettura debba risultare più tendenziosa, al limite estremistica nell'andare contro il gusto e gli interessi prevalenti, in certa misura, quindi, provocatoria; attiva e quasi corresponsabile nel da farsi, in modo da agire anche da pungolo all'autocritica dell'architetto.

La critica diventa utile non quando svolge un ruolo ermeneutico o complementare, di immedesimazione nell'autore o di trascrizione dell'opera, poiché allora diventa isagogica, ma nel momento in cui si polarizza e si estremizza, assumendo la responsabilità di un punto di vista esterno al lavoro dell'architetto. Fare critica non è fare storia.

Un esempio che propongo con ostinazione è l'esercizio critico di Edoardo Persico, quando contribuì in modo decisivo alla formazione della linea più originale e coerente del Razionalismo italiano durante il fascismo (quell'astanza rarefatta degli Albin, Asnago e Vender, Gardella); analogamente a quanto la personalità di Apollinaire aveva influito direttamente sulle opere dei pittori cubisti.

Ancora per esempio — e diversamente da un'opinione che prevale tra gli architetti della mia generazione —, io continuo ad avere stima di Bruno Zevi, proprio per la tendenziosità di cui si carica la sua critica: spesso schematica, talvolta addirittura semplicistica quando, per esempio, tende a instaurare la discriminante tra simmetria e asimmetria; eppure le va riconosciuta la generosità di stare con militanza operativa nel dibattito sull'architettura. Il che spesso non accade per critici più giovani, tra i quali alligna precocemente l'ambizione di essere considerati storici e, pertanto, di porsi di fronte alle espressioni attuali dell'architettura come fosse da una distanza archeologica che non esprime originali giudizi di valore, ma si limita a procedere per un inviluppo di tramiti e connessioni tra la personalità dell'architetto e ciò che da lui ci si aspetta. (Al mio operare d'architetto, per esempio, è stato spesso attribuito l'intento di risultare 'antigrizioso', e questo giudizio è rimbalzato dall'una all'altra critica senza altra motivazione, ma con sconcertante perseveranza).

In altre parole: una mancanza di responsabilità, quella della critica più recente, sul corso poetico dell'architettura, che finisce per trasferire agli stessi autori la facoltà di critica, così che ogni architetto, di una certa età o di una certa esperienza, promosso critico di se stesso, tende a porre il problema della critica come esercizio di carattere autobiografico. Bisogna ammettere, tuttavia, che tale situazione non riguarda solo l'architettura, ma la critica in generale.

Risposta alla domanda 5

Vorrei subito accantonare la questione laddove per internazionalismo si intenda l'attuale esibizione di cosmopolitismo. Ossia la moda dell'architetto ubiquo, che viaggia in frenesia per poter dire di operare e intrattenere frequenti rapporti all'estero. Questo atteggiamento non ha a che fare con l'internazionalismo, ma soltanto con il provincialismo.

C'è invece un'essenza autentica e sostanziale dell'internazionalismo, ed è quella, per esempio, con cui le avanguardie del Movimento Moderno tra le due guerre impressero una discriminante morale e poetica rispetto al gusto delle borghesie nazionaliste. Addentrarsi oggi in quei rapporti di contrapposizione ideologica, ma talvolta anche di estremizzazione figurativa, significa comprendere in modo più pertinente certi problemi affrontati non soltanto dall'architettura, ma anche dal disegno della città e dal gusto corrente nelle traversie di quelle società; espressioni che andrebbero meglio sviscerate e attualizzate dagli storici. Credo, per esempio, che nella congiuntura tra Razionalismo e Novecentismo si trovino aspetti inediti che riguardano il provincialismo della borghesia e della cultura imprenditoriale settentrionali; aspetti sui quali andrebbe fatta luce attraverso gli squarci che aprivano prospettive e confronti internazionali a certi industriali come Gualino, Olivetti, ma anche Marinotti, o banchieri come Toeplitz, Mattioli, quando intrattenevano rapporti con gli architetti, a completare il quadro di quelle 'difficoltà politiche dell'architettura in Italia', di cui per prima ci parlò Giulia Veronesi.

Occorrono competenza e creatività straordinarie per decifrare il nesso tra espressioni tipiche dell'architettura e assetto della città; e purtroppo, quanto al presente, critici e storici non vi sono ancora penetrati in profondità, così che ancora oggi vengono a mancare una credibile spiegazione delle ragioni del basso livello di civiltà che incombe sul paesaggio che ci circonda.

Senonché lo sviluppo dei *mass-media* e soprattutto uno strumento omologante e capillare come la televisione sembrano aver snaturato la contestualità in localismo e l'internazionalismo in esotismo.

Infatti, l'egemonia della televisione, con l'incessante e aggressiva emissione di immagini a domicilio, volte ormai all'alta definizione, ha oggi definitivamente sostituito il ruolo comunicativo dell'architettura nel testo della città, isolandone la significatività nei repertori internazionali delle riviste, delle esposizioni, dei musei. Inoltre, mancando spesso al progetto la conclusione nella costruzione, viene meno un'importante denotazione di radicamento. Così che la *fiction* televisiva, destinata via etere al gradimento internazionale, sembra suggestionare il progetto di architettura, soprattutto quello delle generazioni più giovani, dove il disegno, in altre epoche strumentale e approssimativo, è spinto ai limiti della calligrafia e assunto come significativo di per se stesso, spesso addirittura più dell'opera realizzata.

Ma, come l'invasione della televisione ha provocato un bisogno di teatro nel rituale drammaturgico del diretto rapporto fisico tra attore e spettatore, così una superstite speranza

starebbe nella possibilità che l'opera di architettura, rinunciando a proporsi come modello universale, proprio attraverso la realizzazione si offrisse come soluzione di un problema caso per caso, punto a punto; come ingegneria della funzione nel luogo e nel tempo, tesa a saturare certe valenze specifiche, anche monumentali e testamentarie, di un determinato contesto, di una determinata comunità.

Risposta alla domanda 6

La domanda mi sembra insinuare la possibilità di un trasferimento di tecniche tra discipline diverse o saperi diversi. E questo trasferimento mi sembra un po' arbitrario e spesso pretestuoso. Per esempio, ci sono architetti che hanno vissuto, più o meno direttamente, l'esperienza del Gruppo '63, scambiando con letterati di diversa competenza, ma c'è da supporre abbastanza sconcertati allorché per via semiologica si trovarono dinanzi la prospettiva dell'opera aperta'.

Mentre è largamente provato che sono non solo possibili, ma assai frequenti influenze e ispirazioni tra poetiche di genere diverso. Questo sta a significare come tali folgorazioni vengano vissute come esperienze affatto personali. Anche se patetici mi apparivano gli esperimenti di certi architetti quando, sull'onda di entusiasmo per il cinema neorealista, ritenevano di dover chiamare al tavolo da disegno i destinatari (operai, casalinghe, eccetera) per studiare insieme a loro il progetto di un quartiere. D'altronde, per quanto mi risulta, mi sembra abbastanza velleitario e un po' mondano il recente trasferimento delle modalità interpretative del decostruzionismo letterario in espressioni di architettura.

Comunque, in base alla propria formazione ogni architetto, alla pari ogni artista o letterato, si costruisce un proprio modo di osservare e intendere l'architettura, senza con ciò pretendersi fondatore di un'estetica formalizzata. Per quanto mi riguarda, devo ammettere di essere stato stimolato dalla combinazione di due modi di guardare ai fatti dell'arte un tempo ritenuti rivali e incompatibili: la cosiddetta 'critica dell'occhio' di Roberto Longhi e quella critica fondata sul concetto di 'gusto', tesa quindi a privilegiare la contestualità dell'opera, praticata da Lionello Venturi.

Risposta alla domanda 7

Per esprimermi in modo molto schematico, credo che la questione dello stile non si ponga più nei termini di una perfetta adesione a un repertorio formale dato, quanto piuttosto in termini di coerenza rispetto a quella alterazione-deformazione intervenuta a partire dall'esperienza della modernità, dove anche il recupero della classicità non può filtrare che per via allegorica. Tale coerenza, però, non va colta esclusivamente nell'atteggiamento operativo, ossia nel metodo prescelto per progettare, ma va ritrovata in quel nesso inscindibile che, oltre a questo, comporta anche gli esiti figurativi.

Molti testi di storia dell'architettura, e fra questi quello famoso di Argan, indicano nell'atteggiamento progettuale di Gropius (dal Novembergruppe alla Neue Sachlichkeit, con l'esclusione forse della fase d'esilio inglese e nordamericano) il grado di massima coerenza ai presupposti del Movimento Moderno. Mentre le deformate figurative, che scorrono il paradigma tipologico, per esempio nell'opera di Bruno Taut, potrebbero risultare oggi più significative delle controllate astinenze gropiusiane.

Oggi è tornato in voga il disegno accademico e un modo di guardare e pensare l'architettura che si avvicina spesso al modernismo prerazionalista più che alle sintesi perentorie

annunciate negli schizzi di Le Corbusier. Ma, se diventa credibile che nell'alterazione allegorica stia la ragione stessa dell'esperienza critica della modernità, perché non si verifichi una ricaduta nello storicismo e nello stilismo sarebbe auspicabile che l'evocazione figurativa del passato raggiunga quel grado di manomissione in modo da costituirsi in pregnante valore del presente.

Ma, così giunti al fine, poniamoci un quesito: sarà sufficiente operare su un modello ridotto del Partenone come Marcel Duchamp operò nel 1919 sul facsimile della Gioconda di Leonardo? e, se sì, si tratterà ancora di architettura?

Giorgio Ciucci

Nato a Roma nel 1939, è professore ordinario di Storia dell'architettura all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Ha insegnato presso le scuole di architettura del M.I.T. a Harvard e del Politecnico di Zurigo.

*È membro del comitato scientifico della Fondazione Terragni e del Centro internazionale di studi di architettura A. Palladio. Suoi contributi sono apparsi su numerose riviste di architettura italiane e straniere. Tra i numerosi scritti e studi storici sull'architettura contemporanea ricordiamo *Gli architetti e il fascismo (1989)*, la raccolta *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione (1989)*, con F. Dal Co *Architettura italiana del Novecento. Atlante (1990 e 1993)*.*

Non credo che sarò capace di dare risposte precise alle varie domande, anche perché alcune di queste mi sono rimaste piuttosto oscure. Vorrei, in ogni caso, prima fare alcune brevi considerazioni di carattere generale rispetto all'insieme delle domande e dei problemi posti, o meglio di uno dei problemi; il rapporto fra storia e progetto, fra quello che chiamate critica e progetto.

Devo dire innanzi tutto che ho avvertito, nel leggere queste domande, una sorta di distacco generazionale fra l'insieme delle parole scritte e quello che posso pensare io in base a quanto ho appreso nel tempo. Non ho capito se questo distacco è fra una generazione, la mia, che guarda indietro e una più giovane proiettata in avanti, o se la generazione più giovane mi sta alle spalle e si rifà a una serie di temi e problemi che io ho sentito come superati nel tempo.

Questo non è né polemico né critico, è soltanto un'impressione che ho avvertito in maniera abbastanza forte.

Così come ho avvertito anche, in questa serie di domande, un problema di fondo che è un problema del fare architettura. E cioè che è sempre più forte oggi lo scollamento fra quella che possiamo chiamare una cultura architettonica e la professione dell'architetto. Questo lo ritrovo in tutta questa serie di osservazioni e di domande che mi sono state poste.

Ancora, un ultimo elemento è, come accennavo prima, il fatto che si parla di critica, di valenza critica del progetto, o valenza critica dell'operare della progettazione, di progetto e di storia. Ecco, questi termini non mi sono risultati, in questa serie di domande, molto chiari o per lo meno formulati in maniera chiara, almeno per il mio livello di comprensione. Nel senso che critica comporta sempre, come dall'etimologia stessa della parola si può dedurre, giudizio. È una cosa che probabilmente oggi ha poco a che fare con la storia, così come viene intesa, o come alcuni di noi la intendono, non più storia *magistra vitae*, ma un altro tipo di storia; e anche con il progetto, che è invece qualche cosa che si proietta in avanti, e che quindi riguarda un divenire, un futuro ben diverso quindi da critica o giudizio sull'operato.

Mettere insieme questi termini, valenza critica del progetto e rapporto storia-progetto, non mi aiuta a rispondere, perché non mi risultano chiari tutti i termini, per lo meno come sono articolati e congegnati questi vari termini.

Il tema dello scollamento fra cultura architettonica e professione dell'architetto è uno dei temi che a me personalmente sono sempre interessati molto e in questo senso mi interessa questa serie di domande e questo meccanismo messo in piedi con la serie di domande sul senso del progetto oggi, sul rapporto fra architetto-intellettuale e realtà del costruito e della professione, fra architettura come esercizio progettuale e professione come pratica del costruire.

D'altronde, questo tema dell'architetto-intellettuale, non soltanto dell'architetto o dell'intellettuale, è un tema che coinvolge profondamente la storia dell'architettura italiana di questo secolo, in particolare dagli anni Venti. Da quando cioè l'architetto da artista-professionista si fa, o si vorrebbe fare, intellettuale-tecnico, e in quanto tale tecnico 'impegnato'. Quest'ultimo termine, questa espressione, anche se non in voga durante il fascismo, ma dopo, ben esprime il fatto che l'architetto era attivo nel farsi dell'Italia fascista. Non è un caso che tutti gli architetti, con pochissime eccezioni, erano, si proclamavano, volevano essere fascisti; così come non è un caso che nel secondo dopoguerra gli architetti impegnati sono gli architetti di sinistra: non sono esistiti nella cultura architettonica italiana degli

anni Cinquanta, Sessanta e Settanta architetti di destra. L'unico architetto che poteva essere di destra, uno dei pochi che erano rimasti 'fedeli', era Luigi Moretti, che è stato spesso rimosso. Diverso il caso di un personaggio come Saverio Muratori, attaccato negli anni Cinquanta e Sessanta per aver assunto posizioni conservatrici dopo essere passato, negli anni Trenta, per una militanza, per lo meno così lui sosteneva, comunista.

Già questi due esempi rendono bene la complessità del problema e danno la misura della particolarità della vicenda italiana, ricca di personaggi che si erano sentiti impegnati in una scelta politica per poi chiamarsi fuori da questo impegno vuoi per delusioni, diciamo così, ideologiche, vuoi perché il loro impegno ha cambiato di segno: è accaduto che architetti fascisti durante e dopo la guerra si siano sentiti profondamente coinvolti dalle idee comuniste. Ma questo vale non soltanto per gli architetti: è vero anche per gli intellettuali nel senso più generale della parola.

Certo è che l'architetto impegnato è stata una persona che ha espresso le sue idee in saggi, in libri, che ha insegnato all'università, trasmettendo più che una tecnica un'ideologia; un architetto che parlava della casa, perché era un problema sociale; che all'università faceva progettare case, perché questo bisognava insegnare; che ha assunto, ancora negli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta il Movimento Moderno come la base di una cultura progettuale sull'abitazione e sulla città, in quanto il Movimento Moderno così inteso — soltanto in tempi più recenti è stata smontata questa idea — era un movimento impegnato culturalmente e politicamente, era l'architettura della democrazia, in senso lato.

Se questo, pur nella maniera schematica e criticabile in cui l'ho detto, è il panorama entro cui l'architetto si è venuto trasformando nella prima metà di questo secolo, o a cavallo della metà di questo secolo, allora si può dire che questo architetto ha trasmesso una sua idea politica dell'architettura, anche sulla base di libri importanti e fortunati, da quello di Pevsner a quello di Zevi, a quello di Benevolo — Pevsner nel '36, Zevi nel '50, Benevolo nel '60 —, che hanno scandito per l'Italia alcuni ritmi e alcuni interessi culturali; se questa è la figura dell'architetto che ha trasmesso la sua idea dell'architettura bisogna anche dire che i risultati sono davanti a noi: da un lato abbiamo la nostra sterminata periferia urbana o vacanziera, e dall'altro alcune opere di 'nomi', persone importanti, brave a livello non soltanto italiano ma internazionale, espressione sicuramente di una cultura più alta e non affaristica, ma anche di una cultura, ahimè, ineffettuale; da un lato gli interventi degli architetti (o dei geometri, non cambia assolutamente nulla) che hanno fatto realmente l'Italia costruita, e dall'altro quei 'nomi', sempre gli stessi, che hanno progettato poche cose e che non hanno però avuto, su questa Italia costruita in maniera indifferenziata e indistinta, alcuna presa: né attraverso i loro scritti, né attraverso il loro insegnamento, né attraverso le riviste che hanno avuto a disposizione.

Certo è che oggi alla ribalta, sui giornali, sono sicuramente non i grandi nomi, che pure ogni tanto compaiono su quotidiani o su settimanali, più che altro relegati nelle pagine culturali e non come attori di un dibattito, come avveniva invece nell'Italia degli anni Trenta, sull'architettura; oggi, i nomi che appaiono sui giornali sono nomi legati alle vicende, siamo nell'aprile del '93, che ci coinvolgono tutti, se non altro come cittadini, quelle della cosiddetta Tangentopoli.

Sarebbe anzi da scrivere questa storia degli architetti a Tangentopoli: direi che essi rappresentano il gruppo professionale maggiormente coinvolto nelle vicende degli appalti e in tutti gli intrecci affaristici che ormai cominciamo a conoscere abbastanza bene.

È anche però interessante notare come questi architetti siano persone non tutte necessariamente spregevoli, ma abbiano anzi una loro professionalità: tanto per fare nomi, un Claudio Dini è un professionista che si è trovato coinvolto in una perversa gestione della cosa pubblica a partire dal suo essere architetto, dando cioè all'architetto, o mantenendogli, un suo ruolo, degenerato in questo caso, che è quello del mediatore: in fondo l'architetto è sempre stato un mediatore fra un committente e un esecutore, solo che in questo caso si è fatto mediatore per un committente diverso, per un pubblico diverso, per un imprenditore ancora diverso da come potevamo immaginarcelo nel passato; ma sicuramente ha continuato a fare il mediatore.

Questo discorso, che ci porta lontano e sul quale ho forse speso anche troppe parole, in realtà è esattamente il perno dell'insieme delle domande che sono state poste, perché in realtà stiamo parlando del rapporto fra storia e progetto: della critica in quanto giudizio, della critica che esiste nel suo farsi, nel suo operarsi, se si può dire, e del progetto, del fare architettura, della cultura architettonica e della professione dell'architetto, del ruolo dell'architetto oggi, ruolo nell'architettura, nella professione, nella città, nel fare la città, e anche ruolo degli edifici dentro la città.

Bene, tutte queste cose oggi sono arrivate a un punto per cui una serie di posizioni, di atteggiamenti, di idee, di entusiasmi, di aperture che si agitavano negli anni Cinquanta e negli anni Sessanta, anche sulla scia, come dicevo prima, del cosiddetto Movimento Moderno, tutto questo entusiasmo oggi non c'è più, c'è un riflusso complessivo e in fondo l'architetto, non quello di Tangentopoli, tende a rinchiudersi nel suo studio e tenta soltanto di fare l'architetto puro, buono, se vogliamo chiamarlo così, e di svolgere una propria attività nella maniera più corretta, per quanto questo è dato e possibile.

Dopo questa lunga premessa, posso provare ad affrontare la parte che mi risulta più difficile: le domande vere e proprie, come sono state da voi presentate e alle quali non so bene come rispondere.

Vorrei allora provare soltanto, se mi è possibile, a vedere quale è il nucleo di ogni domanda, per lo meno quanto io ho capito essere il nucleo di ogni domanda.

Risposta alla domanda 1

In fondo, nella prima domanda, nella quale si parla di Movimento Moderno internazionalista, Rogers, Samonà, e si fanno una serie di riferimenti per arrivare poi a parlare della Scuola di Venezia, Aymonino, Rossi, quello che mi sembra si voglia mettere al centro è se si può interpretare il progetto in una accezione sperimentale oppure no. Si è così visto in Rogers, come in Samonà, la necessità di verificare e interpretare i fatti urbani con l'architettura: l'architetto si fa dunque portatore di un richiamo critico.

Ecco, è possibile ancora oggi considerare il progetto in questa maniera, interprete dei fatti urbani e quindi anche critico dei fatti urbani? Possiamo interpretare il progetto in quanto interprete?

Io non ho una risposta, logicamente. Anzi, avrei da fare tantissime domande, vorrei quasi ribaltare le posizioni ed essere io che faccio domande alle persone che mi hanno fatto queste domande. Ma mi limito a rivolgermi a me stesso e a chiedermi: quando si dice 'interpretare il progetto', di quale progetto si parla? Che cosa vuol dire 'il progetto'? Il progetto inteso come progetto di architettura? O il progetto inteso come qualcosa di più complesso che ha un suo farsi e svolgersi nei suoi rapporti con la committenza pubblica

e privata, nel suo continuo trasformarsi vuoi perché le richieste man mano si modificano, vuoi per ottemperare a una legislazione, a delle norme? Dunque quale 'progetto'? Certo che 'il progetto' inteso soltanto come espressione, come disegno dell'architetto, è un'interpretazione molto ideologica.

Se poi la domanda riguarda l'atteggiamento dell'architettura, o del progetto, come interpretazione dei fatti urbani, e se questo ha ancora un suo senso, ebbene io non credo che ne abbia molto, di senso. Forse non l'ha mai avuto. Mi domando però se è veramente questo il nocciolo della domanda.

Risposta alla domanda 2

La seconda domanda è sull'apporto della cultura architettonica nelle grandi operazioni — apporto anche in senso critico, viene detto — e nella trasformazione della città italiana degli anni Ottanta. C'è ancora o c'è stato, e se sì, quale è stato questo apporto da parte della cultura architettonica italiana alle strategie di trasformazione della città? Io penso che non ci sia stato alcun apporto.

Questa domanda veramente la vorrei porre all'unica persona che mi sembra abbia colto alcuni aspetti di quello che sta accadendo nel campo più generale, più 'macro', e cioè a Bernardo Secchi.

Però, per quello che posso saperne io, non credo che ci sia stato da parte degli architetti un grande apporto né critico, nel senso di giudizio, né funzionale alla reale trasformazione della città italiana.

Valga come esempio per tutti il grande Centro Direzionale di Napoli, operante, anche se in parte ogni tanto bruciacciato. Nessuno ne ha mai parlato, nessuno si è mai veramente interessato di che cosa esso rappresenti per la città; se ne sono dati alcuni giudizi di carattere puramente negativo, anche ingiustificati, o ne ha parlato la cronaca per i coinvolgimenti legati agli appalti, alle tangenti, eccetera.

Ma io direi che questa del Centro Direzionale di Napoli è la nuova realtà, non so se la nuova architettura, con la quale stiamo misurandoci. Così come la nuova realtà sono i grandi interventi Italstat, o le grandi società di studio o di progettazione dell'architettura 'chiavi in mano', di cui non si parla mai o se ne parla molto poco. Anche perché in Italia, purtroppo, non esiste una pubblicistica, meglio ancora, una rivista professionale, che ci dica quello che sta veramente accadendo, non le eccezioni, non solo i progetti 'interessanti', non solo le cose di 'alta qualità' o formalmente più significative. Una grande rivista professionale che valuti, consideri, scelga, con un occhio rivolto all'attività professionale corrente, che proponga premi di architettura intesi come riconoscimento di un'eccellenza professionale e quindi capaci di dare anche un'indicazione, un indirizzo.

Ecco, tutto questo non c'è, perché oggi manca in Italia, a fondamento del fare architettura, una cultura professionale, che non sia quella di cui parlavo prima in riferimento all'architetto che si fa mediatore di traffici illeciti, per non parlare degli pseudo-architetti, o para-architetti, o non-architetti che si fanno chiamare architetti.

Risposta alla domanda 3

La terza domanda è sul rapporto fra architettura e contesto.

E ancora una volta si chiede se la ricerca di nuovi temi tipologici della città può verificare il rapporto, definito necessario, fra architettura e contesto. Questo riferimento viene ri-

preso anche nella domanda successiva, là dove si parla di rinnovata valenza critica del progetto in quanto capace, il progetto, di intervenire in un contesto: l'architettura, cioè, sarebbe in grado, nei rapporti con il contesto, di dare un'indicazione, un giudizio; addirittura l'architettura potrebbe costruire un meccanismo di verifica di questo rapporto.

Ecco, io non credo esista un rapporto fra architettura e contesto che sia risolvibile con la ricerca di nuovi temi tipologici, se è questo che si vuole dire. Penso che i nuovi temi tipologici non nascano così, dalla matita di un architetto; i nuovi temi tipologici forse sono dei grandi temi di cui non abbiamo neanche la più vaga conoscenza in questo momento. Mi verrebbe anzi da parlare, anche in questo caso, di scollamento fra architettura e contesto. E di affermare, paradossalmente, che esiste un'Architettura con la 'A' maiuscola, ebbene essa non ha niente a che vedere, anche se tutti vorremmo ne avesse, con il contesto.

Quando accennavo prima alle periferie urbane o costiere, dove hanno operato migliaia di architetti e di geometri, ebbene quello per me è diventato il contesto, al di là del fatto che è morta l'Architettura, intesa come ricerca della qualità.

Risposta alla domanda 4

La quarta domanda accenna al fatto che l'ultima generazione degli architetti — vorrei sapere però i nomi — non credono più alla funzione critica del progetto.

Lo credo bene: sono cresciuti e vissuti in un momento in cui una serie di grandi ideali o di grandi ideologie sono ormai completamente andati perduti. E il rifugio nello stile, se uno stile esiste in qualcuno, è un volersi proprio distaccare dalla realtà insediativa e urbana per rifugiarsi nel linguaggio.

È questo uno degli aspetti più drammatici, perché ancora una volta è un aspetto fondamentalmente anti-professionale rispetto a una professione che è composta di conoscenze tecniche — sempre minori, l'università non ne dà più — e di capacità di elaborare non stili, non forme soltanto, ma una complessità di relazioni anche formali.

Ecco, questo oggi non si dà più; anche l'Università ha la sua grandissima responsabilità nella incapacità di insegnare l'unica cosa che si può insegnare, la tecnica: se io voglio suonare il pianoforte devo prima conoscerne la tecnica. È questo esempio canonico, che vale per ogni disciplina. Ciò che invece si tende a insegnare è lo stile, una forma canonica, indipendentemente da aspetti costruttivi e da conoscenza tecnica. Lo ripeto, oggi non si insegna più l'unica cosa che si può insegnare, ma si insegna ciò che non si può insegnare. In questa contraddizione, è chiaro che la nuova generazione di architetti, sempre che sia identificabile questa nuova ultima generazione di architetti, ha abbandonato la 'funzione critica' perché non serve più a niente e si rifugia, se e quando lo fa, in uno stile, perché le manca qualsiasi altra cosa.

Il progetto non è mai critico, sempre che critico voglia dire un giudizio. Penso che non rimanga alla nuova generazione se non di essere cosciente di questa incapacità di potere elaborare elementi propri di una disciplina intesa come autonoma; a noi resta invece la speranza che se riusciamo a reintrodurre una serie di insegnamenti — perché se parliamo di generazioni dobbiamo parlare di quella ultima, ma anche di quella di domani — che possano dare una qualche possibilità agli architetti di avere e una coscienza del fare architettura, e una conoscenza di che cosa è l'architettura, di come si è trasformata e di come si sta trasformando.

Purtroppo, invece, c'è ancora la confusione che emerge anche da queste domande, fra ruolo della storia e progetto.

Mi veniva appunto da osservare, poco tempo fa, come nel nuovo ordinamento degli studi delle Facoltà di Architettura è stato lasciato l'insegnamento di Storia dell'architettura al primo e al secondo anno — come era nel primo ordinamento della Facoltà di Architettura, quella di Roma del 1919 — in quanto la storia è ancora intesa come propedeutica al saper progettare: è storia *per* l'architettura, non storia *dell'*architettura.

Niente di più erroneo. La storia non serve assolutamente a progettare, non c'entra nulla, così come la politica non serve a progettare (anche questo si è creduto).

E invece continuiamo con questo equivoco del voler insegnare a progettare, quando dovremmo insegnare delle tecniche e una coscienza di che cosa vuol dire essere architetti, coscienza anche civile, non molto di più. Innumerevoli sono gli esempi che ci dimostrano come non ci sia bisogno della scuola per imparare a progettare, ma anche come sia necessario un esercizio continuo e una padronanza degli aspetti tecnici e costruttivi per progettare.

Risposta alla domanda 5

La quinta domanda non mi è molto chiara: si parla di regionalismo e internazionalismo e ci si chiede se è possibile un nuovo internazionalismo basato su un criterio di confrontabilità costruito sui fatti della città e dell'architettura.

Ma quale è il legante di questo confronto? Quando vi è stata un'idea di architettura internazionale, vi era un'ideologia, che unificava un po' tutto.

Qual è oggi il legante? Direi che la complessità della situazione attuale è 'slegante' e quindi non credo che ci sia la possibilità di un concreto internazionalismo. Ma ho l'impressione di non aver capito bene la questione, e quindi non vorrei andare oltre.

Risposta alla domanda 6

La sesta domanda si riferisce al fatto che nei «recenti dibattiti di critica architettonica» (io dibattiti di critica architettonica non ne conosco, non sono al corrente che ci siano dibattiti di critica architettonica, forse a Milano, direi di no a Roma, meno che mai a Venezia, dal che mi risulta anche qui difficile entrare all'interno di questa domanda) a ogni modo nella domanda si dice che «nei dibattiti di critica architettonica» vengono sempre più evocati «paradigmi e ideologie di culture filosofiche ed estetiche spesso distanti», e si chiede se tutto questo può assumere il valore di «costruzione di un orizzonte scientifico a cui riferirsi».

E poi ancora, cito testualmente perché è più facile forse fare delle puntualizzazioni: «possiamo assumere l'architettura e il progetto come un punto di osservazione originale?».

Anche qui mi viene da dire, partendo dalla fine, quale architettura? E 'il progetto': quale progetto?

In base a questo dicevo prima, non vorrei quasi più parlare di architettura e di progetto, quindi mi risulta difficile vedere se architettura e progetto sono un punto di osservazione originale affacciato su culture logico-filosofiche eccetera.

A proposito poi della costruzione di un orizzonte scientifico a cui riferirsi, io non credo che esista un orizzonte scientifico di carattere così generale da conglobare ideologie, culture filosofiche, estetiche, se è questo quanto voleva dirsi qui.

Io non credo cioè che un atteggiamento possa assumere il valore di costruzione di un orizzonte scientifico a cui riferirsi. L'orizzonte scientifico è l'orizzonte che viene dato attraverso la disciplina, se disciplina esiste, e non attraverso un'ideale maniera di riferirsi anche ad altri campi, ad altre ideologie e ad altre posizioni. In questo senso credo che i dibattiti di critica architettonica, se ci fossero, bisognerebbe eliminarli subito perché possono fare del male a tutti, e ai più giovani in particolare.

Risposta alla domanda 7

Nell'ultimo punto, il Sette, i temi fin qui sollevati ricorrono tutti molto intrecciati e mi vengono da ripetere cose già dette.

Qui si parla di continuità e attualità di paradigmi e tradizioni critiche del Movimento Moderno. Forse si intende parlare di stili e di poetiche? Se è così, ci riduciamo a parlare dei solipsismi molto cari agli architetti, ma che forse servono a poco, non esprimendo veri e propri strumenti e tecniche operative dell'agire progettuale. Credo che l'agire progettuale deve ritrovare una sua concretezza, al di là di tutte le ideologie, di tutte le fughe in avanti o i ritorni all'indietro, sulla base di una serie di conoscenze che sono andate perdute. Ma non mi interessano quelle perdute, non è un discorso conservatore del tipo torniamo indietro perché era meglio un tempo; il fatto è che abbiamo perduto qualche cosa: la sostanza dell'architettura, che non è soltanto espressione formale ma è insieme delle cose. Non voglio assolutamente tornare alla triade vitruviana, figuriamoci, ma certo è che essa esprimeva con la *firmitas*, l'*utilitas* e la *venustas* una complessità dei vari momenti del progetto, e del farsi del progetto, e del costruire il progetto, che oggi si è perduta. Oggi le carenze riguardano gli aspetti tecnici, gli aspetti funzionali, gli aspetti estetici.

Allora, se si riesce a ritrovare una qualche complessità, forse si può tornare a parlare di architettura e di professione e si può anche ridiscutere su che cosa vuol dire l'architettura o l'edilizia o tutti i termini che si sono usati nel passato; altrimenti a noi, per lo meno ad alcuni di noi, non rimane altro che continuare a cercare di confermare cosa significavano questi termini nel passato, anche in un passato relativamente recente, quali erano i meccanismi messi in moto dagli architetti nel fare architettura, quali erano i rapporti fra l'architettura e il contesto o la società o l'intorno. E questo lo possiamo fare soltanto come analisti che dissezionano sul tavolo i vari momenti, cercando di farne, come si dice volgarmente a proposito degli esami istologici, delle fettine e quindi di vedere attraverso un esame microscopico che cosa c'è in quella parte che sta analizzando.

Questo serve non per fare prefigurazioni, o per dare indicazioni sul futuro, ma soltanto per vedere come era il passato, senza pretendere di dare alcuna indicazione storiografica da portare avanti attraverso il recupero di valori più o meno passati, e più o meno valori, senza pretendere di fare della critica di dare dei giudizi, ma col solo intento di analizzare. Allora, ci si può chiedere, uno che fa, si chiude in una stanza e conduce studi di architettura molto privati, oppure si tuffa nel campo dell'archeologia? Anche, perché no. Quello che è il rapporto con la società lo si trova quotidianamente, senza dover necessariamente dipendere dall'architettura. Anche qui, ma mi sto ripetendo, il progetto non mi sembra sia una critica alla città o alla società: il progetto è e rimane l'interpretazione soggettiva di un problema specifico; il progetto parla di quel problema, non della società. Il rapporto fra quel problema specifico, quella interpretazione soggettiva e la società è un passo successivo.

Aurelio Cortesi

Nato a Parma nel 1931, è professore ordinario in Composizione architettonica presso la Facoltà di architettura dell'università di Firenze.

Ha collaborato con la rivista "Casa-bella-Continuità".

Suoi progetti sono stati esposti al Museo della città di Parigi, all'Ecole des Beaux Arts di Lisbona, alla Vieille Charité di Marsiglia e nelle Facoltà di architettura di Strasburgo e Nancy. Ha realizzato la Casa-castello di Langhirano, Parma (1969), e la Casa per anziani dello IACP a Parma (1986-92).

Sin dalla prima domanda ci troviamo di fronte a una delimitazione di un ambito di studio che fa riferimento a riflessioni di quella particolare tendenza della critica, che privilegia un gruppo di protagonisti ben individuato e che fa riferimento, come è sottolineato dal complesso delle interviste, alle scuole di Milano e di Venezia, negli anni Cinquanta e Sessanta. Non vi è alcun dubbio, che chi come me (nato nel 1931) abbia frequentato, a vario titolo, le due scuole, riconosca 'l'eccellenza' di questa tendenza e consideri inappagato il debito contratto dalla cultura architettonica, di quegli anni, con Rogers e Samonà in primo luogo, e cerchi di meglio precisare il loro ruolo, se ve ne fosse bisogno.

Mi sembra che i riferimenti di questa eredità siano noti e da tutti compresi. Risultano delineati da tempo e chiaramente, però non contemplano una osservazione complessiva delle cose; gli amici Monica e Quintelli hanno osservato molto da vicino molti aspetti della materia indagata, constatando tuttavia che la realtà dei fatti risulta certamente molto più complessa di quanto non appaia dalla narrazione dei fatti stessi.

A questo proposito desidero rammentare che vi sono generazioni che hanno pagato il successo di altre. Vi sono gruppi di architetti che risultano separati dal corso degli avvenimenti; spiazzati da parole d'ordine ricche di significati ma che, alla prova dei fatti, si sono rivelati solamente degli slogan raccattati dal tavolo di una lotta politica, dura e contrapposta che ha ridimensionato, semplificandola, la vicenda dell'architettura così come si è poi delineata.

Voi parlate, vent'anni dopo, di eredità riconoscibile; certo ma Rogers, Albini, Samonà e altri protagonisti come Gardella hanno un tratto comune, più che generazionale, anagrafico direi; sono del '5, del '7 o dell'8, e si sono tutti formati in anni di dura battaglia politica. Vi soffermate, successivamente, identificandovi, in quei loro allievi — la generazione nata negli anni Trenta — che più che epigoni risultano interlocutori e interpreti; forse continuatori.

Sì, ma la generazione nata (nei primi) anni Venti? Che dire dei nostri fratelli maggiori? (senza i quali non si potrebbe intendere l'ordine dei fatti — per negativo — degli avvenimenti susseguenti). Quale è stato il destino di un intero gruppo formatosi a cavaliere degli anni di guerra? (ci riferiamo a una progenie che ha consegnato alla storia la 'invenzione' del *design*, e non è poco).

Risulta, a distanza di tempo, consegnata al silenzio.

L'indicazione che emerge da questa storia non scritta appare legata alla complessità dei rapporti tra generazioni susseguenti, e le proposte avanzate dagli architetti nati nel primo dopoguerra risultano scontate rispetto ai temi posti da chi li ha preceduti: i Rogers, i Samonà, i Gardella, gli Albini appunto, nonché alle risposte agli stessi temi maturati, di lì a poco dalla generazione successiva, quella nata negli anni Trenta, per intenderci, quella in cui voi vi riconoscete.

Si tratta di un gruppo, quello dei primi anni Venti, che non ha saputo uscire da una morsa generazionale, sempre più stretta, non riuscendo a esprimere i temi e i problemi che l'avevano animata: temi della ricostruzione nazionale, usciti perdenti da un duro confronto con la realtà postbellica.

Certo, l'internazionalismo che li animava, in breve, aveva assunto connotati di generico cosmopolitismo. Se i temi della ricostruzione privilegiavano le proposte tecnologiche della industrializzazione edilizia, essi hanno mancato l'appuntamento per rendere la produzione di progetto in sintonia con il mondo della produzione in generale e con i problemi strutturali che la determinavano.

La loro presa di distanza da chi li aveva preceduti si manifestava con adesione pedissequa, di natura stilistica, ai protagonisti del Movimento Moderno, non mettendo mai in discussione i loro complessi itinerari, accettando una storia del Movimento Moderno che risultava essere quella convenzionale degli 'ismi figurativi'. Per noi più giovani, erano gli architetti dell'International Style, i formalisti, gli architetti con la 'k', gli 'amerikani' e con questa affrettata e ingenerosa qualifica furono liquidati.

I protagonisti del rinnovamento della cultura architettonica erano per noi, da cercarsi altrove.

Una generazione intera ha pagato il prezzo del silenzio sulla propria opera per non aver saputo affrontare i termini della propria battaglia mediante una messa a punto teorica sugli stessi assunti che l'avevano animata.

Si è riscattato solamente chi ha accettato il proprio ruolo guardando al di là delle indicazioni di carattere teorico, che sono risultate deboli e non hanno retto al confronto. Possiamo però consentire sulla qualità dolente delle loro architetture, che risultano espresse con determinazione ma senza felicità, restano delimitate nell'area facile del consenso.

Il protagonista di questa generazione, per la sua vocazione di essere controcorrente ma soprattutto per la sua attenzione alla direzione culturale innovativa, scaturita, tra mille battaglie, nella scuola di architettura di Milano, è da considerarsi Vittoriano Viganò. La sua battaglia di architetto viene riconosciuta e festeggiata in questi ultimi mesi, in convegni e congressi a lui dedicati. Le sue qualità di architetto sono state poste in evidenza anche da Emilio Tadini e da Guido Canella per l'individuata appartenenza a una scuola che va ben oltre le indicazioni convenzionali che la limitano all'interno di un riferimento concettuale legato esclusivamente al Movimento Moderno. Queste indicazioni di carattere propriamente teorico, recuperano in modo allargato dei valori che lo stesso Viganò probabilmente stenta ad assumere e a giustificare. Per esempio l'appartenenza al mondo lombardo (e Tadini ne ha sottolineato la matrice romanica) giustamente individuato anche da Canella, dove Viganò consuma la sua interna contrapposizione tra l'individuazione di un'area dell'avanguardia e un sostare in un'aura umbratile, postimpressionista, carica delle luci di interni navigli, che lambivano silenziosamente i laterizi delle fabbriche romaniche della sua città.

Gli altri architetti dei primi anni Venti, risultano da lui messi in ombra quali arcadi dell'accademia del moderno. Al contrario Viganò rimane il solo protagonista di una generazione che si è limitata a osservare, attraverso il prisma dell'avanguardia, le opere dei maestri (che erano i Gropius, i Le Corbusier, i Mies e, con circospezione, anche Alvar Aalto). Egli afferma e contraddice l'obiettivo di un'intera generazione che si è espressa in molte opere ma con troppo scarse indicazioni di carattere teorico e con risultati, nelle opere che, in breve tempo, sono risultati laterali.

Le indicazioni progettuali di Viganò sulla riassunzione dei valori del paesaggio italiano si collocano, a pieno titolo, oltre le regole del progetto a cui noi facciamo riferimento.

Abbiamo certamente ereditato, Monica e Quintelli, un patrimonio ben riconoscibile in un ambito critico allargato da dove sono scaturite indicazioni teoriche e metodologiche che se risultano in parte forzate, perseguono strade appropriate e costituiscono frammenti di una battaglia vinta, mentre altri questa battaglia l'hanno perduta, anche se con minori meriti. È per fissare i limiti di questa eredità che ho voluto riesumare qui le battaglie dei nostri fratelli maggiori, richiamando così la reale continuità degli avvenimenti.

Dalla vostra domanda si ravvisa la necessità di ristabilire in modo nuovo i confronti tra tipologia e città, ripercorrendo una strada già solcata per ispessirne i riferimenti già noti (ma in parte scontati), e per questo vi riferite alla Scuola di Venezia. Ma a distanza di anni non serve decifrare le interne debolezze di un discorso che si è nel frattempo esaurito. Non è una nuova enunciazione di questo rapporto, Quintelli e Monica, che state cercando, e nemmeno i riferimenti teorici a ridosso di questa remota interpretazione dei fatti urbani. Ma la verifica sul corpo di studi allora individuato ha senso — e voi l'avete inteso — in quanto le proprie interne strumentalità risultano acquisite come prova di quel ricco dibattito che è andato oltre gli stessi obiettivi inizialmente proposti. Un risultato conseguito attraverso il puntuale rapportarsi a una 'continuità' intesa come ponte e riferimento a nuove acquisizioni di senso: una integrazione disciplinare e nel contempo una indicazione di metodo allargata su una platea più vasta di interlocuzioni culturali.

Continuità di una architettura, continuità nel Movimento Moderno, risultano temi anacronistici rispetto alla crescita del dibattito maturato sulla reinterpretazione del luogo urbano, nella Scuola di Venezia, di quegli anni dove si è proposta una consequenzialità di strumentalità critiche ritenute, per motivato giudizio, capaci di caricare di 'scientificità' i nuovi rapporti scoperti o solamente intravisti.

Cose vere. Ma noi ora sappiamo, per converso, che i proclami da lì generati costituivano una risposta 'generazionale'; l'altra faccia di quanto 'scoperto' nelle opere compiute da parte della generazione dei nostri maestri; quelli nati dal '5 al '7 eccetera, i quali avevano maturato, a cavaliere degli anni Sessanta, l'espressione di un'architettura realizzata e costruita per le città; individuando proprio nella città storica il luogo privilegiato ove esprimere questa loro architettura che, mentre si concreta, mostra le difficoltà dell'itinerario che ha seguito per definirsi. (E in questo coesistono le ragioni contrapposte della loro poetica).

E allora possiamo parlare dell'opera e dell'artefice principale di questo nuovo rapporto architettura-città: ovverosia del lavoro teorico di Ernesto N. Rogers a "Casabella", e dello studio BBPR per la Torre Velasca. Ma perché riconoscere il primato a quest'opera? Perché non soffermarsi invece su altre opere che testimoniano, nei primi anni Cinquanta, della preveggenza, che so, dell'Albini del museo del tesoro di S. Lorenzo, o della coerenza con le intenzionalità espresse già dagli stessi anni Cinquanta dal Gardella della fine degli anni Ottanta nella Facoltà di architettura di Genova? (un arco di tempo che occupa mezzo secolo).

Perché è stato Rogers che ha privilegiato quei riferimenti di carattere teorico capaci di sintetizzare, e in un solo edificio, la riassunzione complessiva della città di Milano, vista nella sua cultura e nel suo interno disegno; gli stessi riferimenti storici, espressivi e di rappresentazione sono messi in gioco e riescono a esprimere il massimo della qualità di architettura in questa torre (ripeto un solo edificio) che diventa, così, l'emblema del momento storico attraversato da una città.

È a Milano, che all'inizio degli anni Sessanta, si traduce in architettura il senso di una concreta, realistica trasformazione. Sofferta nelle iniziali incertezze della sua resa linguistica, ma nutrita di una speranza progettuale strumentata a una nuova affermazione di cultura.

Se la Velasca è la traduzione in architettura dello straordinario momento culturale attraversato, gli altri risultati svaniscono: anche quelli della generazione degli anni Trenta. Non

perché non vi siano buoni risultati d'architettura, che ci sono tutti, facili e felici, ma perché si sono precocemente consumate le indicazioni emerse dalle battaglie delle generazioni dei propri maestri di elezione, attraverso l'accettazione di una delimitazione del proprio campo di intervento, reso immediatamente operativo, senza avere le capacità di tradurre nelle realizzazioni, l'intensità dell'elaborazione teorica inizialmente proposta.

Resta il fatto che la Velasca ha fissato i termini di riassunzione del dibattito sulla città pur mantenendo intatti i suoi intenti dissacratori: la torre rappresenta una somma di esperienze divergenti giunte al proprio acme di drammatizzazione, in cui le incerte premesse non inficiano i risultati che assumono i valori testimoniali dell'architettura.

Rogers, teorico e architetto riconduce a unità, nella Velasca, la sua duplice osservazione del passato e del futuro. Come Giano bifronte matura l'esperienza e guarda innanzi con occhio fresco sottraendosi, per la prima volta, al retaggio di quella cultura del 'moderno' che lo aveva nutrito e condizionato da sempre.

Tutto il discorso critico di Rogers, teorico e architetto, appunto, si ricompone a partire da *La responsabilità verso la tradizione* per giungere a *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, scritti pubblicati nel 1954 e contemporanei alle sue già indipendenti esercitazioni del musco del Castello Sforzesco. Rogers dà testimonianza pressante dei riferimenti legati alle ragioni dell'intervento nei centri storici, alla riassunzione dei termini complessi della concretezza dell'urbano. Ricordiamo le mille battaglie di "Casabella" sulla necessità dell'essere dalla parte di chi deve e sa comporre, deve e sa conservare e deve saper interpretare la conservazione e il mutamento.

Ecco, da questa assunzione di responsabilità per esprimere il nuovo, scaturisce la nostra valutazione positiva sul dibattito architettonico di quegli anni.

Le formulazioni teoriche successive, ma da lì derivate, si sono dimostrate più appartate, fors'anche velleitarie nell'autocelebrazione di un primato dell'architettura italiana. In ogni caso non strumentate a una propria evoluzione.

Il percorso di Rogers, viceversa si è rivelato, nel suo corso, assai più complesso: dalla trasgressione ricavata dall'avanguardia europea, ai tardo romantici dell'area tedesca, per arrivare al Le Corbusier più appartato.

Il suo itinerario ha privilegiato l'aristocratico distacco dell'intellettuale degli anni Trenta, sempre attento ai moti letterari di casa nostra per ricomporre, anche in un quadro più tautologico che critico, la presenza dell'architettura all'interno di una lettura complessa — basti rammentare "Quadrante" — afferente a quella integrazione culturale da lui auspicata. Con il gruppo BBPR elabora una cauta revisione dell'architettura della scuola italiana (ancora il versante di "Quadrante" per intenderci) situata a mezza strada tra un monumentalismo non dichiarato, ma leggibile nella trama geometrica della composizione, e lo stilismo rarefatto, quasi immateriale, di un razionalismo (italiano) derivato da *Un programma di architettura* di Bardi e Bontempelli. In più un'adesione, compiaciuta, di natura intimista, all'aura indotta dall'ermetismo ha consentito un'osservazione attenta sull'evoluzione del linguaggio della critica. Da "Quadrante" appunto, per arrivare fino al primo Argan e alla scuola di Lionello Venturi, maturando così un'istanza di concretezza. Certo, vi è stata un'evoluzione, anche della critica letteraria, che ha fatto sì che gli ambiti studiati si sostanziassero maggiormente nei fatti. Rogers paga con prudenza il suo tributo a una richiesta di maggior 'realismo' che era cresciuta nella temperie politica del primo dopoguerra. La sua mancata adesione al Fronte Popolare non gli ha impedito di cogliere le direzioni di marcia,

cresciute in quegli anni, e fissate dalla sinistra in Italia. Sotto questa spinta Rogers completa il suo itinerario al di fuori dell'ortodossia del moderno, affermando così di non essere più disposto a raccogliere un'eredità quando questa mostra di essere invecchiata.

È a metà degli anni Cinquanta che assistiamo alla sua caduta di Damasco. Un chiarimento annunciato, ma definitivo sui temi che per anni avevano animato il dibattito del Movimento Moderno internazionale, e che ineriva ai rapporti di formalizzazione relazionati 'metodologicamente' (a suo dire) ai contenuti e alle funzioni del fenomeno architettonico.

La constatazione che il rapporto forma-funzione trovasse caratteri propri, per ognuno dei suoi maestri, non lo aveva toccato più di tanto. Ma le permanenze 'stilistiche' interne al rapporto stesso mostravano il perdurare 'formalistico', (e pertanto negativo), degli ultimi cascami del Movimento Moderno. In questo Rogers era inflessibile: il suo giudizio sulla generazione dei primi anni Venti è stato categorico. Nessuna sedimentata amicizia è valsa a mantenere al suo fianco collaboratori attardati o recalcitranti.

È in quel momento che considera quel dibattito totalmente chiuso, affermando che il problema, nei fatti, aveva perso la sua sostanza, e le sue ragioni non potevano più essere ri-assunte.

Da quel momento Rogers, anche nell'insegnamento, abbandona la strada percorsa per molti anni. Il suo rapporto con il CIAM era stato costruito relazionando il Movimento Moderno a una valutazione critica della trattatistica rinascimentale, confrontando il rapporto forma-funzione a una trasposizione dei termini di utilità e di bellezza.

La riaffermazione dei valori della storia risultano, in quel momento, il nodo applicativo su cui appoggiare progettualità e teorizzazione. Questo manifesta una consapevolezza ormai conflittuale rispetto alle tematiche consuete del Movimento Moderno ufficiale.

Il tempo della mediazione era finito. Rogers è riuscito a riepilogare le scelte di campo nei confronti della città e delle sue complessità nella loro riassunzione totalizzante, in un percorso direzionato alla progettazione di un solo edificio, la Velasca appunto. Il clamore sollevato da questa costruzione ha raccolto in fronti contrapposti i protagonisti del Movimento Moderno. Rogers ha saputo coinvolgere a suo favore gli architetti della sua generazione, quali Albin, Gardella, Samonà assieme ai più giovani, della generazione degli anni Trenta, mentre gli architetti degli anni Venti (dei primi anni Venti) si erano mostrati ancora estranei a una valutazione che presupponeva una adesione ai problemi della storia e della tradizione in architettura, che risultava del tutto esterna ai loro obiettivi.

Ma va rilevata — malgrado il successo di alcuni — anche la debolezza degli architetti degli anni Trenta, (alla ricerca di un consenso frettoloso) letta a confronto dell'opera riassuntiva di Rogers. Va ribadito che Rogers ha proceduto sempre contro corrente, persino nei confronti dell'avanguardia internazionale ove ha interpretato il ruolo dello storico (italiano) che mirava recuperare alla cultura del Movimento Moderno la riaffermazione dei valori della storia, in tempi nei quali il criterio della palingenesi era ritenuto necessario e sufficiente per l'appartenenza al Movimento stesso.

Va sottolineato inoltre — per marcare di più la sua differenza — l'isolamento politico cui si era votato pur rimanendo all'interno di uno schieramento progressista che diceva sì a Parri e no a Togliatti, (ricordando fra parentesi, l'aver dovuto ricoprire, suo malgrado, anni prima, il ruolo di 'anonimo del XX secolo'...) ma va affermata appieno — in questo labile contesto — la sua capacità di riassumere (con il suo gruppo) il tema totalizzante e utopico della città contemporanea, concretandolo in un solo edificio.

Nella Velasca possiamo riconoscere il contributo offerto dal dibattito promosso nella Scuola di Venezia e da Samonà in particolare, nonché il recupero, alla sua visione dell'architettura, di contributi parziali espressi dal disegno e dal *design* di Albin e dalla concretezza postulata da Gardella.

Con queste alleanze generazionali e di scuola ha raccolto di fatto anche l'adesione, magari strumentale e temporanea di gruppi romani sbattuti dal vento di una loro crisi d'identità. Troppo pochi risultano i giovani allievi che hanno operato un avanzamento partendo dalle sue premesse, anche se, come abbiamo detto, i risultati facili e felici ci sono stati. Lo stesso rapporto tipologia-forma della città, da voi richiamato, ha costituito un chiarimento e un'estensione delle enunciazioni rogersiane. Non v'è dubbio che il dibattito abbia recuperato, successivamente, criteri di continuità e di integrazione, anche disciplinare, comprovando l'interna metodologia, da Rogers sperata, nelle ricerche di quegli architetti, degli anni Trenta, che a lui sono stati più vicini.

Le indicazioni teoriche, (quelle di cui, Monica e Quintelli, siete alla ricerca nelle domande 4 e 7), procedono per Rogers in parallelo con l'avanzamento della progettazione della Velasca.

Gli scritti abbandonano le formulazioni ondvaghe del trattatista, mischiate al linguaggio aristocratico delle avanguardie. Il suo dire si fa tagliente, a partire dal 1954, nei saggi *Le responsabilità verso la tradizione*, e *Le presistenze ambientali e i temi contemporanei*, fino alla relazione tenuta all'INU il 23 marzo 1957, e all'intervento al VI Convegno Nazionale di Urbanistica di Lucca, sempre del 1957.

Se questi sono stati i nostri riferimenti, di una lotta nel suo corso (ed è stata una battaglia dell'architettura), va chiarito l'itinerario che ne è conseguito.

In un momento di forte conflittualità il libro di Aldo Rossi *L'architettura della città*, pubblicato nel 1966, ha costituito un tratto di verità inoppugnabile che ha fissato senso e linguaggio per la strada dell'architettura.

Anche questa è stata una battaglia vinta «per l'architettura alla quale aneliamo».

Il suo libro ha costituito uno spartiacque, ricapitolando il dibattito avviato da "Casabella-Continuità" e mettendo in luce una definizione dell'architettura, quella della città, che risulta quella espressa e costruita dal suo maestro. Non v'è dubbio che le indicazioni progettuali che Rogers aveva implicitamente espresse (ma in parte nascoste nel timore-tremore di lanciare il sasso e nascondere la mano) risultino in Rossi pulitissime, chiarissime e fluenti argomentazioni su «quale architettura e per quale contesto».

Giorgio Fiorese

Nato a Milano nel 1942, è professore associato presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Milano. Suoi scritti sono apparsi su numerose riviste, tra cui "Hinterland" e su altri periodici e quotidiani. Ha curato per il Comune di Milano i volumi Milano zona.

È autore di numerosi progetti svolti nell'ambito universitario relativamente a grandi aree urbane strategiche. Ha realizzato opere come la nuova stazione dei carabinieri a Lacchiarella, Milano (1980-83).

Risposta alla domanda 1

Ricordo una frase di Argan del 1980, quando notava che «*La grande impresa culturale degli architetti d'oggi è il recupero della città, e non importa che la cura della città malata sia, come programma, meno brillante dell'invenzione di nuove città*».

Ricordo questa presa di posizione soprattutto perché parla di recupero, di cura della città e non del recupero di parti di città, di monumenti o di tessuti.

Penso soprattutto alla perdita globale di senso delle città: per esempio, la progressiva perdita del ruolo centrale che la produzione industriale ha avuto a Milano, da almeno un secolo a questa parte, ha comportato profondi mutamenti. Per fare un esempio: assistiamo quotidianamente alla decadenza sociale e insediativa di quartieri e di intere parti della periferia storica.

Di quelle parti, cioè, fino a pochi anni fa tra le più colte (nel senso della cultura materiale); di quelle parti al centro di continui scambi che fanno di un agglomerato di costruzioni una città: scambi di esperienze, di cultura oltre che ovviamente di merci (prima tra tutte la merce lavoro). Scambi tra gruppi etnici, alcuni stanziali e altri no: basta pensare alle fabbriche di Bovisio o Lambrate o ai grandi quartieri della periferia, all'incontro-scontro che lì avveniva tra operai milanesi, operai pendolari, operai immigrati.

Questi luoghi ormai tendono a degradarsi a ghetto per i più deboli, per i ceti o per i gruppi più marginali della società: siano essi anziani o immigrati, come si dice, extracomunitari; le altre presenze, che pure vi sono, non riescono a contrastare questa decadenza.

Contemporaneamente, intere parti del cosiddetto centro sono rese funzionali al vantaggio di gruppi, siano questi commerciali o finanziari. A Milano si riducono sempre più gli autentici luoghi collettivi, le piazze.

Questo per dire che a Milano, e penso in tante altre città, non è ben chiaro che cosa si debba intendere per 'città moderna': soprattutto se si dà per scontato che si stia ineluttabilmente procedendo verso una disgregazione; disgregazione che, appunto, contraddice il termine stesso di città.

L'unica strada per arrivare a definire concretamente questa 'città moderna' mi sembra sia quella di sperimentare, assieme al progetto, le nuove funzioni e i nuovi comportamenti.

Risposta alla domanda 2

Più che dell'apporto degli architetti alla crescita di strategie prevalenti penso sia d'obbligo parlare dell'apporto degli architetti al dibattito sulla trasformazione della città.

Vorrei fare due esempi, riferiti a Milano.

Il primo riguarda una notizia recente, di ieri 21 aprile (1993, N.d.R.), e si riferisce a un volantino sottoscritto da una cospicua rappresentanza dei componenti dell'appena disciolto Consiglio della Zona 2. Ricordo che la Zona 2 comprende una delle parti più importanti di Milano, il Centro Direzionale. Ricordo che in questo dopoguerra forse su nessun luogo al mondo come sul Centro Direzionale milanese la cultura architettonica si è ripetutamente misurata: tre concorsi, centinaia di tesi di laurea della Facoltà di Milano ma anche di altre, numeri di riviste, volumi che si sono occupati sia della storia che dei possibili futuri.

L'area del Centro Direzionale è sicuramente adatta a dirigere la trasformazione della disastrata struttura produttiva milanese e lombarda; questo sia per la qualità della localizzazione, sia per la accessibilità straordinaria che gli deriva dalla vicinanza alle stazioni ferro-

viarie, alle fermate di tre linee metropolitane e del Passante ferroviario. Accessibilità che, evidentemente, ha comportato cospicui investimenti da parte della collettività.

Ebbene, nel volantino che citavo, coloro che siamo autorizzati a ritenere i rappresentanti degli interessi di una vasta parte della popolazione residente si pronunciano per un altro uso. Questi rappresentanti, dotati di un mandato da discutere e precisare ma che in questo momento parlano a nome di molti, propongono di sostituire con un parco l'area destinata al decisivo completamento del Centro Direzionale. Non mi viene in mente un rifiuto altrettanto clamoroso di tutti quanti i termini di un dibattito; dibattito sviluppatosi con posizioni diverse, ma che si incentrava sulla necessità di dotare Milano e Regione di un nuovo centro. Invece del nuovo centro quanti, più o meno giustamente, dichiarano di rappresentare quella parte di città ora rivendicano prati e alberi.

Il secondo esempio che volevo citare, opposto a questo, riguarda il riscontro di alcune proposte che si sono sviluppate all'interno della Facoltà di architettura della nostra città negli ultimi vent'anni. Queste proposte, in particolare quelle riferite agli insediamenti universitari milanesi e lombardi, sono state a lungo discusse e infine adottate dalla città. Tutto questo per dire che la cultura architettonica deve trovare nuovi modi per rapportarsi con i destinatari del proprio lavoro: dalla mia esperienza rilevo come sia importante il lavoro di ricerca e didattico che si può svolgere in Università in questa direzione. Addirittura, forse, questo lavoro è insostituibile.

Risposta alla domanda 3

Sappiamo che i migliori architetti italiani sono riusciti a influenzare poco la città degli anni Ottanta. Nei decenni precedenti, invece, anche se non hanno costruito molto ci sono state realizzazioni significative.

Penso a edifici come la Torre Velasca dei BBPR, o al Gallaratese di Aymonino e Rossi o ai centri civici di Canella nell'hinterland: pur essendo episodi isolati hanno connotato il paesaggio architettonico e hanno dimostrato un possibile e diverso tipo di rapporto tra architettura e città.

Mi riferisco alla dimostratività della Torre Velasca nel dibattito sulle preesistenze ambientali. Mi riferisco all'importanza del Gallaratese per la definizione di come si poteva configurare il nuovo panorama architettonico della periferia milanese.

Pensiamo al ruolo di veri e propri condensatori sociali che hanno svolto i municipi e le scuole realizzate da Canella nell'hinterland. Non mi sembra che negli ultimi anni ci siano state realizzazioni convincenti come queste dei decenni precedenti: si parla ultimamente di nuovi centri per la periferia ma stranamente queste realizzazioni di Canella, conseguenti a un'ipotesi architettonica e tipologica prima formulata, poi realizzata e ormai funzionante da venti-venticinque anni, non sono mai state sottoposte a una adeguata verifica critica. Sono convinto che i nuovi temi che ho già citato, ovvero i centri per la periferia, i nuovi insediamenti universitari, i nuovi poli direzionali e produttivi, non possano essere investigati prescindendo dal contesto specifico: questo contesto potrà e si dovrà modificare in seguito ai nuovi interventi proposti.

Risposte alle domande 4, 5, 6, 7

Ultimamente, per ragioni didattiche e non solo didattiche, ho avuto modo di studiare alcune opere di Stirling.

Ho visitato il Museo di Stoccarda; ho avuto la possibilità di osservare, a Londra, il luogo dove avrebbe dovuto sorgere l'edificio di Poultry: un luogo assolutamente eccezionale, a ridosso di architetture di Wren, Hawksmoor, Soane, Lutyens e altri. Infine ho analizzato i tre recenti o recentissimi progetti per biblioteche, quella per Latina, quella per Parigi e quella per l'università della California, a Los Angeles.

Questa di Stirling, in questo momento, è la ricerca che mi interessa di più: nei cinque casi che ho citato non riesco a separare la ricerca tipologica dalla espressione, l'azione critica dalla comprensione del contesto. (Di questa ricerca ha scritto in un modo assai chiaro Colin St. John Wilson su "Zodiac"). Le architetture di Stirling non sono solo architetture per contesti determinati: i luoghi dei cinque progetti che ho citato sono riassunti e reinventati dagli interventi: certe preesistenze povere al limite dell'insignificante, mi sembra vengano poste in una nuova evidenza (oserei dire: rimesse comunque in ordine) dalla creatività di Stirling: basta pensare al preesistente museo di Stoccarda; o al non esaltante campus di Los Angeles; o alla tumultuosa periferia parigina. Mi sembra che l'architettura di Stirling abbia la capacità di non conculcare il preesistente, anzi di recuperarlo e migliorarlo.

Alle poetiche, quindi, sono necessarie sia la critica che la storia; una storia non certo volta alla disciplina.

Ma alle poetiche è anche necessaria la consapevolezza per i possibili futuri: la consapevolezza del ruolo che ogni nostra proposta può rivestire nella determinazione di questi futuri.

Roberto Gabetti

Nato a Torino nel 1925, è professore ordinario di Composizione architettonica alla Facoltà di architettura del Politecnico di Torino.

Tra i numerosi scritti pubblica Architettura dell'Eclettismo con A. Griseri (1973), Le Corbusier e l'Esprit Nouveau (1975), Alle radici dell'architettura contemporanea con C. Olmo (1989). Ha realizzato, con Aimaro Isola, numerose opere di architettura quali la Bottega d'Erasmus a Torino (1953-56) e il Quinto Palazzo uffici Snam a San Donato Milanese (1985-90).

Il tempo trascorso appiattisce i lineamenti, i caratteri: non penso che tra Rogers e Samonà, tra Milano e Venezia, ricorressero orientamenti paralleli. Già le situazioni geografiche erano diverse: Milano poneva la sua candidatura a capitale economica d'Italia, e Venezia a capitale della storia e dell'arte. Rogers, rispetto a quella smaccata prevalenza della sua città, aveva modo di svolgere un discorso pieno di incisi, con inflessioni accorate, tendenti al coinvolgimento dei giovani. Samonà proponeva quanto Rogers non poteva neanche ipotizzare: la scelta di una via univoca, l'affermazione di una sinistra culturale, che da buon consolidato crociano poteva condurre con assoluta indipendenza di giudizio: anzi con la determinazione del despota al servizio del bene.

Il tema 'tipologia e città' diventa per Venezia un *refrain* autorizzato da studi autorevoli — Egle Trincanato, Saverio Muratori — che vorrei avesse oggi una sua ricollocazione critica: a partire da una ridefinizione dei 'caratteri distributivi degli edifici', insegnamento importante per valori e argomenti, a seconda di chi se ne occupava, dei luoghi, delle opportunità anche.

Una situazione diversa da quella milanese, dominata dalle riviste di architettura, dalle *équipes* che attorno a esse si formavano, entro la facoltà di architettura: l'attenzione andava verso specifiche espressioni formali, coniugate più o meno correttamente — per la fretta che premeva le riviste —, in senso politico: e ancora ai grandi sistemi filosofici, servendosi — è il caso di dirlo — di qualche passaggio ravvicinato ad ambienti di altri studi e di altri interessi, acquisendo sempre nuovi illuminamenti all'interno di un dibattito ideologico che non conosceva tregua.

Parlare solo di Milano e di Venezia, sarebbe limitazione ingiusta: tra le riviste spicca "Metron", e tra gli storici contemporanei Zevi e Benevolo, che avrebbero approdato a Venezia, con le loro diverse culture di provenienza. Sta di fatto che, a partire da Milano e da Venezia — questa sì, è vero — si è affermata dopo lunga maturazione, alla sigla degli anni Ottanta, una linea strategica che affrontava le trasformazioni delle città italiane in un modo radicalmente nuovo: ecco affacciarsi così, anche in Italia, una delle poche rivoluzioni critiche e assieme operative, capaci di mutare standard di comportamento europei. Sarei tentato a riconoscerne le radici in alcuni esempi anglosassoni. Se l'anglofilia e l'americanismo, dal 1945 a oggi, male e poco sono serviti per sbloccare il dibattito storico, le incrostazioni ideologiche, gli snobismi e le repulsioni italiane in ambito critico, se le innovazioni tecnologiche poco hanno valso, almeno nel campo edilizio corrente, se i trapianti tra vecchia Gran Bretagna e giovane Italia in questo dopoguerra hanno creato soltanto confusione in temi di diritto civile, è rimasta e rimane, negli anni Ottanta una fiducia tutta anglosassone per un empirismo progettuale utilmente contrapposto alle false generalizzazioni scientifiche, pullulate attorno all'edilizia e all'urbanistica: lo stesso termine 'standard' era stato interpretato da noi, non come apertura alla sperimentazione, ma come gessatura per l'innovazione. Le inclinazioni italiane, il malcostume italiano, si riaffermava nelle università dopo la crisi del '68, come forza portante di un vantato rigore teorico, di una apparente autorevolezza accademica: solo l'architettura, non come facoltà, ma come insegnamento professato da pochi autori, ha dimostrato, a partire dagli anni Ottanta, sulla base di qualche sporadica esperienza ripresa nel tempo, la forma della proposta a rischio, con caratteri di ricerca scientifica: sono proposte capaci di affermarsi là dove i modi verticistici di disegnare territorio, città, quartiere, erano falliti. Si è trattato di una innovazione fondante: che ancora oggi si deve far valere con fermezza, contro chi — ritenendo di essere nel vero —

concatena i fatti dell'architettura a partire da un vertice territorialmente esterno, estraneo, alto, assorto, autorevole: per giungere a definire i caratteri stessi dell'architettura quando tutti gli elementi, non solo quelli al contorno, siano stabiliti. Credo proprio che in questo senso l'Italia abbia giocato, negli anni Ottanta, un ruolo importante. Portare in primo piano l'architettura come luogo non solo territoriale, ma politico ed economico, è stata la chiave necessaria per affrontare problemi culturali e assieme tecnici, servendosi del suo linguaggio.

Penso che questo indirizzo, che accomuna competenze architettoniche e competenze urbanistiche, sia fondamentale per la formazione universitaria. Parlo di competenze: non parlo invece di apporti disciplinari o interdisciplinari, solo perché non nelle cattedre ma solo nelle persone si possono verificare qualità specifiche per formazione, prassi, esercizio, nel campo dell'arte di edificare.

Come punto di riferimento per questo nuovo modo di pensare alla città, al territorio, per continuare a essere e per diventare architetto, porrei il rapporto architettura-contesto: se varia il contesto deve variare la soluzione progettuale, qualunque sia la convinzione — una volta si diceva la 'poetica' — dell'Autore.

Se dovessi spiegare la 'bella varietà' di toni dell'architettura contemporanea, partirei proprio dal concetto: architetture diverse per contesti diversi. Né vorrei che tale rapporto fosse ristretto a fatti geometrici, a tipi edilizi, eccetera. Vorrei comprendesse profili di indirizzo culturale, tentativi e soluzioni vantate, sperate, suggerite in qualche modo con tutto quanto ha attinenza con l'attività insediata, con il luogo in cui insediarla: luogo fisico, anche, ma non solo: luogo quindi di cultura, arte, e quanto altro la storia passata e presente evocano.

Il privilegio da me dato al contesto dovrebbe essere posto al confronto con l'attenzione riservata al tipo: se tipologia è termine critico inerente lo studio del tipo, vorrei fosse abbattuta ogni interpretazione evolucionista applicata al tipo, così come ogni modello organico: darwinismo applicato a forme non viventi.

Il privilegio che riconosco al contesto — un contesto *latu sensu* inteso — può forse accentuare l'emergenza di qualche carattere regionale. Vorrei che si trattasse solo di un apporto specifico, che parta dai luoghi e dalle cose concrete, che sia però rivolto al 'mondo', senza limitazioni nazionali. Lo scambio internazionale — eredità preziosa del primo Futurismo e dello stesso Movimento Moderno — può essere visto senza generalizzazioni internazionaliste, senza curiosità esotiche, quale occasione di scambio tra scuole, correnti, proposte diverse.

In questo gioco di scambio vale, per l'architettura, l'apporto della filosofia: e non limiterei la comune attenzione alla sola estetica, quale specificazione necessaria. Io sono convinto che i grandi mutamenti della storia dell'architettura — o almeno i mutamenti che più mi interessano — non siano effetto di elaborazioni architettoniche racchiuse in ambiti disciplinari: la forza propositiva di architetti impegnati al mutamento del linguaggio intrinseco alla loro disciplina, non è la sola componente attiva per l'innovazione. Entrano fattori grandi, diversi, estranei alle corporazioni, alle scuole. Io non credo quindi che la composizione architettonica possa autogestirsi, autogenerarsi, evolvere da se stessa: credo nella capacità di alcuni protagonisti della cultura, protagonisti diversi in tempi diversi, di imprimere mutamenti anche essenziali, senza partire ogni volta dal foglio che è puntato sul tavolo di lavoro. Lasciata a sé, la nostra disciplina — come altre discipline — risulta essere

pigra, non propensa ai mutamenti; né la compresenza di altre discipline può servire a qualcosa, se non ad aumentare la confusione fra quelli che devono comunicare tra loro, usando linguaggi estranei uno all'altro. Diverso è l'accendersi di competenze presenti in architetti, pittori, scultori, filosofi (mettendo fra questi *les savants, les hommes de lettres*); e questo eccitamento — che si può chiamare spirito di riforma — può rivolgersi a una finalità comune, grande o anche piccola, maestosa o minima. Un palazzo, un'aiuola. Sarei ora tentato di applicare questa mia considerazione a esempi singoli; ma sono troppi, e in fondo, tutti accessibili a uno studente, a un giovane architetto.

Vorrei eccitare ognuno a un esercizio critico che abbatta il riferimento alle singole poetiche dei conclamati maestri, quasi modelli da illustrare in una storia nozionistica. Vorrei riproporre alcuni temi del Movimento Moderno, perché non siano accantonati, ma ripresi assieme ad altri, di oggi, dell'altro ieri. I veri, gli autentici confronti non hanno per scopo le urgenze operative, ma pochi nodi interpretativi: lì sono nascosti gli argomenti del progetto di architettura. Detto questo posso serenamente affermare che ogni *revival* attorno all'International Style o al Movimento Moderno, proprio non mi interessa: lo riterrei occasione per confondere ancora ulteriormente una situazione difficile, una matassa gordiana.

Che ci si debba aprire a revisioni e a scambi, tra personaggi attivi e correnti di pensiero latenti, è interessante, ma non decisivo. La mobilità, di per sé, non ha effetti: la speranza di Marinetti ha tradito gli esiti del Futurismo.

Vorrei non inseguire con la fretta tracce preordinate da nuovi conduttori della cultura architettonica. Girando la schiena, vorrei invece raccontare cose passate, per meglio dire come la penso. Del resto ognuno faccia cosa si sente di fare; ma per esplicitare il mio attuale e passato comportamento in sintonia con le 'sette domande' sull'architettura, vorrei ricorrere a qualche rievocazione di comodo. A scuola ho avuto come professore di composizione Giovanni Muzio, di arredamento Ottorino Aloisio, di disegno e poi di elementi di composizione Cesare Bairati; e altri che sono meno noti al resto d'Italia.

Per più di vent'anni ho fatto da assistente a Carlo Mollino, che ha sostituito Muzio, trasferito a Milano.

Per la storia dell'architettura ho avuto Paolo Verzone e, per l'architettura piemontese, Mario Passanti.

Ma a me interessava anche la storia dell'arte: ed è così che ho conosciuto Anna Maria Brizio, e con lei la sua allieva e poi assistente, Andreina Griseri. Ma ero anche curioso di ciò che succedeva in altri corsi dell'Università: ed è per questo che, a detrimento di qualche nostro insegnamento istituzionale, avevo deciso di frequentare il corso di estetica, tenuto da poco da Luigi Pareyson. Mi aveva subito stupito in quel giovane professore — che non pareva tale, per una timidezza tutta concentrata sul suo lavoro, filologicamente minuzioso —, la meditata anticipazione della sua opera maggiore, uscita poco dopo: ricorrevano nelle sue lezioni ampie esemplificazioni sulla cultura del romanzo ottocentesco, della filosofia del tardo romanticismo, portando le sue riflessioni a livelli applicati all'arte, in contesti storicamente definiti. Male sopportavo le 'categorie generali dello spirito' cui Mollino si riferiva, compiacendo Croce. Vedevo in Pareyson il filosofo applicato a temi formativi, inerenti l'arte, o meglio la letteratura. Poco tempo dopo Umberto Eco e Gianni Vattimo, si sarebbero formati in quella scuola. Di Umberto Eco avrei poi letto, appena uscita, *La struttura assente*: ne ero rimasto deluso. Trattando in modo specifico qualche tema di

architettura, a titolo esemplificativo, citava repertori fuori quadro, fuori fuoco. Gianni Vattimo mi è parso subito più convincente: per quel suo rimanere filosofo, attento a qualche nostro tema, colto a volo, approfondito con attenzione. Il suo metodo di lavoro mi è parso autentico, anche perché modesto e cioè non dogmatico, anche perché nuovo, non iterativo. Presentatosi a noi come uditore, talora appassionato, vestiva il ruolo di personaggio diverso dai nostri. Aperto alla curiosità, attento nell'osservazione, si è sempre denotato presenza di grande utilità, in senso formativo. Non posso che richiamare in parallelo il ruolo formativo dei fratelli Banfi sulla formazione di Rogers. Purtroppo questi esempi rimangono isolati. Spesso si fa appello a 'forze esterne', per avvalorare una nostra tesi, un nostro indirizzo operativo: l'uso strumentale della filosofia è azione scorretta. Così come non mi pare possibile fingere di ignorare, per la storia dell'architettura, la necessità di un apporto non sporadico di discipline filosofiche.

A titolo di intermezzo inserisco un episodio che risale a 32 anni fa. Ero al mare, appena sposato: avevamo scelto un posto che era piaciuto ad altri; tranquillo e però allegro. Al mattino facevamo il bagno su di uno scoglio bianco, sotto la villa di un ricco signore: una pensilina circolare copriva sulla nostra testa una terrazza che dal basso rimaneva tutta fuori dalle nostre visuali. Come uno specchio, la pensilina, foderata di mosaico giallino, rifletteva i discorsi del ricco signore e dei suoi commensali. «Mi passi il salmone»; «la mayonnaise a parte»; «no grazie, il cocomero non mi piace». Noi avevamo davanti un pacchettino di prosciutto, che mangiavamo con pane fresco del luogo: e ridevamo. Accanto a noi rideva anche un signore non alto, con moglie e figli, che faceva da giorni il bagno lì vicino. Svegliandomi da un sonnellino pomeridiano, io avevo preso a leggere la seconda opera di Enzo Paci, uscita allora dal Saggiatore. Il volume precedente lo avevo messo via il giorno prima. Quel signore piccolo in costume da bagno, rivolgendosi direttamente a me, mi stava chiedendo: «mi tolga una curiosità»: «prego» risposi. E lui: «perché sta leggendo questo libro?». Non capivo perché me lo chiedesse, ma dovevo rispondergli. Per questo ho preso a raccontare di me, dei miei interessi, eccetera, per affrontare poi qualche tema husserliano che mi era rimasto impresso. Sentito il mio discorsino, riposato, per nulla imbarazzato — perché avrei dovuto esserlo davanti a quella mite persona? —, lui disse con un sorriso «sa: le sue risposte mi hanno divertito perché io sono Enzo Paci». Così ho poi passato con lui, prima che finisse il loro e il nostro periodo di villeggiatura, tre o quattro giorni di 'convivenza'; ero poi tornato a trovarlo a Milano. Era un uomo esemplare, interessante, modesto: lui avrebbe potuto frequentare tranquillamente Thomas Mann; e invece andava a cercare questo stupidino — ero io — che lì sulla spiaggia mangiava prosciutto con le mani, e rideva. In qualche caso Paci rivelava una severità critica inattesa: lui non sopportava la scrittura criptica, né l'eleganza dello stile. Per questi due motivi *Walter Gropius e la Bauhaus* di Argan era un libro che non amava. Diceva: «no, così non si può scrivere, lei ha mica perso il suo tempo a leggerlo?». «No, guardi io mi sono messo lì, e con fatica, e ci sono anche riuscito». Ai miei tempi si usava questo: quando c'era una cosa difficile, o non la si faceva, oppure per testardaggine la si faceva fino in fondo.

«E che cosa ci ha cavato?»

«Devo dire, guardi, questo e quest'altro, e però mi ricordo ancora quella fatica...». Lui mi ha interrotto per dire: «la sua fatica sarebbe stata utile se le fonti citate si riferissero correttamente all'ambiente di Gropius».

Allora io gli ho chiesto: «ma quali sono le fonti corrette, rispetto a Gropius?». Paci fece un gesto nervoso e non mi rispose. Fine dell'interludio.

Da quanto ho cercato di dire con una certa immediatezza, mi pare si possa capire che, mentre pongo in primo piano la storia, e non solo quella dell'architettura, vorrei che ciò avvenisse all'interno di un discorso critico al quale affiderei i mutamenti di pensiero sia sull'architettura che si sta facendo oggi, sia sull'architettura antica.

È evidente che un confronto critico non può limitarsi al perfezionamento delle fonti, all'approfondimento delle bibliografie: ma deve puntare al centro dei problemi dell'architettura — e sono tanti. Mi pare invece che in questi ultimi anni una certa indifferenza rivesta il dibattito critico: c'è stata nel campo del progetto, un'affermazione contro il Postmodern: per come era formulato, serviva solo a distinguere due diversi schieramenti, ciascuno con le sue fortificazioni, i suoi vessilli; pochi hanno cercato di capire, di far capire, di scambiarsi pareri. Nel campo della storia dell'arte si è fatto di peggio: forse per ravvivare l'ambiente si è ricorsi all'insulto. Non è questo tipo di scambio quello verso cui propendo: in tutta franchezza vorrei che ogni architetto fosse così esperto nella critica storica, fosse così preparato all'incontro dialettico, da considerare ogni sua proposta come cammino fra passato e futuro, come costruzione di un frammento di storia. *Historia ultima dea?*

Fulvio Irace

Nato nel 1950, insegna Storia dell'Architettura alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano. Attento soprattutto alle problematiche della storiografia del 'moderno', a tali temi ha dedicato il saggio *Gio Ponti: La casa all'italiana (1988)* e *Storie e storiografia dell'architettura contemporanea (1993)*. Collabora con la rivista "Op. Cit."

Risposte alle domande 4 e 6

Il dibattito sulla 'perdita d'aura' della critica — e non solo quella architettonica — non è certamente nuovo, anche se periodicamente esso viene riaperto in maniera più o meno strumentale. Non v'è dubbio infatti che la critica, pur essendo dotata di propri statuti disciplinari, come ogni attività intellettuale, non può essere considerata come un'istituzione stabile e univoca, al riparo dalle controversie dei tempi. Verso la seconda metà degli anni Sessanta, uno dei più brillanti sostenitori della *nouvelle critique*, Roland Barthes aveva non a caso sostenuto il carattere 'paradossale' dell'operatività critica, dichiarandone l'impossibilità di una riduzione alla presunta obiettività del suo grado zero di scrittura: il livello filologico. D'altra parte, non va neanche dimenticato come la questione, eternamente ricorrente, della filologia come 'rimosso' della critica, si riaffacci ogni volta che l'interpretazione oltrepassa il livello di guardia della credibilità ricostruttiva del critico, alterando in maniera discutibile quel delicato equilibrio tra storia, teorie e previsione che garantisce e favorisce la formazione dell'interpretazione e la costruzione del giudizio.

La diffusione spropositata del sistema massmediologico in questi ultimi decenni ha contribuito alla messa in funzione di una macchina dell'informazione costretta a 'macinare' giudizi in tempi che paiono francamente eccessivi per ogni seria forma di attività intellettuale: di qui lo sviluppo di una classe professionale improvvisata, cui non è richiesta una vera attività critica, ma piuttosto demandata una capacità performativa di basso livello. Ne è derivato una pratica euforicamente encomiastica in linea con le prestazioni richieste dall'industria culturale, basate sull'idea che tutto possa diventare — e sia pure nell'effimero spazio della cronaca — oggetto di comunicazione. Come accade per la televisione nei confronti della 'realtà', alla pratica dell'iperinformazione non corrisponde di fatto né l'utopia di una società più trasparente, né un potenziamento della capacità di giudizio. Un flusso ininterrotto di immagini si riversa dalle pagine delle riviste, mettendo tra parentesi ogni tentativo di discriminazione assiologica in favore di una presunta democraticità dell'informazione.

Icasticamente, Manfredo Tafuri aveva così riassunto la 'questione': «Il problema è che esiste una prassi di scrittura sull'architettura in fieri, sull'architettura 'viva', che non si vuole considerare storia e che quindi inventa per sé l'appellativo di critica, quasi fosse possibile una critica che non sia già di per sé stessa storia. È anche vero, d'altra parte, che è assolutamente impossibile fare storia ogni qual volta si affronta un edificio modesto di un mediocre architetto in qualche parte del mondo: questo genera nelle riviste d'architettura una pleora di pagine scritte [...] che generalizzano un parlare d'architettura in termini astratti o vagamente filosofeggianti» (Intervista con M. Tafuri, in "Domus" n. 653, 1984).

Questo sopravanzare dell'informazione sull'esperienza formativa della scuola, del rapporto con il maestro, dell'interscambio culturale entro un determinato ambiente di portata locale, si traduce in una nuova internazionalizzazione dei linguaggi, che, sottratti al momento della loro verifica storica, diventano parole in libertà in giro per il mondo. Si inverte in tal modo quella profezia che Victor Hugo aveva formulato in maniera oscura in *Notre Dame de Paris* e che Edoardo Persico — il critico meno allineato che la cultura italiana abbia mai avuto — aveva non a caso scelto come titolo di una sua mitica conferenza: «Ceci tuera cela, la stampa ucciderà l'architettura». La banalizzazione della critica finisce così col corrispondere alla banalizzazione del progetto d'architettura, nel senso che esso viene ritenuto quasi incapace di difendersi da solo con le proprie armi e quindi

bisognoso di essere posto al riparo dentro una sorta di cassaforte ideologica spacciata *tout court* per 'teoria'. Che i grandi architetti si siano nutriti di quel clima dialettico che dovrebbe governare il generale sistema della critica, la storia sta a ricordarcelo continuamente. In questo sistema culturale più vasto, gli interlocutori degli architetti sono stati letterati, artisti, filosofi, scienziati, liberamente eletti da una pratica assolutamente non normalizzabile delle 'affinità elettive'. I ponti tra le varie discipline non possono essere creati artificialmente, attraverso una imposizione terroristica fondata sul presupposto dell'"ingenuità" del progetto.

In tal senso, a me sembra che una funzione importante esercitata dalla critica più avvertita sia individuabile proprio nello sforzo di rendere conto di questa complessità, non riconducibile alla schematica *querelle* degli stili, ma piuttosto fondata sulla revisione dei costrutti storiografici e ideologici a essa sottesa. Sforzandosi di liberarsi di tutti i fardelli impositivi impostele da un improprio funzionamento, la critica ha messo in evidenza l'unicità del progetto e la sua messa in valore come elemento di trasformazione tecnica e poetica dell'ambiente.

Risposta alla domanda 7

Il rinnovato interesse per il Movimento Moderno cui fate riferimento nella domanda è tutto da appurare. Innanzi tutto, per l'impossibilità di accreditare come un dato di fatto — Movimento Moderno — quanto appare indiscutibilmente come un brillante, ma datato 'artificio storiografico'. In secondo luogo per l'inconsistenza stessa del termine che alla prova di un'analisi più fondata pare impossibile ricondurre all'evidenza di caratteristiche stilistiche, poetiche, teoriche comuni. Può essere istruttivo, in proposito, ricordare come, verso la metà degli anni Settanta, sia stato lanciato in America il gruppo newyorkese dei Five Architects proprio sulla base di un recupero di taluni etimi genericamente attribuibili alla componente 'razionalistica' del cosiddetto Movimento Moderno, e segnatamente alla sua 'anima' lecorbusieriana. Gli esiti, tuttavia, delle ricerche dei singoli animatori del gruppo hanno dimostrato come in realtà questi presupposti comuni fossero talmente fragili da non resistere al breve spazio del loro lancio internazionale, divaricandosi in una molteplicità di ricerche sconcertantemente dissimili l'una dall'altra. In ogni caso, si tratta di una ripresa di elementi linguistici che paradossalmente presuppone una distanza di fatto dall'oggetto d'interesse: considerato come cadavere utilizzabile per un asettico prelievo d'organi, il Movimento Moderno diventa oggetto di una soffice nostalgia, indifferente ai contenuti polemici e alle contraddizioni feroci che ne avevano invece caratterizzato la storicità. Altri ritorni sono stati però tentati dagli storici in questi anni recenti attraverso una proposta di decostruzione critica delle varie immagini storiografiche del Movimento Moderno. Smontando i testi chiave che hanno perpetuato in circa sessanta anni l'uso continuativo dell'espressione Movimento Moderno, gli storici hanno dato un formidabile contributo alla rimessa in discussione di tutti gli elementi in qualche modo ricadenti dentro il suo cono d'ombra. Al posto di congelati e inossidabili eroi, ci hanno restituito la vitalità e la fragilità di uomini impegnati nella sfida poetica del progetto come strumento di conoscenza specifica e irrinunciabile del mondo. Hanno così ridato valore all'espressione progettuale contro ogni sua dogmatica riduzione a formula e a prescrizione, rivalutandone i lati oscuri e meno suscettibili di generalizzazioni e quindi puntando sull'unicità distintiva delle esperienze. Questo 'ritorno' al Movimento Moderno, ancora largamente in fieri, va inqua-

drato nell'ambito di un progetto delle 'differenze' che non guarda alla storia come modello bensì come processo.

Gli 'stili' — ma esiste poi uno 'stile Le Corbusier' che omologhi sinteticamente le scansioni di tutta una così lunga carriera professionale? — o le poetiche vanno riconosciute come strumenti di un agire professionale storicamente determinato, come tracce individuali di un 'essere stati' nel mondo, ma la possibilità di intrattenere rapporti 'attuali' con essi dipende dalle finalità della loro rifrequentazione. Come il progetto d'architettura, anche il progetto storico presuppone la discontinuità dello spazio e del tempo, a meno di non ricadere in un agnostico storicismo. I salti e le fratture attengono alla natura costruttiva del progetto e come tali vanno 'giustificati' sulla base di una sua logica interna, non dimostrabile per prescritti normativi.

Se alle poetiche sarebbe necessaria la storia e non la critica, come chiedete, rimane per me incomprensibile. La domanda presuppone una distinzione tra storia e critica come attività incompatibili o comunque non coincidenti: il che pare una contraddizione in termini. Non si dà storia senza critica, né critica senza storia: l'atto fondante dell'interpretazione e del giudizio costituisce la medaglia di cui storia e critica offrono le simmetriche facce. Senza storia critica non esisterebbe neanche l'architettura come oggetto di riflessione intellettuale: critica storica e architettura si relazionano come vasi comunicanti dotati di un equilibrio specifico connaturato alla densità e alla viscosità dei liquidi di volta in volta in essi contenuti.

Agostino Magnaghi

Nato a Livorno nel 1937, è professore associato di Composizione architettonica presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Torino, dove opera nell'ambito della Tutela e recupero del patrimonio artistico piemontese.

Tra le numerose pubblicazioni sono da ricordare la Guida all'architettura moderna a Torino (1982), e Torino: mappa concettuale della città antica (1992). Tra le numerose opere costruite si ricordano la Città dei servizi sociali a Torino (1978) e il centro residenziale e scolastico per il Comune di Ospedaletti (1985).

Gli architetti esistono se dicono di non esistere

Non è un caso che oggi Docenti di Architettura si interrogino sulle tendenze, sulle problematiche su cui misurare (nei termini di una possibile crescita) lo stato degli studi sull'architettura. Questa necessità deriva dalla sensazione di una crisi, una tra le molte, che si ripropone ogni dieci anni circa (sia pur in termini diversi).

Non è neppure un caso se l'esigenza di una elaborazione autonoma, disciplinare, teorica, chiami in causa le sue origini e i suoi Maestri, questo significa che quegli architetti che 'non hanno perso fiducia nella funzione critica del progetto' si sentono in pericolo.

La Città, che è lo specchio della società, va avanti da sola, vivacemente e velocemente, velocemente si trasforma guidata dalle forze del bene o del male e gli intellettuali sempre più la rincorrono.

Questo fa sì che, sempre meno, si avvertano tendenze critiche ed esigenze teoriche, di concrete strategie che guidino la trasformazione. Penso di capire che da tempo le istituzioni hanno preso la mano, e finalmente il pericolo appare in tutta la sua evidenza.

E il pericolo è la riforma delle Scuole di architettura, il nuovo ordinamento che partendo da un giusto presupposto, quello di allineare la professione dell'architetto in ambito europeo, di fatto appiattisce le differenze, cancella le origini, livella le singolarità e la ricchezza delle esperienze delle Scuole come espressione del tutto originale della 'diversità' tra le Facoltà di Architettura italiane e all'interno delle stesse Facoltà.

Credo di aver capito cosa sta alla base del Seminario: "Critica e progetto, sette domande sull'architettura"; mi sembra manifesti la necessità di riconoscersi in una rivendicazione di ruoli e di discipline distintive, tendenze critiche, esigenze operative; la necessità di opporre argini e standardi, nel clima di una 'apparente vivacità del dibattito sull'architettura' e delle dichiarazioni rassicuranti di una tendenza pluralistica, nei confronti di una crisi che pone gli intellettuali tutti in una scomoda condizione di lamento o di ornamento.

Gli architetti, in quanto intellettuali, esistono se dicono di non esistere. Un tempo così occupati a definirsi dandosi dei compiti ed elaborando forme speciali di comportamento instabile (desiderio di approvazione, volontà di potenza, fatuità o rigore autopunitivo) si disegnavano un'aureola, ma erano i più accaniti denigratori di se stessi.

Carattere saliente di quei comportamenti era quello di assegnarsi compiti e ruoli eccessivi, non mantenere le promesse, caricarsi di responsabilità, ma sentirsi sublimi e liberi. Si pensi all'esegesi morale e genuina partecipazione che traspare nell'opera di un Rogers negli *Editoriali di architettura* o l'impegno etico-morale di Saverio Muratori nella sua ricerca *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, o ancora nella rifondatrice opera sociale di Diotallevi e Marescotti sulla questione politica e sociale dell'abitazione o nei progetti di Albini o di Gardella.

Oggi gli architetti intellettuali sembrano volersi cancellare dall'orizzonte sociale, rendersi invisibili; si sentono impotenti di fronte a delle forze che spingono avanti la macchina sociale non si sa in quale direzione.

Chi, tra questi, opera, non sta più a sentire né il richiamo della continuità, né, tanto meno della critica culturale. Così rivelatisi inefficaci le armi della critica, sembrano attirati verso un'idea estetica di se stessi; tendono a presentarsi come imprevedibili e ineffabili artisti le cui opere non offrono nulla che sia pubblicamente e razionalmente vincolante.

L'impotenza culturale e la fuga dall'etica professionale vestono i panni della sofisticazione estetica e della raffinatezza. Ciò di cui si parla sempre meno è il fatto che la maggior parte

di quella che chiamiamo cultura, cioè il risultato dell'attività intellettuale, è per lo più ridotta alla condizione, appunto, di lamento o di ornamento.

L'idea di storia come processo razionale, unitario e controllabile, in cammino verso la liberazione, che era un'invenzione del passato, ora è andata in pezzi. Ma il più visibile risultato di questa crisi è un generale disinteresse per la valutazione dei progetti e il controllo delle previsioni; farsi un'idea del futuro è considerata una esigenza da utopisti.

Oggi, in un orizzonte definito postmoderno, gli intellettuali hanno rinunciato a essere un'élite giudicante che non solo elabori conoscenze, ma proponga valori culturali e modelli sociali.

L'intellettuale postmoderno ha abbandonato «le ambizioni universalistiche della tradizione propria degli intellettuali» si limita ad amministrare le regole comunicative interne alla tradizione culturale. La cultura non giudica più le società mettendo a confronto fatti e valori: diventa piuttosto un settore amministrato della società dai cui confini non si esce. Questo il quadro culturale con cui confrontare l'interpretazione del progetto nella sua qualità principale, della prefigurazione del futuro in senso sperimentale e confronto critico con le dinamiche della città moderna.

È pur vero che non sia più possibile considerare il progetto di architettura nell'accezione dei Maestri degli anni Cinquanta e Sessanta; quella fase è ormai storicizzata essendo cambiate le condizioni sociali ed economiche dello sviluppo di quelle esperienze.

L'idea razionale di una architettura dotata di una forte tensione sociale, ancora più che soluzione ai problemi e temi specifici, dalla 'Costruzione' all'Urbanistica', in cui il progetto possa rappresentare la totalità dell'ambiente costruito, non corrisponde alla complessità dei processi che regolano la costruzione della Città. Tuttavia sono convinto che il progetto possa ancora essere interpretato in una accezione sperimentale e di confronto critico con le dinamiche in corso. Così come sono convinto che quella sperimentazione si sia interrotta negli anni Settanta e Ottanta o non sia spinta avanti abbastanza per chiarire i nodi centrali e le problematiche prevalenti, individuare nuovi apporti disciplinari su cui misurare ruoli specifici di crescita dell'architettura e della sua critica.

Per esempio l'esperienza tipologica-morfologica, che è uno dei prodotti forse più originali dell'elaborazione teorica della cultura architettonica di quel periodo, non ha mai superato la soglia della operabilità ed è stata liquidata come inutile e ingombrante nei confronti del rapporto con la storia, per esempio, ma anche nei rapporti con le discipline implicate nell'esperienza.

La perdita di tensione si esalta negli anni Sessanta e Settanta, in presenza dei processi che governano la crescita e la trasformazione della città. La complessità di questi processi produce una diaspora delle dottrine e discipline rendendole incommunicabili tra di loro. Teorie e critiche dell'architettura delle città, sviluppate negli anni della Ricostruzione, si settorializzano scordandone il pensiero e la realtà. Così in parallelo si sviluppano altre progettazioni separate e spesso conflittuali legate a problemi statici, impiantistici, o a particolari tecnologie.

Da questo punto di vista appaiono ormai anacronistiche le teorie della sincerità e della schiettezza costruttiva «lasciando spazio ad atteggiamenti che vorrebbero ridurre le diversità degli aspetti tecnici a un sistema di connotazioni espressive».

Le Facoltà di Architettura rispecchiano questi atteggiamenti; il progetto perde i caratteri di centralità, mentre passa una linea che intende gli studi di architettura come 'coordinamento'

di discipline, ciascuna dotata di autonomia, senza tenere in conto le differenze storiche tra discipline e saperi, né le dinamiche rapide e spesso sconosciute dei processi produttivi.

Alla fine degli anni Settanta si riscontra la presenza di una problematica di tipo inverso alla 'crescita': il principio depauperativo del territorio nazionale, di concentrazione in poli di sviluppo, la conseguente espansione che ha caratterizzato lo sviluppo urbano dei poli, si ferma in presenza di una profonda crisi economica.

Le dinamiche economiche urbane si spostano dalla periferia al centro antico collassato nelle aree forti, e dalla conurbazione al territorio: questa inversione di tendenza ha introdotto esigenze nuove nel pensiero architettonico e urbanistico; diventa operativo il tema dei centri antichi e delle valenze storiche del territorio e con questo l'esigenza di inventare strumenti capaci di rispondere alle domande crescenti soprattutto nel rapporto tra Storia e Progetto. Possiamo chiamare questo fenomeno 'Modificazione'.

È sul piano della modificazione che è possibile misurare l'impegno disciplinare e degli studi di architettura, gli strumenti e le capacità professionali.

Alla crisi economica si aggiungono le catastrofi: i terremoti, gli allagamenti, le frane, ultimo atto del depauperamento sino al collasso di intere aree sottosviluppate, problemi sociali e abitativi gravi e da tempo irrisolti; le Colombiadi, gli stadi per il calcio, il condono edilizio, temi questi che indurrebbero a sperare nella rimessa in moto di un processo innovativo di modificazione simile a quello della 'ricostruzione'. Un'occasione perduta; i 'nuovi maestri' sembrano impegnati ancor più che sugli obiettivi sociali, sulla ricerca di poetiche nuove e distintive nel quale il disegno è dominante rispetto all'architettura costruita.

Il laboratorio progettuale della Valle del Belice, a sentire le conclusioni degli stessi protagonisti, espresse in seminari o articoli di rivista, presenta un bilancio tutto sommato deludente, anche se singoli repertori formali risultano interessanti.

Sul tema della 'modificazione' nelle Scuole di Architettura mi sembra si precisi una riflessione sul rapporto tra architettura e contesto. Forse l'urbanistica viene in aiuto precisando il termine 'Struttura urbana', forse materie di carattere sociologico, geografico, economico, critico dell'arte, storico, mettono a punto teorie autonome che possono interloquire e interferire con il sapere del progetto e con la pratica del mestiere.

Il confronto con il prodotto della storia (case e tessuto) o con la qualità dell'ambiente (città e campagna) interessano le scuole di Architettura perché mostrano come sia possibile operare con rinnovati strumenti, dare risposte di significato generale a specifici problemi. Si forma una coscienza disciplinare e si dà fiato a studi e teorie, magari abbandonate, sul tema di tipologia e morfologia urbana.

Il senso della ricerca contenuta nella pubblicazione dal titolo *La Città smentita* redatta da Piergiorgio Tosoni e da me, nasce all'inizio come esigenza didattica per coniugare Casa e Città con i processi storici e le dinamiche che hanno determinato Casa e Città. Una lente con cui osservare, a partire dai tessuti attuali, i caratteri della trasformazione (un processo del tutto inverso ai metodi delle discipline storiche).

Successivamente trova campo di applicazione concreta negli studi per i Piani Regolatori che a Torino si sono succeduti (quello a cavallo degli anni Ottanta e quello appena approvato) e in ciascun caso, con una specifica attitudine a una critica operativa alle ideologie sottese dalle diverse politiche contenute nelle delibere programmatiche.

È in questo contesto che si è precisato concretamente quel concetto di 'continuità' di cui sono intrisi i già ricordati editoriali di "Casabella" ma che è già contenuto nel profetico

intervento di Rogers al IV congresso INU di Lucca nel '57: «Nella pianificazione conservare e costruire sono momenti di un medesimo atto di conoscenza, perché l'uno e l'altro sono sottoposti a un medesimo metodo: conservare non ha senso se non è inteso nel significato della attuazione del passato e costruire non ha senso se non è inteso come continuazione del processo storico».

Credo che due siano i messaggi: uno, il ruolo centrale del progetto come strumento di conoscenza e proposizione per un futuro migliore e l'altro una revisione critica del senso della Storia.

Non vi è dubbio che la mia generazione abbia raccolto il messaggio dei Maestri in modo mediato; un'altra generazione si è posta in mezzo con posizioni critiche nei confronti della precedente e dei principi del Movimento Moderno, pur trasmettendo a loro volta, anzi codificando, principi e metodi ancor più che stili.

È tuttavia pur avendo lottato per una società diversa, questa generazione non è riuscita a saldare concretamente lotta politica e posizione culturale con l'attività di progettista. Lo scontro sull'architettura non ha mai costituito una discriminante, al di là delle discussioni sull'autonomia del linguaggio creativo e sulle sue diverse forme: il richiamo a un ruolo non dominante nella costruzione della città rispetto alle forze che invece questo ruolo lo hanno avuto, alla posizione di complicità piuttosto che di guida, mi sembra abbia caratterizzato la professione di questi anni.

Quella generazione, al di là delle differenze, ha avuto la responsabilità di un'eccessiva sensibilità nei confronti di mode e al conseguente protagonismo che queste mode caratterizzano.

Nella progressiva specializzazione e articolazione del mestiere sono mancate le tensioni di un metodo progettuale che attraversasse tutte le scale dei valori dell'architettura mettendo a tacere il tema della critica militante.

Paradossalmente il costante richiamo al metodo critico al di sopra dei metodi, il rifiuto ragionato di adesione a teorie operative sull'architettura che è stato il messaggio dei 'nostri' maestri, ha prodotto critici separati più che architetti.

Una responsabilità grande di questo atteggiamento le hanno avute le riviste di architettura, in cui la prevalente funzione documentaria ha alimentato l'emulazione, la citazione neanche ironica, la non trasmissibilità delle esperienze nei confronti delle generazioni susseguenti.

È già stato osservato che la grande ampiezza del bagaglio culturale proprio della critica operativa dei giorni nostri, è caratterizzata dalla instabilità temporale dei caratteri salienti di quei bagagli; ciò rappresenta un elemento di debolezza, di perdita di fisionomia e di capacità di collocarsi nel rapporto con altri saperi.

Questo spiega l'assunto per cui oggi «l'abbandono di una funzione critica del progetto corrisponde paradossalmente a uno stretto rapporto con la critica» da cui dipendono. Quest'ultima invece di crescere si involge su se stessa perdendo di vista la sua fondamentale funzione critica rispetto alla società: un termine ridotto alla sua metà.

Si aprono qui nuovi argomenti: una delle connotazioni delle Facoltà di Architettura italiane, e che la distingue dalle Facoltà europee, è lo storico e profondo legame con il territorio come espressione sociale e culturale.

In assenza delle grandi sintesi che hanno caratterizzato la cultura architettonica ottocentesca piemontese (tanto per rifarci alle origini dell'architettura moderna) sulle quali si sono

innestate prodigiose realizzazioni come quelle del Caselli e dell'Antonelli, a partire dal '900 la cultura architettonica, raccogliendo correnti di pensiero d'oltralpe, innesta le teorie sulla tradizione costruttiva locale con un risultato interessante e ricco di valenze con l'ambiente: società, cultura e natura.

A Torino, come in tutta la penisola, Liberty, Jugendstil, le teorie di Wagner e di Loos, non hanno rigorosamente preso le connotazioni originali ma si sono fuse con le tradizioni costruttive locali. Ciò è noto.

Anche il razionalismo di Pagano o di Mollino si è distinto dalle correnti più massimaliste del Movimento Moderno. Il risultato è una diffusa impressione di uniformità per ambiti territoriali rassicurante e decorosa e di notevole valore ambientale.

È stata questa una osservazione che costantemente rimbalzava tra me e i coautori della *Guida dell'architettura moderna a Torino*, Luciano Re e Mariolina Monge: la difficoltà di trovare emergenze culturali legate ai movimenti europei o mitteleuropei distintive delle architetture segnalate.

Le architetture si dipanavano in aloni ambientali in cui diventava difficile distinguere la casa segnalata da quella vicina; il riconoscimento di scuole di pensiero, riferimenti culturali diventavano inconsistenti se non venivano letti in una tradizione costruttiva locale.

Dell'architettura moderna Torinese si è preferito evidenziare quei processi all'interno dei quali tecniche diffuse hanno segnato valori spaziali, modalità distributive e costruttive, piuttosto che definire ambiti culturali specifici con cui confrontare ciò che è stato costruito in termini fisici.

L'esempio certo riduttivo, apre il tema del propugnato internazionalismo del Movimento Moderno ripreso nei suoi concreti termini e diventa punto centrale nella modalità di applicazione del Nuovo Ordinamento delle Facoltà di Architettura.

«Non è possibile discutere della scuola prescindendo dalle scuole, dalla concretezza della loro storia e dalla divergenza della loro impostazione» leggevo su di un documento approvato dal Consiglio di Facoltà di Milano.

Se quella Facoltà, dal grande numero di studenti, è nota per la ricchezza e compresenza di Scuole, anche diverse e in opposizione fra di loro, questo dovrebbe interessare la critica, un progetto formativo riconoscibile legato alla cultura specifica piuttosto che un progetto complessivo delle Facoltà di Architettura sul territorio nazionale tendente a definire una figura unificata nazionale o tanto meno europea.

Anche nella Facoltà di Torino è possibile individuare tendenze diverse sullo specifico piano del progetto, legate a una tradizione di intendere i modi a cui pensare Architettura e Città. La discriminante passa attraverso i progetti didattici sulla Città e sulla sua architettura su cui i Gruppi sono diversamente impegnati. Occorre sostenere questa condizione che deve diventare un obiettivo di politica universitaria.

All'inizio degli anni Novanta, in sordina, l'antica Società Ingegneri e Architetti di Torino, avvia un processo di revisione critica dell'architettura degli anni Ottanta in Piemonte. Dieci anni interessanti in cui alcuni sconvolgimenti politico amministrativi, alcune revisioni politiche, rimettono in causa per ben due volte il Piano Regolatore cittadino; il decennio in cui l'Ente pubblico è il maggior produttore di architettura.

Non è facile fare il bilancio: il tentativo fatto da Pierre Alain Croset dimostra che non è più possibile una critica di architettura basata su categorie formali: ne risulta un quadro distorto, sul quale occorrerebbe riflettere spostando i termini stessi della critica.

Tuttavia è possibile rilevare come scienza e tecnica della costruzione sono espressioni non correlate con i problemi emergenti che i primi anni Novanta specie in Piemonte hanno evidenziato.

È altresì possibile rilevare nelle opere, anche sfogliando il catalogo, l'assenza della dimensione critica che la filosofia aveva generalizzato nella trattazione di ogni problema. Nell'operato dell'architetto piemontese degli anni Ottanta manca un ingrediente fondamentale: l'utopia e con l'utopia l'impegno filosofico che la sottende. I progetti, le architetture costruite sembrano esercitazioni di disegno, come se solo questo fosse il garante dell'architettura costruita.

Questa connotazione non è soltanto piemontese; la si riscontra genericamente su tutto il territorio nazionale: una carenza di una cultura, non necessariamente filosofica o estetica del progetto, ma anche soltanto di tipo umanistico che fa sì che anche i tecnici abbiano un ruolo di intellettuali.

Questa eredità della generazione che mi ha preceduto non è stata trasmessa alle generazioni che si sono susseguite, mentre paradossalmente si registra una crescente attenzione di alcuni filosofi storici o letterati, una crescente attenzione verso la scienza e la tecnica della Città e dell'architettura.

L'eredità delle generazioni che hanno preceduto la mia e che deve essere ricordata e richiamata in un progetto didattico, è quella delle influenze di ideologie e culture filosofiche in comportamenti e metodi di insegnamento della Composizione Architettonica.

La lunga e personale esperienza nella Facoltà di Architettura di Torino è segnata da riferimenti molto vicini alle culture filosofiche e dotati di propria autonomia. Uno dei più vicini e sofferiti è quello della carica sociale e umana, e del molteplice interesse scientifico e conoscitivo trasmesso da Biagio Garzena, portatore di un concreto progetto politico, gramsciano nel rigore, e razionalmente poetico nella prassi.

Attorno a quel progetto molti di noi si sono riconosciuti per un periodo purtroppo breve della storia della nostra Facoltà.

Piergiorgio Tosoni, che certamente gli è stato più vicino nel Corso di Composizione e successivamente in quello di Teoria dei Modelli, è riuscito a trasmettere, con intelligenza e passione, nella raccolta *Il gioco paziente*, materiali della sua attività di docente; materiali sufficienti a riflettere su di un nuovo progetto aggregativo adeguato al nuovo Ordinamento. Biagio Garzena tuttavia non è isolato esempio di coerenza di un agire in sintonia con correnti di pensiero filosofico o estetico.

Si può dire, in una frase non tanto meditata, che Paci sta a Rogers come Cacciari sta a Gregotti e a Tafuri. Filosofie che si precisano sono lo specchio dei tempi e delle condizioni culturali a cui sono riferite. Queste attraversano il pensiero tecnico e scientifico, oggi sempre più indirizzato all'acquisizione accelerata di competenze precise, e sembrano esprimere l'esigenza di contributi aperti.

Nella formulazione di un progetto didattico da proporre alla Facoltà occorre tuttavia confrontarsi con i profondi cambiamenti avvenuti nell'arco dell'ultima generazione: l'accettazione del ruolo di instabilità dovuto alla rapidità dei processi come componente naturale, la pratica dell'interferenza metaforica tra linguaggi diversi, il naturale confronto con il mondo dei processi informativi, l'internazionalismo delle relazioni, comportano tra le nuove generazioni un uso diretto dell'informazione come materiale formale e linguistico nel progetto.

Questi materiali se non usati correttamente, letti attraverso filtri e interpretazioni critiche nelle scuole, rischiano di far passare il rapporto progetto-costruzione nel modo più semplice: quello dell'architettura disegnata.

L'idea che l'architettura possa maturare in una assunzione diretta di stili e poetiche lontane dalle culture che le hanno prodotte, avendo come riferimento calligrafico i nuovi e antichi maestri, è un pericolo che le scuole devono scongiurare: il bello e il brutto sono parole troppo condensate per poter valere come giudizio critico per l'architettura come per qualsiasi altra manifestazione tecnico-artistica.

Questo atteggiamento non è molto dissimile dal pur divertente inserimento del *trompe-l'oeil*; forme non più sentite riconosciute e seguite, incastrate nel più spoglio (razionale?) dei linguaggi di una facciata.

L'architettura costruita non è un ricettario al quale attingere. Parafrasando un aforisma di Le Goff, sono convinto che la forma dell'architettura (la città) è parte rivelatrice della sua immagine e insieme della sua struttura: struttura e immagine costituiscono i fondamenti per la trasmissione formale e poetica dell'architettura che viviamo oggi.

Enrico Mantero

Nato a Como nel 1934, è professore ordinario di Composizione architettonica alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano; è stato direttore del Dipartimento di progettazione dell'architettura al Politecnico di Milano. Ha pubblicato scritti quali Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano (1969). Tra le opere realizzate ricordiamo la Casa per Anziani a Como (1972) e il restauro dello Stadio Sinigaglia a Como (1990).

Mi sembra, relativamente alla prima questione postami, di non essere d'accordo sulla definizione di 'dogma' a proposito, delle 'teorie' e dell'autonomia innovativa del Movimento Moderno. Difatti mi sono chiesto il perché del 'dogma'. Penso, invece, che si tratti di concetti culturali, di enunciati più che di un dogma. Enunciati, quindi, più atti che non i dogmi a costruire delle trasformazioni anche in una condizione difficile. Mentre il dogma è per definizione una cosa o che acquisisci o che neghi, l'enunciato, invece, è passibile di una sua interpretazione, difatti, non tutto il quadro del Movimento Moderno è simile da questo punto di vista.

Dico questo per le condizioni difficili in cui si è trovato il Movimento Moderno e, difatti, se da un lato si può pensare a una presunta libertà di Le Corbusier che parlava addirittura 'verso un'architettura', cioè una condizione quasi di sicurezza della messa a punto di un programma di architettura, pensiamo, d'altro canto, invece ai Razionalisti italiani quando, diversamente da altri, europei e da Le Corbusier in particolare, avevano a che fare con la 'questione' dell'Architettura di Stato, che volevano coincidesse enunciandola culturalmente, ideologicamente con i contenuti e il linguaggio della loro 'ricerca originale' nel corpo dell'Architettura. E quindi, anche qui, è un enunciato che ha permesso alle e nelle opere più prestigiose di fondare il 'senso' della coscienza critica. Molte opere del Razionalismo Italiano più rigorose e attente a questo punto di vista, sono state passibili di essere riconosciute come, oltre che architetture razionaliste e quindi del Movimento Moderno, anche come architetture della società nuova, indipendentemente che fosse 'fascismo' o altro, come per esempio la brevissima 'epopea spagnola' che, evidentemente, non si basava su dei dogmi, proprio perché cultura autentica, soprattutto 'catalana'.

Credo che, questi tre esempi che ho fatto, si guardassero un po' tra di loro, nel senso che, per esempio la ricerca della pianta libera, le impostazioni degli edifici su pilotis, tutte cose oggi consolidate da una seria critica architettonica, in effetti erano dei punti di un reciproco controllo per risultati sia formali che di linguaggio che si incanalavano; il grande enunciato che Rogers, nel dopoguerra, con il suo libro *Gli elementi del fenomeno architettonico*, ha maggiormente chiarito dando forza agli elementi per una trasformazione, in qualsiasi 'condizione' si dovesse operare. Difatti tutto questo è andato anche oltre la prima generazione dei Razionalisti, che vede Rogers come una 'seconda generazione' quella che ha vissuto, sicuramente anche in modo drammatico, il trapasso tra l'anteguerra e il dopoguerra, quella, infine, che ha portato avanti la 'razionalità cartesiana' cioè 'fenomenica' all'opposto del dogma.

Un'altra questione riguarda il ruolo della critica.

Che ruolo aveva, che ruolo ha, che ruolo potrà avere.

Io penso, in funzione di quello che ho detto prima, citando il ruolo di Rogers che l'epoca migliore è quella dei suoi scritti in "Casabella" perché indica a mio giudizio che il ruolo della critica è stabilire delle costanti. Oppure possiamo dire che ci sono degli elementi a favore del fatto di poter pensare che il ruolo della critica sia quello di portare sempre avanti la lettura di fenomeni costanti, di elementi fissi nella pur legittima evoluzione del 'gusto', e per rifarmi a una tradizione umanistica.

Altrimenti un'opera architettonica che non rientri in qualche modo nelle costanti tipiche dell'evoluzione dell'architettura, è difficilmente criticabile, nel senso che non rientra verso degli enunciati e degli aspetti di continuità. E questo è un punto del ruolo della critica, cioè avere l'accortezza di parlare e di mettere su dei livelli alti per così dire, le architetture

che si fondano sulla continuità, su certe costanti al di sopra delle generazioni. Altrimenti non potremmo 'fondare' la grande escursione dell'architettura moderna che parte dal razionalismo 'cartesiano e classico' e, con qualche interruzione dovuta all'affermarsi laborioso di certe figure di architetti e artisti, in effetti, rimane un corpo unico.

Un altro ruolo della critica è verso la politica e quindi verso la società. E anche qui dico che non è una novità dei maestri a noi contemporanei, ma è senz'altro una cosa che in pieno Rinascimento esisteva già, pensiamo alle proposizioni urbanistiche di Leonardo, piuttosto che ad alcune delle sculture di Michelangelo che hanno in sé caratteri politici, nel senso che si rivolgono a una condizione particolare di una società.

E ancora, da ultimo, il ruolo della critica dovrebbe definire un'idea di città. Forse è il punto fondamentale che cito, perché, secondo me, lavorare criticamente sui modelli più radicati della produzione architettonica, vuole dire raffrontare, cercare di esplicitare e non 'vagheggiare' il ruolo dell'architettura nelle condizioni politiche entro le quali essa si muove o si è mossa.

Non si capirebbero altrimenti, senza equivoci o false attribuzioni ideologiche, certi grandi avvenimenti di architettura e quanto è stato consegnato da questa architettura per una reale evoluzione della società, e, quindi, alla fine, quale idea di città emerge pur in una fatale condizione variegata del prodotto architettonico.

Di tutto ciò la critica deve fare materia del proprio discriminare, del proprio assumere linee di grande profondità interpretativa di fronte al 'fatale silenzio' dell'Architettura della Città, che come Musa, offre.

Ecco allora il doveroso ricorso al surrealismo di André Breton nella sua 'attenzione' alle Muse Inquietanti.

Altro fattore che oggi, soprattutto, bisogna mettere in campo è una certa virtù o qualità sperimentale della critica stessa nel tentare di capire la scrittura dell'architettura a noi contemporanea; decifrando il risultato lessicale contro il linguaggio corrente.

Infatti, se la critica oggi, assumesse questo aspetto di verifica sperimentale, evidentemente, darebbe molte più spiegazioni e molta più forza a tante differenze che oggi troviamo nell'architettura contemporanea che non sono viste nella loro vocazione sperimentale, nel loro rifarsi al passato, alle 'vere preesistenze', e rinascerrebbe tutto l'insegnamento di Rogers.

Penso che sia molto difficile avere dei risultati critici, intendo da articoli, da dibattiti e da tutto quanto viene espresso in sedi collettive soprattutto nell'Università stessa, se non discutendo *ab imis* di questo aspetto sperimentale o anche sperimentante. Perché oggi, quando noi siamo impegnati su delle tipologie o dei temi antichi come il teatro, il museo, la scuola, la critica non dovrebbe attribuire come risultati positivi, proprio quelli della sperimentazione architettonica?

Non ho detto della città a questo punto, parlo solo di architettura, perché la questione del futuro urbano complessivo della città, oggi, è legata a una concezione di burocrazia urbanistica, che tanto per intenderci, l'ha trascinata in un *limes* del silenzio, dell'orrore fisico e formale.

Dov'è la città vista come era la città ottocentesca, come la città quattro-cinquecentesca, cioè un corpo civile fatto per grandi brani di tessuto connesso a funzioni già presenti e con il carattere fondamentale che questi 'brani' sono di fatto le architetture che rifondano una parte di città. Oggi noi siamo 'sottoposti' a farlo sulle aree cosiddette 'dismesse', ma questo a me non interessa.

Preferisco pensare, in un sogno 'surreale', ad architetture che contengono una sperimentazione specifica dei propri canoni, e che si legano molto di più tra loro pur a distanza di secoli. Ma questo sta nella 'continuità' dell'Addizione erculea ferrarese o addirittura dell'Addizione murattiana di Bari, analoghe al di là delle dimensioni fisiche al progetto che penso tutti adoriamo per la sua significanza, il Campidoglio, che nasce su delle preesistenze, le riconfigura e le ripropone su di un bellissimo affaccio verso la Città. Evidentemente non è solo per questa scenografia che si può parlare di rapporto con la città ma, senz'altro, pensando al tempo di questo progetto bastava forse una grande scalinata, un grande insieme di volumi, per dire che era 'città', in quanto era già in 'nuce' una parte di città.

La disciplina storica oggi, e quindi la critica, e quindi tutti coloro che bene o male se la sentono di parlare di ciò che accade, nella fatua speranza di individuare tendenze diverse, devono ritornare su questi presupposti fondamentali, un po' come tornare alle Sacre Sponde dove, finalmente, emergeranno anche, gli elementi di un passato che resistono ancora oggi nel loro antico radicarsi. È quindi un problema di 'sapere' discriminare, di scegliere tra le 'Muse Inquietanti'.

L'operato della critica deve essere uguale al progetto, alla sperimentazione progettuale, se invece è vista come un'entità disgiunta che può permettersi appunto di staccarsi dalle patologie per affrontare un paziente, in modo prefigurato, penso che su questa strada non si può camminare. Se invece, la critica si pone nelle stesse condizioni dell'operato architettonico, la verità del progetto sia di architettura che urbano sicuramente verrà riconosciuta.

È l'inverso della lettura della critica ottocentesca che in funzione di dogmi, di canoni creava di fatto più una classificazione che non un atteggiamento critico.

Credo che questo sia proprio il punto su cui insistere maggiormente. Perché anche altre arti, soprattutto il cinema così caro a noi nella sua 'primavera neorealista', hanno già dato dimostrazione di questo.

Infatti mi sembra che in alcune opere, sia scritte che cinematografiche di Pasolini così come nel film di Elia Kazan, *Fronte del porto*, sia evidente che al di là della disciplina, emergono 'tutti' gli elementi di questo mio intervento, cioè la visione di una civiltà in trasformazione; non a caso i luoghi dove vengono girati questi film sono luoghi per così dire strategici che danno 'ragione' di estendere l'enunciato di Giuseppe Samonà di unità tra architettura e urbanistica, e, aggiungo io, tra architettura e letteratura, tra architettura e pittura, cosa che è sempre stata nel passato.

Credo che qualsiasi opera di architettura, che abbia il peso di chiamarsi tale, contiene elementi di musicalità, elementi espressivi che potrebbero essere anche ridisegnati da un pittore, contiene forse già tutti gli elementi delle arti gemelle, per così dire.

Oggi mi sembra invece che la critica tenda un po' a separare queste cose, comportarsi con certe 'separate' visioni nei riguardi della città e con certe altre nei riguardi dell'architettura, mentre noi sappiamo che molti critici degli anni Trenta-Quaranta, ma anche degli anni Cinquanta, avevano molto chiaro un quadro delle connessioni tra le discipline.

Per concludere e forse riepilogare la miriade di questioni sollevate dalle domande e dalle interessanti questioni sui destini della 'Placida Idea', volevo anticipare un lavoro al quale mi sto applicando. Il suo titolo è uguale a quello di Paul Valéry: *Eupalino o dell'architettura*: ecco *Il fronte del Porto o dell'Architettura*, forse un omaggio al breve incontro, tuttavia grande occasione, tra Elia Kazan ed Ernesto Rogers.

Antonio Monestiroli

Nato a Milano nel 1940, è professore ordinario in Composizione architettonica presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Milano dove è attualmente Direttore del Dipartimento di progettazione dell'architettura. Dirige la rivista "Quaderni del dipartimento di progettazione dell'architettura" del Politecnico di Milano.

Ha pubblicato scritti quali L'architettura della realtà nel 1979.

Tra le opere ha realizzato la casa per gli anziani a Galliate, Novara (1982-86). È autore di progetti svolti nell'ambito universitario e coordinatore per il Progetto di nuovo insediamento del Politecnico alla Bovisa, Milano (1990).

Risposta alla domanda 1

Sono certo che della generazione di Rogers e Samonà, attraverso la generazione di Aymonino, Canella, Rossi, Polesello, Grassi, Semerani, eccetera, fino alla mia generazione, vi è una continuità di atteggiamento nei confronti dell'architettura, per cui si intende sempre l'architettura radicata nei più generali processi di costruzione della città, un fatto pubblico per eccellenza. Nessuno di noi, io credo, è riuscito a fare un progetto isolando l'architettura dalla città a cui appartiene.

Credo che dopo vi sia stata una frattura, che le generazioni più giovani abbiano tentato di affrontare il problema del progetto isolando la questione del linguaggio, separandola da questioni più strutturali come quelle dei rapporti con la città e i suoi modi di costruzione. Invece è difficile distinguere fra la mia generazione e la generazione immediatamente precedente, appunto perché ambedue queste generazioni negli anni Sessanta e Settanta si sono poste l'obiettivo della rifondazione del progetto radicandolo nei contesti urbani. Ciò che ha distinto queste due generazioni da quelle successive è stata una scelta ideale: la volontà di esprimere un punto di vista sulla cultura dell'abitare complessivamente, coinvolgendo ideologia, cultura e, perché no, politica. È molto difficile, dividere la cultura, la cultura architettonica, dalla politica intesa in senso nobile proprio perché ambedue si occupano dello stesso problema, della costruzione di una civiltà.

Credo che ogni tentativo di isolare un aspetto dell'architettura da questa continuità di rapporti fra fatti strutturali e fatti formali, voglia dire rinunciare a ogni idealità e forse questa è la condizione in cui si trovano le generazioni più giovani.

Risposta alla domanda 3

Come possa esserci un'architettura senza un luogo non riesco a immaginarlo, proprio perché l'architettura è innanzi tutto costruzione di un luogo.

L'architettura non può che essere architettura della città, costruisce e rappresenta il senso dei luoghi urbani, in quanto tale ha un ruolo civile di grande importanza. Il fatto di distaccare l'architettura dal suo contesto e ridurla all'ultimo dei suoi aspetti, che è quello della rappresentazione o del linguaggio, vuol dire snaturarla. Diventa anche impossibile giudicarla. Da qui l'imbarazzo che provo spesso davanti ai progetti degli architetti più giovani.

Risposta alla domanda 4

È curioso come la caduta dell'interesse verso gli aspetti strutturali dell'architettura coincida con la caduta dell'impegno politico nelle nuove generazioni. Io credo che questa coincidenza non sia casuale; il fatto di porsi neutrali dal punto di vista politico costringe alla neutralità nel progetto e perché questa neutralità sia possibile è necessario rinchiudersi, come dicevo prima, all'interno del recinto del linguaggio. Considero triste questo appartarsi degli architetti.

Credo che ogni ripresa dell'interesse verso gli aspetti strutturali dell'architettura, la riscoperta della sua capacità critica, non possa che essere attraverso la scuola, attraverso l'università. È nel momento della formazione dei giovani architetti che è possibile ristabilire questo nesso essenziale e vitale per l'architettura, fra questioni formali e valore civile dell'architettura.

Risposta alla domanda 6

Per quel che riguarda riferimenti al pensiero filosofico bisogna ritornare al periodo della rifondazione del progetto e della teoria della architettura, cioè agli anni Sessanta, in cui, primo fra tutti Rogers a Milano ha impostato il discorso sull'architettura a partire da un più generale discorso filosofico, o estetico.

I rapporti che Rogers ha stabilito con la Fenomenologia, e in generale con tutta quella filosofia che fa riferimento al pensiero hegeliano fra cui l'estetica marxista, hanno messo in luce temi molto importanti per l'architettura e per il progetto.

Voglio ricordarne uno in modo particolare, che è la questione del rapporto fra 'essenza e apparenza', che è stato uno dei temi più discussi da Enzo Paci, e da Rogers con Enzo Paci, che ha influenzato molto il pensiero architettonico, e soprattutto una parte di tale pensiero, quella parte che fa riferimento alla classicità, al razionalismo classico, in cui vi è sempre una tensione verso valori essenziali dell'architettura da rappresentare con forme a loro volta essenziali.

Per me, ma posso dire per la mia generazione, i riferimenti a questa corrente del pensiero filosofico, sono stati molto importanti.

Risposta alla domanda 7

Le questioni dello stile e della poetica, la questione del linguaggio, vanno affrontate con lo stesso atteggiamento con cui si affronta la questione più generale del rapporto fra architettura e città.

Il fatto di riconoscere l'architettura come fatto civile, come espressione di civiltà, coinvolge anche le scelte linguistiche, le scelte formali. Nel senso che se si crede all'architettura come rappresentazione dei valori di una comunità, anche le scelte formali sono in qualche modo obbligate a uscire dal soggettivo e a ricercare una normativa, una regola formale che garantisca il riconoscimento del loro valore e quindi del valore dell'architettura.

Io credo che il fatto di intendere l'architettura come conoscenza e il linguaggio come rappresentazione sia proprio di quella parte dell'architettura della storia che possiamo chiamare, come dicevo, architettura classica.

All'interno di questa parte dell'architettura vi è la tendenza a cercare forme che abbiano caratteri di generalità, forme che appartengano il meno possibile al soggetto che le produce, forme tutte tese, appunto, alla rappresentazione dei valori dell'architettura e della città che l'architettura costruisce.

Gianugo Polesello

Nato a Castions di Strada, Udine nel 1930, è professore ordinario di Composizione architettonica presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, dove è stato Direttore del Dipartimento di teoria e tecnica di progettazione Urbana.

Tra i numerosi scritti ha pubblicato L'architettura e la progettazione della città e nella città (1969).

Fra le opere realizzate ricordiamo il Mercato di Bibione a San Michele al Tagliamento (1975-81) e l'Università a Las Palmas de Gran Canaria (1987-91); ha svolto numerosi progetti nell'ambito universitario relativamente a grandi aree urbane strategiche.

Siamo distanti circa sessant'anni da alcuni avvenimenti europei e siamo distanti circa trent'anni da altri avvenimenti, meno decisivi forse, che hanno coinvolto me e la mia generazione. Forse più di trent'anni: erano gli anni Cinquanta e il tema era l'elaborazione di una coscienza teorica autonoma dalle componenti più dogmatiche del Movimento Moderno internazionalista, e questo significava, in Italia, fare i nomi di Rogers e Samonà. Erano proprio questi gli anni Cinquanta.

Io ho conosciuto prima Samonà e poi Rogers. Sia Samonà che Rogers sono responsabili della mia preparazione e in parte anche della mia architettura, di quello che faccio ancora. Ed è stato un momento di grande violenza nel senso della formazione e della difficoltà da parte mia, a capire il senso di quella lezione in rapporto a quelli che erano stati i fatti precedenti: la conoscenza del Movimento Moderno (internazionalista o meno internazionalista), dell'architettura negli anni Quaranta e Cinquanta, e di quelle questioni gravissime, considerate dal punto di vista di oggi, relative alla ricusazione, svolta negli anni Cinquanta e alla fine degli anni Quaranta, di quel linguaggio in architettura e di quei modi di pensare, di fare l'architettura, che ha caratterizzato la presenza italiana in un contesto largo, ancorché in parte inventato.

Mi riferisco alla crisi dell'atteggiamento fiducioso in tante esperienze del 'prima della guerra': alcuni erano morti, altri erano tuttora viventi e produttivi, altri avevano recuperato gradi positivi di incertezza, Moretti per dire, o Samonà che continuava una lunga ricostruzione di Messina, Samonà e Piccinato, che qui a Venezia percorrevano le strade della ricostruzione postbellica e riproponevano il tema dell'espansione della città. L'urbanistica cominciava a intrecciarsi con l'architettura, si proponevano ipotesi anche di natura sperimentale per i nuovi quartieri Unrra-Casas, le prime Ina-Casa. A San Giuliano il quartiere nuovo di Venezia sulle Barene costituiva oggetto di esperimenti didattico-universitari.

Voglio dire che noi siamo stati testimoni in parte coscienti e in parte involontari di una complessa situazione che ha visto non tanto la caduta di un mondo e l'avvento di un mondo diverso, quanto, in maniera più complicata, la ricerca per la riconversione di alcune esperienze in altre, nuove esperienze.

Penso che il coinvolgimento dell'architettura con la città, abbia anche questa origine; abbia sostanzialmente questa origine.

È difficile oggi parlare della città di epoca fascista; possediamo che cosa? Possediamo le città pontine, ma non sono state decisive per la cultura architettonica italiana, sono state sperimentazioni parziali; possediamo operazioni territoriali, è vero, ma erano continuative anche di altre esperienze. Possediamo così decisamente la questione urbana come oggi è stata posta? Direi di no, proprio no. Possediamo così precisamente la questione relativa all'intreccio tra urbanistica e architettura? Direi proprio di no, anche se è vero, ricordo, che la legge urbanistica è del '42, quindi già a Fascismo quasi finito, a esperienza prebellica quasi conclusa. Ecco, questo mettere insieme il contenuto di quelle esperienze mi pare molto importante. Secondo me se ne è parlato poco e si è anche riflettuto poco su questa questione. L'Italia era una specie di quasi colonia in cui si poteva parlare, non impunemente ma con una certa trascuratezza da parte della cultura precedente, proponendo formazioni culturali che coinvolgevano aspetti assolutamente inconsueti della cultura nostra. Mi riferisco alla cosiddetta questione relativa all'architettura organica, alla immissione di nuovi valori nelle scuole di architettura attraverso un modo diverso di proporre il rapporto tra l'architettura e la storia, tra l'insegnamento dell'architettura e l'insegnamento della storia dell'architettura.

È stato per alcuni aspetti molto positivo l'intreccio tra storia vista operativamente (Zevi questo proponeva), e storia che viceversa, in maniera non tanto propositiva, guardava al mondo delle figure e delle forme come a qualcosa che interveniva di necessità nella cultura dell'architetto e soprattutto nella sua formazione.

Agganciata a questi problemi, c'è poi una questione che, per usare le parole di Samonà, chiamerei la questione delle *motivazioni urbanistiche*, con cui Samonà continuava questa sua capacità di coinvolgerci (eravamo già professori giovani della scuola) in alcune sperimentazioni che erano di carattere mentale ma anche pratico-operativo, progettuale-architettonico.

La questione delle *motivazioni urbanistiche*, così come era stata siglata e chiamata da Samonà, era quella che certificava addirittura la possibilità stessa di esistenza per l'architettura. Molti di noi hanno pensato, e io mi metto tra questi, che un'architettura privata di *motivazioni urbanistiche* non avesse dignità di parola nel consesso civile, cioè non avesse funzione. La cosiddetta *utilitas* si era spostata in sostanza da un'*utilitas* tutta interna all'architettura, alla sua logica, a un contesto più allargato, la città. L'interesse per la città, il rapporto architettura-città, ha trovato in questa glossa molto breve: *motivazioni urbanistiche*, una sua ragion d'essere. Credo che ci siano ancora persone che non vedono, io spero che aumentino le persone che vedono, che le *motivazioni urbanistiche* hanno di fatto coperto una sostanziale crisi (alla quale ho fatto cenno prima riferendomi a una riconversione linguistica), cioè la sfiducia in una consistenza durevole dei modi così chiamati razionalisti dell'esperienza italiana prebellica, almeno in alcuni suoi settori, in alcune sue figure. Credo che le *motivazioni urbanistiche* abbiano coperto, almeno in una parte relativamente grande, questa crisi del linguaggio architettonico e delle, potremmo chiamarle così, *motivazioni architettoniche*. Sono convinto che un'architettura che non sia motivata da se stessa, cioè che non abbia ragioni sue interne per dirsi, per manifestarsi, per esistere, abbia poca capacità di durata e poca capacità di persuasività. Io non credo che una cosa vada proposta contro l'altra, cioè che le *motivazioni urbanistiche* debbano dimenticare le *motivazioni architettoniche*, né credo che queste siano sostitutive di un necessario rapporto tra l'architettura e la città. Tutte le esperienze di questi anni, più di vent'anni, che hanno occupato noi riguardano certamente la città, però riguardano il rapporto dell'architettura con la città. Senza questo rapporto così pensato e così modificato (non tanto a vantaggio dell'architettura verso la città, né della città verso l'architettura, quanto in questo doppio esistere) molti di noi, io stesso credo, non avremmo possibilità di dire nulla.

Credo che il dibattito non sia finito, anzi che cominci adesso più cosciente e quindi più proficuo rispetto alla questione in cui siamo. Se volessimo continuare su questioni più specifiche, per esempio su un nuovo rapporto tra architettura e contesto, allora andrebbe discusso il fatto che la scienza del contesto forse ha smesso già da un po' di tempo di essere pretenziosa, quasi che la scienza del contesto fosse la scienza urbana, e quindi una scienza pulita da compromissioni derivanti dalla particolare natura o necessità o velleità propria del soggetto. Cioè che fosse una scienza tutta esterna, di carattere descrittivo e quindi in qualche modo riparatoria delle mancate conoscenze dei fatti (quel che si dice parlare a ragion veduta). Questa *ragion veduta* aveva in parte, almeno nelle prime esperienze (faccio riferimento all'analisi urbana), dimenticato le ragioni del soggetto, e poi ha quasi rivendicato soltanto le ragioni del soggetto come se ogni esperienza architettonica fosse capace

per sé sola di assumere anche o tutte le ragioni del contesto nelle ragioni del soggetto, fino ai limiti dell'autobiografismo.

Io sono convinto che debba essere riproposta questa questione su basi più probanti, su basi più proficue direi anche, dove il contesto sia ancora valutato per quel che è cioè nel suo grado di esistenza autonoma e l'architettura, dall'altra parte, vada valutata per quel che è, con le sue proprie capacità espressive, con i propri limiti tecnici, talvolta, rispetto alle ragioni del contesto. Sono convinto che si sta proponendo, e vorrei che fosse velocizzato questo *star proponendo*, un nuovo rapporto tra le cosiddette ragioni del contesto e le cosiddette (pur assumendo anche la biografia e l'autobiografia con tutto il loro peso) ragioni del soggetto. E se continuiamo, credo che dovrebbero essere scartate come inefficaci le ragioni di carattere classificatorio-tipologico, per proporsi come ragioni efficaci quelle del produrre progetti di architettura. I nuovi modi organizzativi dei saperi hanno assunto forme diverse, molto più veloci, molto più articolate di quanto fossero le vecchie maniere bibliotecarie o tassonomiche, consentono più spazio al soggetto, e in questo senso sono anche più divertenti. La logica del soggetto mi sembra dominare in questo momento, anche qui ripeto però, con tutto il rischio che questo ha.

In questi anni io non so se si possa separare con nettezza, cioè rendere la differenziazione nel tempo tra modi diversi, in maniera così precisa da caricare questa distinzione di temi e di apparati storiografici propri. Certamente la crisi della città e dei suoi modi di gestione, la crisi politica, l'assenza di una politica della città ha provocato i contraccolpi anche nell'architettura. Se dovessimo scrivere oggi, ricordando Ortega y Gasset, quale sia il tema del nostro tempo, io credo che dovrebbe essere il tema della capacità di guardare con un certo distacco quello che c'è davanti, quel che si para davanti a noi, dovrebbe essere una conoscenza della città e dei temi che la città induce oggi, una conoscenza più evoluta, di grado superiore, anche se siamo in una condizione che è incerta delle sue basi più profonde, delle sue linee più generali.

Si parla delle condizioni di scambio tra contesti diversi e anche del cosiddetto regionalismo in architettura; io credo che però la questione non sia nuova, semmai dovremmo riscattare noi stessi da un regionalismo di modello transatlantico o addirittura, transcontinentale. Mi ricordo il regionalismo della West Coast, e quindi un certo modo di fare l'architettura che assumeva i connotati nel senso superficiale del linguaggio come ammiccamento e come atteggiamento che saltava la storia come scienza e assumeva la storia come atteggiamento quasi verso il mondo, come conoscenza di particolari, luoghi e fatti del mondo. Quindi una contraffazione dal punto di vista scientifico. Il regionalismo oggi credo che sia una questione, però credo che sia una questione architettonica in senso stretto. Non credo interessi a nessuno di noi di fare dello *slang* linguistico-architettonico.

Credo che la storia dei luoghi sia, viceversa, una cosa importante, credo che sia un problema che sta al fondo della politica senza paventare che un'analisi delle diversità porti di necessità a una sorta di 'balcanizzazione mentale'. Esiste una lingua universale che vive nel pensiero, nel profondo della logica, dei valori civili, che si riflette in tante esperienze, ed esperimenti soprattutto, dell'architettura.

Certo piacerebbe di più che questi esperimenti ed esperienze fossero segnati da una sorta di palladianesimo del nostro secolo; mi piacerebbe di più che queste forme fossero di nuovo esportabili anche al di là dell'Atlantico. Proprio nella forma palladiana del loro

originario consistere, penso che le ragioni del classico debbano essere oggetto di considerazione da parte nostra, penso che la generalizzazione non cancelli le diversità e le particolarità, penso che l'esperienza possa a un certo punto essere riscattata nel segno di una solidificazione di alcune linee generali da far valere come leggi pur parziali nel tempo.

Però il procedere incerto e continuamente slegato non può essere barattato come regionalismo; la diversità e particolarità, peggio se ancorata a un luogo o a una storia, diventa addirittura peccaminosa rispetto a quella che, viceversa, è legata a particolari logiche del soggetto che opera, che anzi ha pienissimo diritto di parola e di manifestarsi. E poi ancora la questione di un improbabile International Style, ha degli agganci con quel che si diceva adesso. Prima di tutto credo che non dovremmo avere timore delle parole, questo International Style non è che esista in quanto 'style', ma esiste come sorta di conoscenza di un mischiamento e di una velocità delle conoscenze del mondo che fa riferimento anche a un atteggiamento. Pur mostrando, insisto su questo, diversità e quindi diritto alle diversità, diritto al produrle, cioè al sollecitare produzione di diversità.

In fondo io sono ancora fiducioso che ci sia spazio largo per un'architettura nel segno del classico, io sono convinto che questo mondo 'international' possa essere riscattato da alcune basi che sono una sorta di carta costituzionale dell'architettura e poi le particolari forme dell'architettura si mostreranno e denoteranno caratteri, individualità, presenze, discorsività e soprattutto capacità di discorso. Questo vuole dire insieme poetiche individuali ma probabilmente anche poetiche collettive, e in questo senso mi pare interessante richiamare quelle che sono le poetiche collettive, intendendo poetica nel senso dell'etimo, nel senso della 'formazione di scuole'.

Io penso che il problema della formazione di scuole sia un problema non soltanto economico in senso lato, ma sia un problema economico-etico. Cioè mi pare difficile che le nostre scuole di architettura continuino a esistere rivendicando per se stesse un ruolo, al di là dell'apparato superficialmente tecnico che posseggono e del fatto che trasmettono soltanto la questione dell'esistenza in quanto scuola.

Avevo cominciato ricordando Rogers e Samonà, il ricordo più grande di loro, il segno che han lasciato più grosso credo che sia senz'altro quello di architetti, ma quello viene addirittura superato da quell'altro di architetti formatori di architetti. Questo produrre l'architettura attraverso gli architetti mi pare sia il segno più grande che un architetto possa immaginare. Da lì quindi, alla rivendicazione dei ruoli per le Facoltà di architettura (nel caso nostro, ma io le chiamerei Scuole di architettura, rivendicando per le Facoltà nostre un nuovo ruolo e una nuova posizione con questo nome), credo che sia brevissimo il passo. Credo che o noi facciamo un'operazione di questo tipo e allora rivendichiamo un senso se volete anche neo-corporativo (non ho paura delle parole) per questo, ovvero in senso non solo classico consueto ma anche nel senso materiale dell'esistere come formatore di cose e di uomini insieme, come per i Maestri Comacini tanto per citare un esempio, o se no, altro siamo, altro diventiamo. Ed è poca cosa, e forse di noi c'è minor bisogno allora ove questo si parasse davanti a noi come la vera verità, o addirittura di noi non ci sarebbe assolutamente alcun bisogno.

Non credo che si debba andare al *ne sutor ultra crepidam*, non è questo, però credo che la critica più vera sia quella partigiana, soggettiva, interna, Baudelaire tanto per citare l'origine della cosa, cioè credo che la prima critica debba essere interna. Non per rivendi-

care il diritto alla corporazione, e quindi soltanto all'interno si possa sapere, capire e quindi agire anche attraverso le parole, lo sguardo, il diniego, l'assenso, quanto perché è diventato molto più complesso il mondo del quale dobbiamo parlare, e il parlare e l'agire si intrecciano molto. Mi pare difficile superare la fase dell'agire attraverso la parola.

Poi c'è l'aspetto appunto della critica operante, non del mettere ordine ma del dare ordine. Io non so come sia possibile oggi un nuovo Apollinaire, ma mi pare difficile anche il mestiere di Ogetti, oggi, pena una schematizzazione molto dura, molto radicale, molto rischiosa, perché lascia fuori pezzi grandi, grandissimi di materiale.

Per questo richiamavo il ruolo della critica interna e credo che così acquisti anche più senso il richiamo ottimistico della trasmutazione in Scuole delle Facoltà, dei luoghi dove l'architettura si insegna. Cioè una operazione poetica che sia non soltanto cosciente ma direzionata in se stessi. Quindi una critica come autocritica, come autodirezione, come coscienza del dove andare, che senso hanno le operazioni che facciamo, chi è la garanzia della giustezza, del senso o dello slittamento del nostro andare. Una coscienza esterna mi pare complicata e difficile da immaginare, e di dubbia garanzia oltre tutto. La critica che io conosco o è la grande critica degli storici, oppure la poca critica superficiale, continuamente rivedibile, dei critici critici, chiamiamoli così, cioè i critici che non sono solo storici o non si accontentano di essere storici, la storia non degli storici, ma la storia degli architetti che si assestano sulla storia o confidano nella storia per rendere comprensibili le *motivazioni urbanistiche* delle quali abbiamo parlato, come se la storia fosse in qualche modo garante della linea di condotta mia, in quanto progettista. Come se fossi protetto dalla storia, e quindi le scelte che io faccio progettualmente, o meglio le invenzioni, o i prodotti, o le ricerche fossero garantite solo se hanno a monte questo: *la storia*, che non soltanto mi da protezione ma è malleadora della mia architettura.

Ci sono state figure straordinariamente importanti della storia dell'architettura degli ultimi duecento, centocinquanta anni, per esempio Viollet-le-Duc che sta ancora in larga parte dell'Europa lì ben presente con i suoi edifici di pietra o di mattoni. E la sua autorità si è sostanzialmente verificata in queste architetture di pietra e di mattoni, e si è verificata anche dentro il mondo della letteratura architettonica.

Certo non ha larghissimo spazio in quanto prodotto storiografico, non è che sia un monumento della storia dell'architettura. Che cosa diremmo poi di altri personaggi che hanno coperto le pagine dei libri sui quali i nostri padri studiavano, uno Choisy, per esempio, è decisivo per la storia dell'architettura? Non conosco storici dell'architettura i quali mettano non dico una mano, una parte di mano sul fuoco per lo Choisy, eppure io cito sempre agli studenti quel bel pezzo di Eisenstein dove parla della descrizione del complesso dell'Acropoli ateniese attribuendo a Choisy uno dei grandi meriti nella questione del montaggio filmico, operando una parafrasi straordinariamente poetica e bella, e mostrando però l'efficacia anche di figure del pensiero, di procedure del pensiero che fanno slittare da un campo all'altro modi di conoscenza, esercitazioni, scoperte, anche. Quindi far muovere non la macchina da presa, ma le persone dentro il complesso dell'Acropoli e vedere i diversi punti di vista come una sequenza filmica, chiudendo gli occhi e riaprendoli, mostra una maniera di intendere straordinariamente esemplificante da parte di Eisenstein per illustrare il suo metodo. Ma già in questo si capisce subito, non che cosa penso io, che cosa è credo la questione del rapporto tra storici o meglio critici operanti e mondo dell'architettura che produce, mondo poetico.

Baudelaire certamente voleva dire altro quando diceva *'la critique'*, interveniva efficacemente in un dibattito che lo coinvolgeva, e con se stesso coinvolgeva anche diverse discipline. Non soltanto il mondo della figurazione, anche la prima "Casabella" di Pagano si appoggiava a un mondo, a circoli intellettuali, a dibattiti veri, effettivi, che non riguardavano soltanto Pagano e i suoi amici architetti.

Forse noi oggi non abbiamo più questa discorsività, questa circolarità anche dell'esperienza. Chi sono i pittori che occupano una quota del nostro panorama mentale quando facciamo gli architetti? Pochi, pochissimi.

Mercato, professione e riviste han molto a che fare tra loro, esiste un intreccio che è andato consolidandosi nel tempo. Dal punto di vista dei luoghi della produzione architettonica, credo che si possa distinguere anche andando con la memoria al tempo del primo dopoguerra, quando le riviste hanno cominciato a riapparire, "Casabella" e Pagano dicevamo, "Domus" e Ponti, ma anche "Emporium" per citare un caso grosso. E l'organizzazione della cultura è rimasta a un certo punto come affidata quasi a pochi luoghi deputati: le Università, anche se molto distinte tra di loro. Io ricordo la cosiddetta Scuola di Venezia alla quale ho appartenuto e appartengo ancora per quanto di residuo esista, e il Politecnico di Milano che certamente non era all'avanguardia nella modificazione e nell'elaborazione di forme diverse per il labile rapporto tra scuola, produzione culturale, professione ed editoria.

Oppure penso alla Facoltà di Roma, una specie di grande caravanserraglio che comprendeva molto. Le altre c'erano e non c'erano. E poi gli altri luoghi nella formazione delle culture che tra l'altro si appoggiavano al centro del potere, ai ministeri, a Roma, ai governi, oppure a quello che si chiamava il governo nelle nuove forme economiche che si veniva sviluppando nel dopoguerra; faccio riferimento a Milano, capitale economica del paese, alle riviste che si appoggiavano di volta in volta all'uno o all'altro centro, alle forme diverse dell'organizzazione nel campo dell'editoria e della televisione soprattutto.

Attualmente credo che da un lato esista la fissità di alcune forme editoriali che sono le riviste, quelle di più lunga durata, di maggior consistenza dell'apparato ereditato nel tempo, le testate di più antica data, in sostanza, anche se sono diventate quasi dei contropoteri, tanto per usare una parola vecchia, rispetto ai poteri dell'Università, sono anche dirette da persone che stanno contemporaneamente nelle Università, ma che si comportano come persone distaccate, e in questo c'è qualche cosa di schizofrenico. Dall'altro lato esiste invece il proliferare di tante altre riviste, rivistine più o meno parrocchiali che mostrano un bisogno, in sostanza il bisogno della comunicazione.

Da noi sarebbe impensabile una rivista nella forma in cui esisteva negli anni Sessanta, un "Architectural Record" in quelle forme, dove sapevi, quando sfogliavi le prime pagine della rivista, quale era il mercato in milioni di dollari del settore edilizio, andavi alle ultime pagine vedevi le nuove invenzioni e tecnologie nel settore delle costruzioni edilizie. Entravi dentro la rivista e trovavi mischiato, che so, il Carpenter Center con una clinica non si sa bene di dove, di un architetto che non si sapeva bene chi fosse, con questa libertà, questo disincantato modo di guardare le cose così come stanno senza caricarle di tante ideologie come da noi. Allora se è così, ben vengano questi nuovi produttori di carta stampata.

Paolo Portoghesi

Nato a Roma nel 1931, è professore ordinario di Storia dell'architettura nella Facoltà di architettura di Roma; è stato Preside della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano. È stato direttore del Settore Architettura e Presidente della Biennale di Venezia. Ha diretto le riviste "Controspazio" e "Eupalino". Tra i numerosi scritti e studi storici ha pubblicato Borromini: Architettura come linguaggio (1967), Roma Barocca (1966) e Dopo l'architettura moderna (1980). Ha diretto il Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica. Fra le numerose opere di architettura ricordiamo Casa Baldi a Labaro, Roma (1959-60) e la Moschea e Centro culturale islamico a Roma (1976-90).

Risposta alla domanda 1

Non credo ci sia metodo diverso dallo sperimentalismo per affrontare il problema della città. Infatti di esperienze compiute, rivelatesi così positive da diventare modelli, ne siamo così poveri da rendere lo sperimentalismo necessario.

Dobbiamo cercare finalmente, finito il momento della crescita smodata delle città per il processo di inurbamento, di sfruttare questa fase di pausa, in qualche caso addirittura di contrazione del fenomeno metropolitano, per rivolgerci al problema della qualità dotando la città esistente delle strutture necessarie perché possa essere vissuta come amica dai suoi cittadini.

Quindi non c'è altra strada che quella di sperimentare, in quanto si dispone di diverse ipotesi enunciate dalla cultura contemporanea, evitando l'antagonismo tra gli architetti che vorrebbero escludere l'altro dalla possibilità di svolgere l'esperienza che vorrebbero compiere, e impegnandosi, invece, affinché diversi tipi di sperimentazione, di cura della città malata, si attuino nel più breve tempo possibile, poiché solo la sperimentazione potrà dar luogo alla valutazione, alla scelta e (ma non è nemmeno necessario) all'individuazione di modelli eventualmente da seguire.

Siamo in un momento di *redde rationem*.

La città moderna analizzata tramite le discipline che ci consentono di capirne la realtà, quali la psicologia, la sociologia, eccetera, si rivela una città invivibile, tranne in alcune parti privilegiate le quali sono spesso quelle costruite in epoche molto lontane dalla nostra. Questa invivibilità ovviamente, non è una condizione legata alla realtà dei singoli manufatti della città; ci possono essere delle eccellenti case, degli splendidi centri commerciali, ma quello che manca è una struttura organica che consenta a questi tessuti di rispondere ai bisogni dei cittadini in modo diretto e immediato.

Per questo mi pare senz'altro positiva l'eredità di quella critica al dogmatismo del Movimento Moderno, che ha azzerato i modelli della tradizione dell'Avanguardia e ha rimesso in campo le teorie più diverse sulla possibilità di costruire la città. Questo pluralismo è assolutamente necessario per trovare una soluzione ai grandi problemi.

Risposta alla domanda 2

Gli anni Ottanta sono stati un momento di espansione e di successo di immagine per l'architettura italiana, anche per lo spazio dato dalle grandi riviste internazionali e dalle università alle esperienze, soprattutto progettuali, degli architetti italiani.

Esaminando invece gli interventi urbani realizzati il bilancio si rivela del tutto diverso, salvo un periodo di sperimentazione, comunque talmente vincolato dalle difficoltà, dalla lunghezza delle procedure di approvazione, dalla scarsa ricettività della classe politica dirigente, da risultare, tutto sommato, negativo.

È stata un'occasione perduta, lo vediamo dal confronto con altre realtà nazionali ed europee; altrove si è realizzato, in Italia si è pensato, talora suggerendo ciò che altri hanno fatto, ma si è concluso ben poco. Non solo non si sono prodotti modelli da esportare, ma non ci sono nemmeno state esperienze coerenti tali da restituire un'immagine complessiva dell'Italia degli anni Ottanta.

Naturalmente questo non è un deprezzamento dei contributi che sono emersi; sono stati fatti dei Piani Regolatori di tipo nuovo, sono state fatte delle esperienze di settore valide ma, tutto sommato, se si confrontano le produzioni italiane degli anni Cinquanta con

quelle degli anni Ottanta, si vede che questi due periodi, che pure si assomigliano per il carattere di attivismo e di voglia di fare, risultano alla fine imparagonabili nei risultati.

Risposta alla domanda 3

Ho sempre diffidato del contestualismo; la teoria dell'ambientamento, per cui un edificio deve essere in rapporto armonico con ciò che gli sta intorno, è una teoria del tutto sbagliata, in quanto l'intorno non è mai una zona omogenea accettabile come una specie di isola.

Credo che il rapporto con il luogo sia molto importante, ma non è un rapporto di ambientamento o di necessaria armonia, è un rapporto che può anche essere di contrasto, proprio in funzione delle esigenze, delle aspettative, delle vocazioni del luogo, non intendendo per luogo un'isola, ma casomai un arcipelago, o anche una terra discreta. Le interazioni tra un luogo e i luoghi che gli stanno intorno, sono molto forti. Esso non è solo una realtà fisica ma è anche una realtà spirituale, legata all'identità psicologica di tutti gli abitanti che passano da quel luogo.

Insomma, il problema centrale è l'abitare il luogo. Abitare il contesto non ha un grande senso.

Al di là di quello che sta immediatamente intorno a un edificio, bisogna saper vedere la città, il territorio, la tradizione, tutte quelle forze che a volte casualmente, potrebbero concretarsi in questa specie di scenario che sta intorno all'edificio da costruire, ma che molto spesso invece, non si concretano.

Allora va superato il problema del contesto o, perlomeno, va forse interpretato nel senso di una tessitura molto ampia. Certe volte, per esempio, per riparare un piccolo buco in una stoffa si comincia a ricostruire, a rigenerare il tessuto partendo da molto lontano; ma anche questo non è un modello, quello del rammendo invisibile. Bisogna effettivamente che ciascuno dei fili che passano attraverso questo buco da ricucire vadano da un capo all'altro di una realtà identificabile, divisibile dal resto. Così viene coinvolto l'organismo urbano nel suo complesso o, addirittura in certi casi la regione. Questa è la mia obiezione rispetto alle teorie del contestualismo.

Sul problema tipologico credo che in Italia si sia lavorato molto e bene anche se costruendone in parte un mito. Queste tipologie sono evidentemente uno strumento formidabile per conoscere la storia della città, che è una storia di lenta metamorfosi del tessuto. Tuttavia ogni tipologia ha una sua datazione, una sua interpretazione datata; così la tipologia senza la storia non funziona, come la storia senza tipologia può divenire una storia degli stili che indaga solo in superficie e, perciò credo occorra una forte sensibilità storica per maneggiare la tipologia.

Risposta alla domanda 4

È necessario dire con chiarezza che in Italia la critica architettonica non esiste più, esiste casomai una storiografia, ma la critica militante come si configurava ancora fino a vent'anni fa è scomparsa. Le riviste funzionano per cooptazione, non guardano mai fuori dal loro campo se non attraverso un certo indirizzo. I nuovi critici, molto raramente intervengono puntualmente criticando un'opera, spesso ci confezionano delle eleganti monografie, dei profili ritagliati in bianco e nero, con sfumature. L'azione critica quotidiana viene a mancare. In parte c'è stato l'atteggiamento molto negativo di non criticare per non essere criticato e il criterio fondamentale è stato quello di ignorare ciò che

facevano coloro che andavano in una direzione diversa, di non sprecare tempo per criticarle.

Questo atteggiamento non ha giovato allo scenario italiano, gli architetti sono sempre più isolati dalla società, litigano per questioni che non sono nemmeno delle questioni ideali e diventano facilmente rivalità meschine. Sarebbe opportuno che questa situazione cambiasse, che l'appartenenza a una scuola non esaurisse il rapporto della critica, che non è rapporto di sudditanza a certi architetti o a certi maestri di pensiero. Dovrebbe essere, invece, un libero rapporto tra colui che si dedica al giudizio estetico e altri che si dedicano all'attività concreta. Oggi i critici rappresentano degli indirizzi, delle correnti (è un po' il modello delle arti visive che ha influenzato molto anche l'architettura), che poi sono sostanzialmente delle correnti personali e non tendono ad altro se non ad accaparrarsi dei seguaci, i quali continuano una tautologia che è quella di esprimere le idee del critico in forme architettoniche.

Secondo me la situazione fisiologica sarebbe quella dove gli architetti avessero il coraggio di sperimentare in se stessi e in un rapporto dialettico con la tradizione presente e passata la loro capacità individuale, e che il critico intervenisse per verificare se l'architetto sia stato o meno coerente con le sue premesse; se l'opera che ha realizzato ha un prestigio estetico sulla base di parametri nei quali il critico crede e che dovrebbero essere sempre il più evidenti possibile.

Questo processo fisiologico è venuto a mancare.

Mi auguro che tra i giovani emergano dei critici, anche critici che possano scrivere sui quotidiani, che possano intervenire sulle riviste in diretta e che non vogliano solo scrivere libri importanti per diventare professori universitari, che mi pare sia la malattia diffusa nella critica architettonica attuale.

In fondo se c'è da dire qualcosa è la mancanza di passioni che caratterizza un po' questo momento storico, o per lo meno la particolare veste che, a parer mio, esse hanno assunto burocratizzandosi.

Risposta alla domanda 5

Più una cosa è locale, nel senso buono del termine, cioè che faccia i conti con i problemi concreti del luogo, allora maggiormente può aspirare a essere definita internazionale, o universale.

Lo si può verificare nella storia: le maggiori opere che ricordiamo non sono opere internazionali nel senso che riuniscono le tradizioni di tutto il mondo, o adoperano un esperimento che è un linguaggio fatto di frammenti di linguaggi locali.

Sono, viceversa, espresse in termini locali; si può citare l'esempio di Michelangelo che a Firenze faceva un certo tipo di architettura e che a Roma ne faceva un'altra.

Certamente sono architetture sempre fortemente legate tra loro dalla personalità di colui che le ha realizzate, che è una delle più grandi della storia, però sono diversissime in quanto rispondono a logiche diverse. Tutte sono ugualmente universali, quelle fiorentine come quelle romane, anzi la ricerca di universalità, di un linguaggio meno caratterizzato individualmente, che è tipica delle opere romane, non aumenta la universalità di queste opere; secondo me sono più 'universali' opere come la Cappella Medicea e la Laurenziana di quanto non lo siano il Campidoglio o San Pietro. Un'opera può essere perfettamente locale senza perdere di universalità.

Questo vale anche per il dibattito internazionale laddove ci sono riviste che hanno un raggio di azione, di sguardo, di trecentosessanta gradi e individuano l'universalità di tante operazioni locali.

Questo è il modo più corretto di cogliere ciò che avviene nel campo dell'architettura, attento soprattutto alla qualità e quindi al dovere di spiegarla. Perché in fondo la critica architettonica in parte è fatta da cani da tartufo che riconoscono l'odore dei tartufi e li rintracciano, e in parte è fatta da persone che spiegano cosa sia il tartufo, perché è più profumato in Piemonte di quanto non lo sia in Emilia o nell'Umbria.

Penso che la cultura architettonica abbia bisogno di Internazionalismo nel senso dell'utilità del confronto tra le esperienze; tuttavia il rapporto con il luogo, che io considero uno degli aspetti fondamentali della ricerca architettonica, deve essere dominante.

La parola 'regionalismo' non mi è mai piaciuta, perché si può avere uno straordinario rapporto con il luogo in cui si sorge anche rifiutando il regionalismo. Tuttavia riconosco che il modo più banale e diretto di interpretare il rapporto con il luogo è anche quello di verificare l'affinità degli edifici che sorgono vicini a un determinato centro. La parola 'regionalismo' poco mi piace, perché le regioni in sostanza sono luoghi definiti da confini di carattere amministrativo. Le regioni architettoniche ancora non ci sono e se ci fossero sarebbero una disgrazia.

Questo rapporto con il luogo è un rapporto puntiforme che poi si dilata all'infinito. Il luogo e la sua identità non avrebbero senso se il luogo rimanesse totalmente isolato, sarebbe una cosa ovvia, tautologica.

Il valore dell'identità discende dalla capacità del luogo di rimanere riconoscibile pur entrando in rapporto con la più ampia, la più complessa delle realtà, altrimenti l'identità è semplicemente barbara.

L'identità è oggi civiltà quando è confronto, quando nasce dal riconoscimento di infinite diversità e da una scelta che utilizza la conoscenza. Certo che se la utilizza al limite dell'esotismo il rapporto con il luogo finisce per diventare un aspetto singolare, paradossale; ma come non credo nel regionalismo, non credo nemmeno nell'esotismo, anche se ciascuna di esse ha trovato in certi momenti della storia una sua giustificazione.

Penso che oggi possa essere accettata l'espressione di Frampton '*Regionalismo critico*', nel senso di un regionalismo che sia architettura del luogo ma aperta all'infinito. Tuttavia preferirei parlare di architettura del luogo inteso come centro di un'infinita periferia. L'unico modo per rendersi conto di che cosa possa essere un luogo è possibile stabilirlo con un confronto con la definizione di campo magnetico, anche perché il luogo è il centro del mondo, di un mondo che ha infiniti centri quanti sono i luoghi.

Questo conflitto apparente tra centralità e pluralità è l'aspetto fondamentale della nozione di luogo.

Risposta alla domanda 6

Credo nell'autonomia dell'architettura, nella composizione, soltanto come una polarità estrema che occorre difendere nel momento in cui si vorrebbe fare architettura a partire dalla sociologia, dal comportamentismo, da infinite altre discipline. Se si vuole dedurre l'architettura da altre discipline che studiano l'uomo, bisogna ergere uno steccato intorno all'autonomia dell'architettura; appena questo pericolo d'invasione viene eliminato, bisogna abbattere completamente lo steccato, perché è vero che l'architettura è autonoma, ma

vive di eteronomia. È una disciplina umana fatta da uomini, i quali per svolgerla hanno bisogno di caricarsi di vita, così come un accumulatore deve caricarsi di energia elettrica, e se la vita non si trasforma in architettura attraverso questo formidabile catalizzatore e mediatore che è l'architetto, essa non si dà.

Ciò vuol dire che l'autonomia dell'architettura è il momento finale di un processo che coinvolge tutta una serie di fatti diversi da essa, i più ampi rappresentabili, e vanno dall'ideologia all'esperienza diretta delle cose, a tutto ciò che è appunto vita; questo fa sì che l'architettura e la composizione siano delle discipline autonome, un po' come una città murata che ha le sue torri con le sue porte.

L'immagine della città murata è affascinante perché è qualcosa di chiuso ma con tante porte intorno; la Gerusalemme Celeste ne aveva dodici. Fortunatamente l'architettura ne ha tante quanti sono gli architetti e in questo momento forse ne ha troppe perché sono troppi gli architetti ma ha comunque la garanzia della possibilità di assorbire il senso della vita, dell'attualità, del mondo.

Ecco in cosa risiede l'eteronomia; un architetto che si interessi solo di architettura è un pericolo per la sua architettura perché se non riesce a trasmettere all'architettura gli elementi eteronomi di influenza che provengono dalla sua vita, l'architettura rimane una cosa morta.

Guardando dall'esterno anziché dall'interno il mio lavoro, perché sulle proprie predilezioni risulta difficile dare un giudizio obiettivo, posso dire che ho scritto molto su diversi argomenti, molti dei quali monografici, specialmente su architetti che si possono mettere in relazione tra loro. Mi sono interessato di Borromini, Leon Battista Alberti, Guarini, Vittone, Horta, ma mi sono occupato pure di Frank Lloyd Wright, Jože Plečnik, Josef Hoffmann e dall'articolazione dei miei interessi si può dedurre l'attenzione ad aspetti quali la contraddizione, l'atteggiamento polemico verso il proprio tempo, come per esempio è tipico di Borromini; molti di questi personaggi sono, in un certo senso, 'maledetti'. Anche nella letteratura le mie predilezioni sono rivolte a personaggi che non sono stati capiti o lo sono stati solo a posteriori.

Mi interessa la complessità, quella che però convive con il minimalismo. Conoscendo bene l'opera di Borromini ci si accorge che in lui convivono l'estrema complessità, quasi dell'*horror vacui* e insieme il minimalismo, cioè l'intervenire con segni semplicissimi legati a una logica rigorosa che pure acquistano un'intensità paragonabile a quella delle cose più complesse; quindi una complessità che, in un certo senso, si nutre di semplicità.

Inoltre il fascino di Horta credo risieda nell'uso della linea; la linea per me ha una grandissima importanza, lo si vede dalla mia stessa architettura. Si tratta di una vocazione istintiva poiché ognuno di noi nasce con una attenzione particolare che dipende anche da fattori fisiologici.

La linea e la luce sono aspetti sui quali lavoro di più. Sull'attenzione alla luce, per esempio, mi ha aiutato molto il fatto di essere un discreto fotografo, perché soprattutto fotografando gli interni, con l'uso della cellula fotoelettrica manuale, ci si abitua a misurare i rapporti luminosi delle varie parti di un edificio. Questo mi ha aiutato molto nell'attività di costruttore di edifici, perché si concepisce un'architettura anche in funzione della velocità di scatto di una pellicola di media sensibilità con il diaframma otto.

Mi sento inoltre molto legato a un periodo storico di particolare ricchezza intellettuale come è quello che sta tra gli ultimi decenni del secolo scorso e i primi di questo. Tra l'altro

è il momento in cui nasce la storia dell'arte e penso che le conquiste della Scuola di Vienna siano fondamentali per la storia dell'arte, che poi si è indirizzata verso direzioni diverse, secondo me, sbagliando. Sarebbe stato più opportuno rimanere fermi su quella linea, che era una linea di grande apertura.

Un certo moralismo che è rientrato nel giudizio estetico, soprattutto negli ultimi decenni, è inconciliabile con la visione della storia dell'arte. Forse questo rappresenta, in un certo senso, l'inattualità del mio modo di pensare rispetto a quello che è l'atteggiamento corrente di questi ultimi tempi.

Fino agli anni Sessanta si parlava di Barocco come di una categoria positiva, viceversa dagli anni Settanta in poi si inizia a parlarne negativamente, e francamente questo lo rifiuto istintivamente perché credo che il concetto di positivo e negativo applicato alle correnti artistiche sia una barbarie, impedisce di essere moderni, in quanto essere moderni vuol dire avere a disposizione una disciplina che consenta di capire l'espressione di qualunque epoca storica.

Allora cosa c'entra il giudizio moralistico o la connessione diretta con aspetti della vita sociale? Sono cose che indicano solo una involuzione della disciplina. La storia dell'arte rimane una disciplina con fondamento scientifico (disciplina non di tipo scientifico ma con fondamento scientifico) che non può rinunciare ad alcuni presupposti, altrimenti la storia dell'arte si trasforma in tendenza dell'arte espressa attraverso formulazioni storico-critiche.

Tra critica e storia va fatta una distinzione: c'è una critica essenzialmente storica che rinuncia al giudizio morale e, invece, c'è una critica partigiana, assolutamente necessaria, come l'avrebbe voluta Baudelaire.

Penso però che rispetto alla contemporaneità ci possa essere una dimensione di contemporaneità storica in cui le cose si allineano di fronte a noi come momenti della storia dell'uomo e il nostro compito diventa quello di capirli, di giudicarli.

Ho sempre combattuto contro una critica giudiziaria e, infatti, mi sono sempre tenuto molto distante dalla posizione crociana pur apprezzandone molti aspetti. Per esempio vedo incarnata in Manfredo Tafuri una linea che è poi quella che lui ha attraversato come uomo: dalla critica giudiziaria di Croce, al moralismo marxista, e, in ultimo, a questa sorta di atteggiamento superaristocratico.

Tutto questo non ha niente a che fare con la storia dell'arte così come la intendo, che ha il suo fondamento nella Scuola di Vienna, nell'opera di Dvůřák, di Riegl, eccetera. Questo filone credo sia intramontabile e verrà riscoperto continuamente, alimentando un atteggiamento distaccato e di saggezza che in certi momenti diviene indispensabile.

Con questo non voglio assolutamente escludere la liceità o l'importanza anche della critica partigiana e del moralismo, però avendo scelto l'altra strada fin dal principio ne è conseguita la mia diversità rispetto al clima culturale italiano di questi anni, e si è accentuata al punto da determinare una sorta di isolamento, ma questo, quando si hanno delle convinzioni profonde, non ha molta importanza.

Risposta alla domanda 7

Trovo che un rinnovato interesse per il Movimento Moderno sia dovuto al distacco storico. Si è capito che si tratta un'esperienza conclusa e quindi la si guarda con un nuovo equilibrio, con una diversa curiosità. Si guardano i vincitori e i vinti con eguale interesse,

se non addirittura con una preferenza per i vinti, che aprioristicamente è sbagliata come è sbagliata quella per i vincitori. Non mi pare che esista un'ipotesi di continuazione del Movimento Moderno, esiste un'ipotesi di prolungamento all'infinito del Movimento Moderno attraverso modificazioni sostanziali.

Certamente l'espressione Movimento Moderno è un'espressione molto elastica e, quindi, possiamo benissimo pensare che lo sforzo fatto in Italia negli anni Cinquanta molto consapevolmente, che ha il suo epicentro nella Scuola di Venezia, sia stato lo sforzo di salvare il salvabile del Movimento Moderno perché, evidentemente, una cosa si può trasformare; ma quando le trasformazioni sono molto radicali, esso può equivalere a un rovesciamento. Continuo a dare molta importanza alla sintesi culturale rappresentata dalla cultura italiana degli anni Cinquanta, cioè il lavoro affiancato e relativamente concorde di Gardella, di Albin, di Michelucci, di Ridolfi, e anche di Samonà. Sintesi, che tuttavia non è identificabile *tout-court* con la Scuola di Venezia, anche se ha certamente nella Scuola di Venezia il quarantacinque per cento dei personaggi didatticamente attivi; anche Muratori, per uno o due anni ha insegnato a Venezia, sotto l'ala proteggente di Samonà, anche se in aperto dissenso con moltissimi altri.

Anche per questo vediamo come effettivamente la scuola italiana degli anni Cinquanta sia stata la più agguerrita tra le componenti che hanno poi sconvolto l'equilibrio internazionale, anche se ci ha messo molto tempo, e in principio ha prodotto delle reazioni. Adesso si tende a dare più importanza al Neoliberty che, tutto sommato, è stato un episodio un po' pittoresco con cui i giovani hanno cercato di scavalcare i vecchi sulla stessa strada.

Penso che questa degli anni Cinquanta sarebbe una pagina da scrivere. Ho sempre sostenuto la tesi dell'importanza delle conquiste della scuola italiana. C'è stato un momento felice in cui Scarpa, Michelucci, Gardella, utilizzavano gli strumenti del Movimento Moderno in modo laico e nello stesso tempo utilizzavano gli strumenti della tradizione.

In quel periodo, tra l'altro, coordinai il numero 7 de "La casa", in cui si trova una delle prime storie dell'architettura moderna in Italia, scritta attraverso le interviste ai personaggi più significativi, dove individuai alla fine quattro edifici che mi sembravano essere un modello: le case in via Guicciardini di Michelucci, la casa di Gardella ad Alessandria, la casa di Albin a Parma e le torri di viale Etiopia di Ridolfi. Su quella base, secondo me, si poteva costruire una civiltà architettonica, e invece negli anni Settanta tutto questo patrimonio è stato disperso, e ho assistito a questa dispersione con grande tristezza perché ci credevo veramente.

Probabilmente se in quel momento in Italia ci fosse stato il cambio di potere con un governo della sinistra, questa cultura si sarebbe potuta esprimere incidendo fortemente sulla città e, invece, la mancanza di ricambio politico, la deideologizzazione progressiva, hanno fermato l'architettura e l'hanno riproposta come oggetto di consumo negli anni Settanta-Ottanta.

Tuttavia, a partire da quello, si può ancora fare qualcosa. Del resto in questo converge molto del lavoro di Canella, di Rossi, della generazione degli allievi di Rogers, che sono tutti in definitiva riconducibili a questo denominatore comune, anche se quello che manca è la consapevolezza critica di questo.

La definizione più corretta di poetica è quella di una metodologia di laboratorio del singolo poeta, la sua teoria compositiva. Poi le poetiche si possono trasmettere e quindi generano qualcosa di simile alle tendenze, ma con un significato completamente diverso.

Oggi in Italia ci sono una decina di architetti con una personalità abbastanza definita che lavorano ognuno nell'approfondimento della propria visione, della propria poetica, e che, fondamentalmente, vanno in direzioni diverse, proprio per l'accentuarsi di questa ricerca personale.

Il fatto che manchi una critica sistematica è un danno soprattutto per questi perché alla fine il rischio grave è quello del narcisismo, è la ripetizione, e allora essi proseguono senza che gli venga dall'esterno nessun messaggio che gli dica che la mossa fatta è una mossa giusta o è una mossa sbagliata. Alla fine questa partita a scacchi che ognuno gioca con se stesso, rischia di essere una partita che non si conclude.

Ci sarebbe bisogno della critica.

Il fatto che le poetiche, quindi queste attività personali, trovino il loro supporto nell'operazione critica della monografia è un difetto. Sarebbe molto più interessante se le opere fossero giudicate rispetto al compito che ciascuna di esse ha rispetto al contesto.

Noi sappiamo che Fontivegge nella biografia di Rossi ha una perfetta collocazione perché rivela un momento di un percorso intellettuale, ma non sappiamo se questo edificio funziona, va bene, se è adeguato alla situazione di Perugia. Questo sembra che non interessi e che il solo problema sia quello di riempire una pagina della monografia di Rossi.

Questo è gravissimo e la principale vittima risulta proprio Rossi il quale, in fondo, è invitato a fare tante altre pagine della sua autobiografia. Considerare l'architettura esclusivamente come arte è una riduzione di qualità; non la si può condannare a essere la pagina di una monografia.

La scuola potrebbe essere, certo, un luogo in cui riorganizzare un confronto che abbia questo tipo di coscienza critica, però, oggi, la scuola funziona in gran parte, e non mi pare ci siano molti sintomi in contrasto, in una serie di tunnel in cui lo studente entra e quindi, di tunnel in tunnel, non riconosce più la direzione, perché manca il confronto tra le esperienze, manca la colloquialità.

In quasi tutte le facoltà di architettura c'è una aristocrazia, una classe media e una plebe; e l'aristocrazia non si vuole mescolare con la plebe, non c'è il clima del dibattito. È una situazione da cambiare.

Penso che però la cosa importante sia che nascano dei critici o, almeno, degli architetti che vogliano intervenire, che sappiano prendere la parola, dire la loro. Nel microcosmo degli anni Cinquanta e Sessanta questo c'è stato. Gli architetti erano forse più ascoltati, intervenivano, c'erano delle riviste di cultura generale che davano spazio all'architettura. Oggi, certo, si stampa troppo, perciò molte cose rischiano di non essere ascoltate e quindi lo sforzo dovrebbe essere molto maggiore per ottenere gli stessi risultati.

Franco Purini

Nato a Isola del Liri nel 1941, è professore ordinario di Progettazione architettonica alla facoltà di architettura di Roma.

Tra i numerosi scritti sono Luogo e Progetto (1976), Around the shadow line: Beyond urban architecture (1984) e Dal progetto (1992). Ha realizzato, con L. Thermes, la casa del Farmacista a Gibellina, Trapani (1980-88), l'isolato residenziale a Napoli-Marianella (1983-88) e, con altri il Polo scientifico dell'Università di Firenze, in costruzione.

Risposta alla domanda 1

Prima di rispondere vorrei ampliare un po' la domanda. Mi sembra infatti che essa non tenga conto di una circostanza importante, e cioè del ruolo di Rogers nella famosa polemica con Reyner Banham, una polemica che costò all'Italia non solo la diffidenza della critica internazionale ma anche il suo crescente disinteresse. Credo che quella vicenda aspetti ancora di essere decifrata nelle sue autentiche motivazioni e nelle conseguenze che ha provocato. La frattura che si produsse allora tra la ricerca italiana e la critica internazionale non è mai stata sanata. Noi stiamo ancora soffrendo un'emarginazione prodotta proprio dalle scelte fatte dalla "Casabella" rogersiana ai tempi della svolta Neoliberty.

Ripensando a quel periodo della nostra architettura non posso fare a meno di riconoscere nel Neoliberty un tentativo della borghesia italiana più consapevole dei propri valori — la borghesia del nord di cui Rogers fu senza dubbio uno degli interpreti più sensibili — di contrapporre alla 'rivoluzione neorealista', portatrice di contenuti popolari, anche se ambigualmente sospesi tra autenticità e sofisticazione, una 'restaurazione' di temi e di forme. Alle sperimentazioni del Neorealismo, spesso pervase da un eccessivo sperimentalismo linguistico e da un insistito sociologismo, il Neoliberty cercò di sostituire una riconsiderazione approfondita e misurata di una tradizione architettonica 'colta', intercettata sul filo della memoria e ricostruita tramite calibrate allusioni di timbro letterario, immerse in una figuratività fortemente autocontrollata, trattenuta fino al livello di una scrittura implicita. Tale vera e propria 'restaurazione' fu, se non proprio proposta, quanto meno approvata e incoraggiata da Rogers.

So benissimo che attorno al maestro triestino-milanese c'è una sorta di sentimento sacralizzante, nutrito soprattutto dai suoi migliori allievi. È molto difficile quindi parlar male di Rogers davanti alle obiezioni che sicuramente avrebbero nei confronti della mia tesi Tentori, Semerani, Canella, Rossi, Gregotti. Eppure è necessario dubitare, anche radicalmente, di un disegno strategico che ha contribuito in misura determinante a provocare l'attuale isolamento della nostra architettura. Un isolamento di cui paghiamo oggi un prezzo maggiore di quello che ci fu imposto a suo tempo.

Paghiamo di più per un semplice motivo. Mentre la diffidenza da parte della critica internazionale di allora non aveva influenza su un mercato limitato ai confini nazionali oggi la mancata attenzione nei confronti del 'progetto architettonico italiano' si risolve in quel processo di crescente marginalizzazione che ha colpito la nostra ricerca una volta che si è dovuta confrontare direttamente con il quadro europeo.

È mia convinzione che a Rogers vada inoltre addebitata una marcata indifferenza riguardo all'opera di Saverio Muratori. Si tratta in realtà di una presa di distanza mai dichiarata ma incontestabile — in pratica la vasta produzione dell'architetto modenese non compare mai su "Casabella" — che per motivi francamente inspiegabili ha facilitato la fuoriuscita della lezione muratoriana dal dibattito esplicito, favorendo il suo appartarsi in un circuito iniziatico nel quale la sua già rilevante complessità si è rivestita di toni esoterici e di coloriture rituali. Visto da queste angolazioni il senso della domanda risulta più chiaro. Non tutto ciò che è scaturito dall'impostazione che Rogers e Samonà hanno dato all'architettura italiana, l'uno dalle pagine di "Casabella", l'altro dalla Scuola di Venezia, è poi così positivo.

Sostenendo il Neoliberty Rogers ha legittimato quella che diventerà una vera e propria deriva storicista; contemporaneamente isolando Muratori, ha incrementato la semplifica-

zione operativa di una ricerca che aveva obiettivi di più ampio respiro. Per suo conto Samonà è stato il protagonista della scelta centralista e continuista fatta dall'architettura italiana nel passaggio dagli anni Cinquanta ai Sessanta. Una scelta che, centrata su quel territorio ideale definito da Rossi con *L'architettura della città*, produrrà nel tempo il ripiegamento del progetto sui propri statuti autonomi, all'interno di una accentuata circolarità di proposizioni e di verifiche.

Ma vorrei insistere ancora un attimo sulla Scuola di Venezia. Non c'è dubbio che il lavoro fatto sulla scorta delle teorizzazioni muratoriane da Carlo Aymonino e dai suoi allievi, e culminato poi in quel libro manifesto che è *La città di Padova* debba essere oggetto di una approfondita riconsiderazione.

La centralità del pensiero tipologico, affermata in quell'opera, si sosteneva sul trasferimento analogico del conformismo sociale in quanto ingrediente primario di un progetto di egemonia politica, dal piano del confronto tra classi e ceti a quello delle proposte disciplinari. Il libro esce agli inizi degli anni Settanta, un decennio che vede la sinistra compiere uno sforzo estremo per conquistare il potere. Ma una delle condizioni necessarie per conseguire l'egemonia politica è l'instaurazione di un conformismo comportamentale — un conformismo eroicamente vissuto dai militanti come segno di identità ideologica, come costume esistenziale votato all'"appartenenza" — in quanto elemento unificante, ingrediente coesivo di una strategia orientata alla maggiore unità possibile delle volontà e delle azioni. Spostato nell'architettura tale conformismo si è riconosciuto in un'idea di tipologia spinta sul territorio dello slogan, delle parole d'ordine, dell'imposizione dottrinarie. Credo che questa traslazione sia una colpa grave della Scuola di Venezia. È una delle ragioni per le quali Costantino Dardi, in esplicita polemica contro il dogmatismo della tendenza, abbandonerà Venezia per Roma, alla ricerca di un ambiente meno incline all'ortodossia, più aperto alla ricerca formale.

Ma rispondendo direttamente alla domanda direi che l'interpretazione del progetto come luogo di sperimentazione e di critica è sempre più attuale. Con un'avvertenza, però. La necessaria tendenziosità di qualsiasi seria posizione sull'architettura dovrà inserirsi in un panorama contraddittorio e conflittuale nel suo inevitabile pluralismo. Stabilire relazioni e corrispondenze tra le differenti direzioni di ricerca all'interno di un'accettazione del carattere relativo e frammentario del dibattito si rivelerà come l'esercizio più urgente e risolutivo che i prossimi anni ci proporranno.

Risposta alla domanda 2

Anche su questo problema dobbiamo registrare l'esistenza di una situazione contraddittoria. Per un verso l'approfondimento progettuale è stato notevole, così come la riflessione teorica, soprattutto per ciò che riguarda il problema delle aree dismesse. Alcuni esperimenti sono stati avviati e anche l'interesse del pubblico è cresciuto. Per l'altro occorre riconoscere che la cultura architettonica di orientamento urbano si è per così dire 'accademizzata', eleggendo come modello di riferimento centrale la tradizione trattatistica ottocentesca, proiettata su di una concezione neoilluminista dell'architettura come 'architettura civile', come risposta essenzialmente positiva, riformatrice 'progressiva' alle mutevoli esigenze della città. Di conseguenza l'osservazione delle trasformazioni reali degli organismi insediativi non è riuscita a cogliere gli elementi di novità delle dinamiche urbane, ricondotti a moduli interpretativi dedotti dalla città storica. Quindi noi abbiamo assistito

alla crescita nelle grandi aree metropolitane italiane (Milano, Genova, Roma, Napoli, eccetera) di una periferia pregiudizialmente considerata come un'entità negativa perché decifrata secondo paradigmi estranei alla città moderna e contemporanea. È chiaro dunque che, interpretata alla luce delle teorizzazioni tardo settecentesche o delle prescrizioni di Camillo Sitte, la periferia è il luogo della negazione, dell'assenza, una *waste land* senza presente né futuro. Letta con altri parametri questa stessa periferia, oggi costituente la maggior parte del tessuto urbano, presenta un grande numero di risorse spaziali proponendo nello stesso tempo una serie notevole di essenziali problemi teorici. Per quello che mi risulta non esistono studi o progetti che assumono pienamente questa realtà in quanto tale e cioè senza sottoporla a una sanzione moralistica preventiva. Una condanna che di solito esita tra il rifiuto della periferia, accompagnato dal *mea culpa* degli architetti, o il sogno palinogenetico di una marginalità urbana riscattata da strade e piazze, come avviene nei progetti di Rodrigo Perez de Arce o di Leon Krier.

Quindi io penso che da questo punto di vista noi abbiamo molte colpe. Non siamo stati capaci di intervenire adeguatamente sulla città contemporanea ma non ci siamo neanche sforzati di vederla nella sua complessità. Lo sguardo che il cinema ha rivolto alla realtà urbana — penso ad Antonioni, a Wenders, a Lynch — ma anche il lavoro di fotografi come Basilico, Ghirri, per non parlare della prosa di Peter Handke e di alcuni minimalisti americani, hanno definito un'arte di vedere' la città che non ha ancora corrispettivi nella cultura progettuale.

Proprio per questo c'è un lungo e difficile percorso da fare per riconoscere e accettare la città esistente al di là delle ideologie per mezzo delle quali l'abbiamo finora interpretata. Senza una ricostruzione preliminare di un'attitudine volta all'individuazione e alla comprensione dei fenomeni urbani qualsiasi ipotesi di intervento non potrà sottrarsi al tecnicismo operativo né sfuggire all'astrattezza di una processualità puramente programmatica.

Risposta alla domanda 3

Se c'è nella nostra disciplina una nozione ambigua e pericolosa è senz'altro quella di contesto. Infatti non si sa bene cosa voglia dire anche se la sua stessa indefinitezza semantica ci appare come un valore.

Esistono nozioni più interessanti, più chiare, più precise. Sono quelle di area urbana, di luogo urbano, di ambiente. Per quello che se ne può dire con certezza l'idea di contesto dovrebbe riguardare non soltanto il sistema di oggetti fisici che definiscono un certo intorno della città ma anche il complesso delle relazioni dinamiche che si svolgono all'interno di questo sistema. Si tratta quindi di un concetto ibrido nel quale il linguaggio architettonico si confronta con la topologia e con l'intero campo situazionale determinato dalla sovrapposizione delle funzioni. Discende da tale natura 'trasversale' e polisensibile della nozione di contesto la difficoltà di descrivere in modo adeguato il suo rapporto con l'architettura.

Direi che anche la nozione di architettura è una nozione che è difficilissimo adoperare se non in una situazione autoreferenziale. Ciò comporta, per esempio, il fatto che la mia interpretazione della idea di architettura, anche se fortemente argomentata, acquista una sua obiettività solo in rapporto all'uso che ne faccio all'interno del mio lavoro progettuale. In altre parole la mia nozione di architettura può essere comunicata solo per mezzo di una sorta di 'trattativa', che ha come suo oggetto — e condizione — l'esistenza di alternativa,

l'esistenza di un 'contesto' di differenze. La mia idea di architettura è, per così dire, depositata come negazione di tutte le altre definizioni possibili della disciplina architettonica. Il rapporto tra architettura e contesto si pone dunque come rapporto tra due identità che sono interne al nostro giudizio ma esterne al nostro controllo. Possiamo dire ancora qualcosa: quando parliamo di 'contesto' dovremo forse introdurre nella nostra riflessione una considerazione. Oggi non c'è più un linguaggio dell'architettura ma un'entità 'intercodice', per usare un'espressione del pittore Achille Perilli.

Se non è possibile dire qualcosa di certo su cos'è il contesto, se non è possibile definire cosa è l'architettura se non che è la superficie di contatto tra una pluralità di linguaggi, anche la risposta alla domanda di cui ci stiamo occupando si fa ardua. Dovremmo probabilmente introdurre il concetto di 'interferenza' come antidoto a quello di 'unicità' del linguaggio, dovremmo accettare il carattere frammentario e residuale del sapere architettonico, anzi dei saperi architettonici; dovremmo lavorare sull'ipotesi della 'contaminazione' tra intenzioni e condizioni come nuova risorsa creativa. In questo modo la domanda stessa cambierebbe sostanzialmente, perdendo quell'aspetto procedurale e contenutistico, che la contraddistingue.

Sintetizzando quanto ho esposto finora direi che il contesto è esattamente la situazione in cui tutto ciò che è disperso, perduto, dimenticato, franteso, mi si presenta come la richiesta indifferibile di una nuova unità. E di una rinnovata presenza.

Risposta alla domanda 4

Le questioni poste dalla quarta domanda sono veramente molto, ma molto difficili. Occorre quindi premettere alla risposta alcune considerazioni.

Io penso che le difficoltà dell'architettura italiana, la sua marginalità — Gregotti ha parlato addirittura della sua decadenza — derivino dalla 'crisi' della critica. Non si può sfogliare una rivista senza leggere un editoriale che non si risolva in una lamentazione più o meno drammatizzata sulla deriva crescente della ricerca italiana, in procinto di scomparire dal panorama internazionale. Eppure proprio in questi editoriali non è presente la consapevolezza delle cause che hanno portato a questo declino. Anche quando la critica è attenta sembra che non voglia criticare.

Bruno Zevi non si occupa più di architettura italiana, più o meno da quindici anni. Nel '79 decide di lasciare la scuola; nell'83, se non sbaglio, apre la famosa polemica sul teatro Carlo Felice di Genova, nella quale si bruciano le residue possibilità di un suo dialogo con Portoghesi e Rossi. Da allora in poi si interesserà di molte cose, continuerà a seguire e a influenzare l'architettura internazionale, ma sia il dibattito italiano più avanzato, sia l'importante lavoro prodotto da molti rappresentanti delle nuove generazioni sono definitivamente usciti dal suo raggio di osservazione. Le opere italiane che pubblica sono accuratamente scelte tra quelle che, anche se dignitose, nulla hanno a che fare con i problemi più urgenti sollevati dalla situazione urbanistica e architettonica del nostro paese.

Manfredo Tafuri, come sappiamo, ha preferito occuparsi di altri problemi e credo che questa sua scelta abbia rappresentato per l'architettura italiana una decisione grave. Non credo che basti la voce che ha scritto per l'enciclopedia einaudiana sulla storia d'Italia, *Architettura italiana 1944-1981*, poi ripubblicata, ampliata fino all'86, come volume autonomo, per garantire un vero ruolo dello storico romano nella ricerca di questi ultimi anni.

O meglio, la sua presenza è sempre fondamentale però si è rovesciata, si è invertita in un'assenza preoccupante, da interpretare forse come una disapprovazione da parte sua degli orientamenti e dei tentativi recenti. Il fatto che chi progetta non abbia la possibilità di confrontarsi costantemente con quanto egli ha pensato sulla modernità e sulla sua crisi non è senza effetti nell'attuale, incerta fase che l'architettura italiana sta vivendo. Pensando agli storici saggi tafuriani sul progetto, usciti a ridosso del '68, e che sono stati per la mia generazione di un'estrema importanza provo oggi un senso di forte, definitiva privazione. Lo stesso Dal Co mi pare che abbia abbandonato da tempo l'esercizio critico inteso come interrogazione costante sulle prospettive dell'architettura italiana.

Una certa attività critica la svolgono gli stessi architetti che progettano. Personalità come quelle di Gregotti, di Portoghesi, di Pier Luigi Nicolini svolgono un'attività critica continua. Io stesso ogni tanto scrivo qualcosa sul lavoro dei miei colleghi. Si configura così una funzione vicaria svolta dalla cultura di progetto, ma questa funzione non è assolutamente paragonabile a quella della vera critica, proprio perché chi è coinvolto in primo luogo nel progetto non possiede quella distanza 'tematica' dalla ricerca che è necessaria per comprenderne con una certa precisione le intenzioni e i risultati. Altre figure potevano svolgere un ruolo più che importante: mi riferisco a Vittorio Savi, a Fulvio Irace, a Francesco Moschini. Ma anche questi ultimi interpreti della scena architettonica italiana hanno abbandonato il campo. Vittorio Savi si è rifugiato nella scrittura pura, cosa che il suo bellissimo libro *Rain Check* testimonia ampiamente. Fulvio Irace si è scavato una prestigiosa nicchia nel Novecento italiano, abbandonata ogni tanto per improvvise incursioni nella contemporaneità. Lo stesso Francesco Moschini la cui attività di gallerista nella sua famosa AAM (Architettura Arte Moderna) lo colloca in una posizione di frontiera rispetto alle evoluzioni del progetto architettonico italiano, non sembra molto interessato ad accompagnare le sue intuizioni e le sue 'scoperte' con la scrittura.

Questo è dunque ciò che era necessario premettere al tentativo di rispondere a una domanda difficile: in Italia non c'è più la critica architettonica. Ma perché non c'è più?

Credo che questa scomparsa della critica militante si debba a tre fattori.

Il primo si identifica con alcune questioni strutturali riguardanti l'intero sistema della cultura nel nostro paese. L'Italia in questo secolo ha prodotto due soli eventi di portata mondiale, il Futurismo e la Metafisica.

Il Futurismo scommetteva sulle possibilità di ripensare la scena italiana — le città soprattutto, anche il paesaggio, basta pensare all'aeropittura — a partire dalla macchina intesa come 'luogo originario', strumento di rifondazione totale del mondo.

La Metafisica, e il Novecento architettonico, sua materializzazione nella città, hanno invece puntato sulla riproposizione dei valori che una memoria votata alla contemplazione, alla stupefazione anche, all'immobilità inquietante dello sguardo sapevano suscitare da oggetti straniati dal loro contesto e immersi in una sorta di sospensione del tempo e dello spazio. Ne discendeva una circolarità artistica, un appartarsi nei territori di una privatezza misteriosa, di una lontananza leggendaria e insondabile del significato.

Ebbene, l'Italia ha scelto la Metafisica, non ha scelto certo il Futurismo. Ha voluto confermare la propria immagine rifiutando sostanzialmente quegli elementi progressivi che potevano in qualche modo rimetterla in discussione. Anche il mondo dell'industria, pure essenziale nell'economia e nella vita quotidiana del nostro paese, è stato avvolto, per esempio da Sironi, in un'atmosfera di remota distanza temporale, quasi che le fabbriche, le

ciminiere, i gasometri provenissero da una archeologia urbana favoleggiata e non dal presente della città. Per questa scelta fatta dalla cultura del paese la critica architettonica si è trovata priva di una delle funzioni fondamentali che essa ha avuto in tutti gli altri paesi occidentali, quella di propagandare il 'nuovo'. Le 'profezie' di Persico, le battaglie di Pagano, le appassionate e insieme misurate teorizzazioni di Rogers, le polemiche di Zevi sono rimaste da questo punto di vista altrettante 'parole nel vuoto'.

C'è poi un secondo fenomeno alla base dell'eclisse — speriamo parziale e temporanea — che ha colpito la critica architettonica. È la 'mediatizzazione' del dibattito. Assistiamo sempre più frequentemente sulle riviste e sui libri al dispiegamento di compilazioni e graduatorie relative al valore degli architetti, classifiche che sono basate non già sui loro programmi o sulle loro opere ma su di una spettacolarizzazione del dibattito. I nomi che circolano sono sempre di meno. Non c'è spazio che per Gregotti, Portoghesi, Rossi, Piano, Aulenti. Questa 'riduzione' non è un segno di ricchezza, non è il frutto di una selezione severa, ma è l'effetto più vistoso di un impoverimento del tessuto disciplinare che dovrebbe preoccuparci parecchio.

Philip Johnson ha detto che l'Italia è il paese nel quale gli architetti sono più bravi e che lui non costruirebbe da noi proprio per una forma di rispetto nei confronti di una qualità progettuale alimentata da una tradizione secolare. Tale favorevole condizione, magari sottolineata con garbata ironia dal maestro americano, ma senz'altro reale, è del tutto offuscata da una mediatizzazione che non ha neanche le ambizioni pubblicitarie di quella che sovrintende alle fortune della attuale architettura francese. Il risultato è la cancellazione delle differenze e della complessità, la rimozione della memoria storica, l'abbandono all'amplificazione provinciale di mode e di eventi effimeri.

Io sono amareggiato e preoccupato dalla mancanza di conoscenza della nostra architettura che gli studenti italiani rivelano. Personalità quali quelle di Carlo Cocchia, di Marcello D'Olivo, di Leonardo Savioli, di Maurizio Sacripanti sono pressoché sconosciute. Solo da poco tempo ci si è accorti di Luigi Moretti e di Asnago e Vender.

La terza ragione per la quale in Italia non c'è una critica architettonica seriamente impegnata consiste nel fatto che ci sono due modelli di organizzazione delle risorse — la principale risorsa è la cultura — da sempre in equilibrio precario e la cui convivenza genera quel fenomeno che è stato definito come 'consociativismo'. Da una parte c'è il modello che ibrida cattolicesimo e postmarxismo in una forma collettivistica che mette al centro della questione progettuale l'esigenza di un 'Piano'. Un Piano più o meno totale o flessibile comunque destinato a canalizzare le risorse per finalità riguardanti l'intera comunità. È la linea, tanto per essere chiari, di Gregotti, una linea che si colloca all'interno della 'tradizione del nuovo' intesa come prolungamento 'critico' della modernità.

Dall'altra c'è una prospettiva più libertaria, almeno apparentemente, che criticando gli eccessi impositivi tipici di qualsiasi progetto collettivo, identifica in un uso disinibito delle risorse la risposta alle richieste di autorappresentazione avanzate dai singoli gruppi sociali. Ed è la posizione di Paolo Portoghesi molto significativamente condensata nello slogan 'la fine del proibizionismo'.

A mio avviso la critica non ha potuto o voluto scegliere. È rimasta a metà strada tra gli esiti del 'socialismo reale' italiano — esiti disastrosi — e un libertarismo scomposto. Uno spontaneismo collettivistico consegnato alle mitologie dell'immagine e alle derive auto-celebrative.

Nonostante il suo impegno Portoghesi è un po' responsabile di questo sistema diffuso di spettacolarizzazione dell'architettura almeno quanto ne è vittima. Dal canto suo Gregotti ha le sue colpe nell'aver trasformato in formule troppo direttamente strumentali elaborazioni nate da una contestazione radicale dei conformismi operativi più diffusi. Rimane comunque il fatto che Gregotti ha sempre costruito le sue strategie a partire dalla consapevolezza che la dimensione di massa del mondo contemporaneo fosse qualcosa di più di una condizione strutturale.

Anch'io sono convinto del fatto che è inutile cercare risposte che non tengano conto di questa realtà incontestabile. A mio avviso i giovani vivono, da questo punto di vista — la scomparsa della critica — una condizione molto difficile. Io ricordo come momento emozionante l'uscita sulla rivista "Palatino" del primo scritto sul mio lavoro. Ero ancora studente e a parlare dei miei progetti era Tafuri. Non avendo i giovani oggi a disposizione sguardi critici così attenti e così partecipi essi hanno messo in atto rimedi forse più rischiosi del possibile disinteresse nei confronti della loro ricerca. Alla fine del progetto si risponde da parte loro con il progetto come critica. Una critica non rivolta però alle convenzioni della scrittura e ai conformismi disciplinari in genere, quanto interessata al contrario all'iscrizione di una vicenda progettuale all'interno di una classificazione di correnti e di generi. Il progetto come critica si configura come un dispositivo che legittima un'appartenenza presunta ricostruendo retrospettivamente tutto un terreno di discendenze e di attribuzioni.

Autocritico e autoanalitico ma anche gratificante nel suo simulare una complessa referenzialità virtuale il progetto architettonico delle nuove generazioni potrebbe rivelarsi un vincolo troppo determinante più che un sistema di crescenti libertà tematiche ed espressive. I giovani devono pretendere un'attenzione critica sul loro lavoro senza sentirsi obbligati a incorporare nei loro progetti una pseudo 'autovalutazione' mimetica di un confronto con l'esterno.

Sto pensando, mentre dico queste cose, alla nuova rivista che si chiama "D'A" che, arrivata al settimo o ottavo numero, non ha ancora fatto capire ai suoi lettori che cosa ha intenzione di fare in merito a questa situazione. Auguro a "D'A" di non essere semplicemente la 'raccolta delle figurine' disegnata dalla nuova generazione ma uno strumento importante per la rinascita della critica architettonica italiana.

Risposta alla domanda 5

Che ci sia oggi non solo nell'architettura una contraddizione violenta fra omologazione e identità è fin troppo chiaro.

Viviamo nella cultura occidentale tra una tendenza a diventare sempre più uguali, a consumare le stesse merci, a praticare gli stessi rituali, a ricevere le stesse notizie — trasmettono lo stesso telegiornale da noi come negli Stati Uniti — e l'opposta esigenza di un'identità che sia esclusiva, indiscutibile. Il 'villaggio globale' contro il mondo delle 'piccole patrie'.

In architettura abbiamo da una parte il regionalismo come una forma meditata di appartenenza al proprio luogo e dall'altra assistiamo alla rinascita di un nuovo internazionalismo. Un internazionalismo che ha trovato per esempio nel Decostruttivismo — un complesso sistema di tendenze volte alla rescissione delle relazioni tra l'immagine di un'architettura e la sua interpretazione — la formulazione più attuale e più esplicita.

È interessante osservare tra parentesi che l'area colpita dal 'morbo' decostruttivista nonché quella soggetta alle influenze dell'*high tech* ricalcano le zone a suo tempo investite dalla cultura gotica.

Chiudendo questa breve parentesi e tornando ai due modelli iniziali direi che l'omologazione e la ricerca dell'identità sono interessanti solo quando si contaminano. Credo allora nelle prospettive del regionalismo, anche se mi sembra una mediazione debole; non mi convince molto il Decostruttivismo né sono in sintonia con quella serie di ricerche che identificano nell'architettura un'arte figurativa vera e propria. Non sono d'accordo con tali sperimentazioni, sospese tra la *performance* e il puro esercizio plastico, perché discendono dalla considerazione dell'architettura come bene superfluo. Se io ipotizzo che l'architettura non è più destinata a svolgere una funzione primaria ma è in qualche modo una risorsa aggiuntiva, un attributo secondario dell'ambiente, e quindi 'inutile', la faccio appartenere allo statuto delle cose inutili, tra le quali primeggiano gli oggetti e gli eventi dell'arte.

Io non sono interessato a questa trasformazione del senso di un edificio, perché a mio avviso mistifica sia l'arte plastica, che la stessa architettura. Come dicevo sono piuttosto interessato alla contaminazione e cioè a scritture architettoniche capaci di incorporare frammenti di regionalismo assieme a brani 'omologati' in un contesto che si confronti con l'unica dimensione veramente nuova emersa nella ricerca fin dall'inizio degli anni Ottanta. Si tratta del fenomeno dell'immagine architettonica come simulacro che duplica nella sfera dell'immateriale il corpo dell'edificio. Non si costruisce più un manufatto perché in esso si svolga una funzione. La ragione per cui si realizza un edificio consiste nella capacità che questo possiede, se realizzato in un certo modo, di inviare la propria immagine nel circuito dei media. In questo modo se è vero che una costruzione perde la sua 'fisicità' l'immagine da essa prodotta, il suo doppio, determina una nuova frontiera della comunicazione che allude a una ritrovata universalità del linguaggio.

Ci sono edifici che, al di là del loro intrinseco valore architettonico, hanno dimostrato di possedere una straordinaria capacità di comunicazione che intercetta istantaneamente livelli incredibilmente diversi di fruitori. Sono immagini che fanno rapidamente il giro del pianeta. Penso alla Grande Arche, alla Piramide del Louvre, agli edifici *high tech*. Ma mi viene in mente soprattutto la riproduzione della basilica romana di San Pietro in un paese africano. Quello che viene imitato non è il vero San Pietro ma l'immagine di San Pietro trasmessa dalla televisione. Imitata in modo tale che si riconosca che non è la stessa immagine 'romana' ma la sua 'traduzione' africana. Realizzata con tutta una serie di derive leggere, sapienti. Io credo che ci sia molto da imparare da questo esempio, anche se per certi versi paradossale.

Il problema consiste allora nel collocare la dialettica tra internazionalismo omologante e regionalismo come affermazione di identità sullo sfondo della trasformazione che non esito a definire epocale, del 'corpo architettonico' in 'corpo immateriale'. Si tratta in realtà di lavorare all'interno di una nuova contraddizione genetica tra oggetto che sta fermo definendo un luogo e il suo 'fantasma' iconico inviato nei territori indefiniti dell'atopia. Un'immagine che è l'esito di una duplicazione, o di una replica differita e straniata. Contrastando quella mediatizzazione banalizzante e consumistica che ho già criticato ma accettando l'astrattezza cibernetica della comunicazione immateriale mi sembra possibile pervenire in un futuro non troppo lontano a una nuova 'confrontabilità'. Una confronta-

bilità basata non tanto su 'fatti della città e dell'architettura', come recita la domanda, ma sulla loro 'rappresentazione' nell'universo 'freddo' della circolazione telematica.

Risposta alla domanda 6

Non è certo un fenomeno recente la ricerca da parte dell'architettura di un confronto con le discipline filosofiche, in particolare con le teorizzazioni sull'estetica. Procedimenti e paradigmi del pensiero speculativo sono sempre stati presenti nella riflessione sull'architettura. Sono abbastanza vecchio da ricordare quante feconde discussioni sposarono gli interessi progettuali con le risorse dello strutturalismo. Ricordo benissimo le indagini del Gruppo '63 sul formalismo, la ripresa delle tematiche letterarie proposte dalle avanguardie. Questo lavoro, in alcuni casi di vera e propria scoperta, ha influito notevolmente sulla ricerca di molti architetti. Io stesso sono stato influenzato in modo rilevante ai miei inizi dalla 'grammatica generativa' di Noam Chomsky. Voglio aggiungere però che questi riferimenti a discipline diverse tanto più sono interessanti quanto più sono 'impropri', 'lateral', persino casuali. Io credo che non si possa in alcun modo stabilire una diretta dipendenza di una ricerca architettonica da discorsi o parole d'ordine di tipo filosofico o letterario. O anche scientifico. Sto pensando in questo istante proprio alla filosofia della decostruzione, ai tentativi che sono stati fatti per vincolare la metafora tettonica implicita nella parola che dà il nome a questa corrente di pensiero a un rovesciamento della logica sistematizzante connessa a qualsiasi atto edificatorio. Io ho sostenuto, in un mio testo scritto in occasione di un piccolo convegno che si è svolto alla Facoltà di Architettura di Milano due o tre anni fa, che una vena sotterranea di matrice decostruttivista c'è sempre stata nell'architettura italiana.

A partire per esempio dalle operazioni di decostruzione del linguaggio classico compiute consapevolmente e rigorosamente da Giulio Romano. Probabilmente la filosofia rimuove costantemente il proprio sedimento, come se amasse rivoltare ossessivamente lo stesso terreno accidentato sul quale cammina la conoscenza umana. Essa porta alla ribalta con continuità quasi monotona la sua struttura come modalità estrema di una critica del fondamento e del senso. Esiste dunque nell'architettura una corrente sotterranea di tipo decostruttivista precedente la teorizzazione derridiana, così come è esistito un regionalismo critico italiano prima delle riflessioni framptoniane.

Se quindi occorre mettere costantemente in crisi l'architettura 'misurandola' con altre discipline al fine di non ossificare la disciplina e i suoi strumenti bisogna tener presente che essa ha le sue leggi, le sue inerzie statutarie. Le modificazioni reali subite dal sapere architettonico sono lentissime per cui una certa ipotesi viene a maturazione anche trent'anni dopo la sua formulazione iniziale. Esiste inoltre una sorta di sedimentazione sotterranea che impedisce con la sua resistente stratigrafia che si possano cortocircuitare in tempo reale tematiche filosofiche e problemi architettonici. Io sono convinto che il campo più stimolante della attuale ricerca artistica è quello della videoarte, un territorio estetico ancora inesplorato dalla cultura architettonica. Anche se credo che tali esperienze saranno determinanti per le future problematiche progettuali non sono assolutamente in grado di prevedere in che modo ed entro quali tempi questa influenza potrà verificarsi. Ovviamente non siamo neanche capaci di valutare in che modo l'architettura e la scena urbana determineranno a loro volta gli sviluppi della videoarte.

In conclusione, e tornando su di un piano più generale, potremmo dire che le discipline che probabilmente costituiranno un riferimento certo per l'architettura sono quelle che

hanno come oggetto lo statuto della scrittura e l'idea di testo. Penso quindi che sia l'ermeneutica sia alcune direzioni intraprese dalla critica letteraria (l'idea del 'lettore implicito', per esempio) saranno oggetto, con le avvertenze già espresse, della nostra attenzione. Prevedo invece una rilevante flessione del ruolo che avranno nell'architettura le discipline storiche. La loro importanza è infatti funzione della continuità e della riconoscibilità dei linguaggi in categorie che oggi non hanno più una vera centralità nella nostra disciplina i cui valori strutturali si sono, per così dire, periferizzati, ibridati, interrotti.

Risposta alla domanda 7

Vorrei iniziare a rispondere dalla parte finale di questa ultima domanda, dalle poetiche. Sarebbe dunque solo necessaria la storia e superflua la critica? Io direi che è soprattutto necessaria la critica. A partire da una constatazione: come mai, a differenza degli scrittori e dei poeti, ma anche dei pittori, gli architetti non si interrogano quasi mai sui meccanismi interni al loro comporre? *Come si agisce* è il titolo di un bellissimo libro di Balestrini uscito agli inizi degli anni Sessanta. È uno dei manifesti del Gruppo '63, un testo in cui si tentava di spiegare come ci si dovesse muovere con una tendenziosità consapevole nell'intricata topografia dei percorsi creativi. Noi sappiamo molte cose su come i poeti praticano la loro arte. Uno dei testi più belli scritti su questo argomento è la postfazione con la quale Ungaretti ha suggellato la sua traduzione della *Fedra* di Racine. Ungaretti sostiene che la categoria emergente della poesia moderna è l' 'indefinitezza' in quanto allusività a una metamorfosi potenziale di qualsiasi scrittura.

E questa indicazione chiarisce molti aspetti della ricerca moderna dello stile; che nell'architettura si propone ambiguamente tra il suo essere l'effetto di una costruttiva o, al contrario, l'esito di una rivolta individuale contro la *langue*, dall'insorgere di una *parole* imprevedibile e irripetibile.

Io ho sempre creduto nella necessità che gli architetti dichiarassero le ragioni e i processi del proprio comporre. Nel primo libro che ho pubblicato, *Luogo e progetto*, uscito nel '76 proponevo una mia dichiarazione di poetica che muoveva da un confronto con le 'sette invarianti' poste da Bruno Zevi alla base del linguaggio dell'architettura moderna.

Definire chiaramente la propria idea di scrittura ha un senso non solo perché consente un'espressione più autocosciente ma perché permette di 'isciversi' nel proprio tempo. Appartendere all'epoca che si sta vivendo non è infatti scontato. Non basta essere 'dentro' gli eventi, occorre testimoniarli. Il pescatore indio che a quest'ora sta solcando il Rio delle Amazzoni con la sua barca non partecipa della modernità perché non fa alcun atto concreto di 'adesione' a essa, fatto che si risolve nell'accettare di essere 'controllati'.

Lo stile allora è la misurazione di una temporalità. Se pensiamo all'architettura degli anni Trenta, a Terragni e a Le Corbusier per esempio, dobbiamo riconoscere che essi hanno parlato il linguaggio moderno almeno quanto sono stati da questo narrati.

Ciò vuol dire che in quel momento il mondo spingeva con una immane forza verso alcune forme fortemente selezionate, superiori nella loro capacità di imporsi alla volontà degli architetti di farne le protagoniste di un racconto inedito. Se l'intera architettura moderna fosse un testo lo stile allora è il suo livello segreto, il suo commento.

Non sono tanto interessato tuttavia alla continuità del Movimento Moderno quanto alla persistenza con la quale alcune particolarità di scrittura occupano contemporaneamente diverse posizioni nel tessuto dei valori tettonici e figurativi. L'omologante datazione of-

ferta dalla 'mediatizzazione' dell'architettura, l'implicita violenza espressa da qualsiasi classificazione, l'incidentalità e la genericità dei confronti tra le diverse impostazioni disciplinari vanno contrastate con un autonomo collocarsi di ciascuno di noi nel sistema esterno e impersonale degli orientamenti e delle tendenze.

Naturalmente pagando il prezzo della riduzione, dell'assimilazione, della normalizzazione. E anche dell'anonimato. Tutte categorie di una modernità riconfermata, rigenerata.

Luciano Semerani

Nato a Trieste nel 1933, è professore ordinario di Composizione architettonica presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

È direttore della Fondazione Angelo Masieri e del giornale di architettura "Phalaris".

Tra i vari scritti ha pubblicato Gli elementi della città di Trieste nei secoli XVII e XIX (1969), Passaggio a Nord-Est (1991) e il Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno (1993).

Ha realizzato, in collaborazione con G. Tamaro, opere quali il nuovo Ospedale di Trieste a Cattinara (1965-83) e il Dipartimento d'Urgenza dell'Ospedale di Venezia (in costruzione).

Sulle questioni che voi ponete non risponderò né sistematicamente né completamente. Su tipologia, città, uso dell'analisi tipologica sia agli effetti del progetto che agli effetti dell'interpretazione della città: sono strumenti validi in un gran numero di casi. Esistono forme di sviluppo, esistono tipi di città dove il discorso tipologico ha un significato preciso e calzante. In altri casi, invece, credo sia una fatica inutile tirarsi dietro questa nozione che, tra l'altro, è abbastanza interessante da un punto di vista classificatorio e descrittivo ma dal punto di vista progettuale io non l'ho mai capita molto bene; alla fine credo che il vero tipo sia la villa palladiana, la Rotonda, cioè insieme un tipo, un'architettura, uno spazio, un linguaggio. Questo l'ho già detto meglio in un mio articolo per "Architectural Design", nel numero monografico sulla Scuola di Venezia. Quell'articolo era intitolato *Why not?*. Oggi, se la città è Tokio o Osaka, è difficile pensare a un rapporto tra architettura e città: queste non sono 'città' nell'accezione europea e tradizionale del termine. I fenomeni delle grandi metropoli, non solo quelle giapponesi che citavo, sono specificatamente diversi dall'esperienza tradizionale della città.

L'architettura a Tokio è solo un fatto pubblicitario, non ha *pathos*, nessuna suggestione, nessun interesse se non il fatto di mettere in primo piano il mondo dei consumi. Creano immagine, *pathos* invece, i trasporti. Tokio ricorda la città futurista di Sant'Elia: efficienza organizzativa, puntualità dei recapiti, una dinamica delle persone e delle cose che si autorappresenta nella velocità inconsueta dei mezzi, nell'aggressività del loro design, nella razionalità estrema di una robotistica obbediente. L'architettura e la città non appartengono, non sono necessari in tutti i tipi di civiltà.

Questa questione ha a che fare con un'altra domanda relativa al rapporto tra cultura architettonica italiana e strategie prevalenti nella trasformazione della città degli anni Ottanta.

Il discorso è lungo. Se guardiamo ai programmi dei partiti che in Italia hanno gestito le città e l'edilizia, da anni non si trova più la parola 'urbanistica'; essa è stata proprio cancellata, dimenticata, dopo l'infortunio della proposta di legge per un esproprio generalizzato di cui si era fatto portatore il Ministro democristiano Fiorentino Sullo. Fu un vero e proprio linciaggio, nessuno ha più arrischiato di farsi carico di una questione così gravosa. E senza un meccanismo efficiente di esproprio o di acquisizione dei suoli la trasformazione della città si è impaludata nelle logiche contrattualistiche pubblico-privato prive di un sostegno ideale e tecnico sufficientemente coraggioso.

Senza la politica non esiste la strategia; una strategia autodeterminata dall'intellettuale è una forma di supplenza. Siamo tutti incorsi in questo errore di interpretazione della democrazia, forse ormai bisogna dire che siamo colpevoli, perché le supplenze non si devono mai fare, perché nel gioco bisogna fare ciascuno la propria parte e il proprio mestiere.

Lo stesso discorso vale per la questione architettura e contesto. Per fortuna esistono molti tipi di contesto. Io guardavo in questi giorni una situazione particolare, siciliana, in cui l'architettura è molto povera e dove invece il conformismo, i rituali di massa, le processioni, l'omertà, la mafia, tutte queste cose sono molto presenti, molto efficienti. Ecco, in quei contesti, penso che non serva assolutamente proporre un'architettura che faccia riferimento a dei rituali o a una monumentalità ma, piuttosto, proporre un'architettura povera. Insomma, io penso che il contesto vada interpretato non soltanto come fonte di messaggi linguistici o di stratificazioni di culture, ma anche per quello che è il nostro punto di vista sugli uomini da progettare dentro un contesto. Per esempio, in una città povera, in una

situazione economica tradita dai gruppi che la controllano, non andrei a proporre dei monumenti che magari sento di fare in altre situazioni. Quindi se diamo al termine 'contesto' questa interpretazione abbastanza ampia, abbastanza estesa, come discorso che implica aspetti sociologici, politici in senso lato, credo non esista nessuna possibilità di sottrarre il progetto a un rapporto con il contesto. Chi dice che sottrae la sua architettura da questo rapporto fa semplicemente autobiografia. L'autobiografia è interessante da un punto di vista poetico ma alla fine uno se la scrive addosso soltanto. L'architettura deve essere anche uno strumento di persuasione, di coinvolgimento, di interlocuzione, deve parlare e indurre non soltanto dei comportamenti ma a delle riflessioni. Ho sempre creduto che la retorica fosse un'arte che (non nel senso comune della parola, negativo) stava accanto all'architettura come a qualunque altro discorso compositivo. E questo vuole dire che l'insuccesso nel coinvolgimento, nella persuasione, il mancato riscontro nel sociale sono abbastanza intollerabili per un mestiere di questo tipo o per un'arte di questo tipo. Naturalmente io non ho mai creduto né all'avanguardia, né allo sperimentalismo, credo che siano più morali le posizioni della retroguardia e io ho sempre parlato di retroguardia come posizione nella quale pensavo di lavorare. Se è impensabile un insuccesso nei confronti del sociale, cioè se l'insuccesso nei confronti del sociale per il nostro mestiere è un fallimento, invece, l'insuccesso nei confronti del successo (cioè della critica dispensatrice di meriti e demeriti) può essere indice di qualità, una garanzia piuttosto che un limite, voi parlate della funzione critica del progetto, ma mi pare che non si possa non parlare anche della funzione che la critica ha nei confronti del successo degli architetti. Credo che oggi manchi una critica architettonica attenta. In ogni epoca ci si lamenta del fatto che i critici e gli storici sempre tentano di costruire i loro sistemi interpretativi come autentiche creazioni sovrapposte al mondo della creatività vera. Le opere, le ricerche degli artisti hanno sempre interessato i critici solo in quanto passibili di coerenza con i sistemi interpretativi generali predeterminati.

Andar dentro alle opere interessa molto meno. Una delle caratteristiche del critico, a detta di molti, è quella di essere incapace di comprendere l'arte e le sue ricerche (e sono proprio le cose che gli capita di dover guardare per anni).

Il critico è un *voyeur* nei confronti di un'attività che è essenzialmente, credo, pur nella sua complessità, un'attività artigianale, un'attività tecnica, un'attività rozza, nella quale non esistono delle idee portanti di cui abbiamo bisogno, idee filosofiche, cose che prendiamo dai libri (che anche noi architetti leggiamo) ma che non ci obbligano a sottoscrivere un sistema filosofico. Noi possiamo benissimo prendere il discorso della colonna di Hegel perché ci fa comodo la sua lettura, tutti oggi prendono Heidegger o Levinas come appoggi per i loro discorsi sull'abitare. Noi però sappiamo che sono *prestiti*, un po' dovuti a pigrizia, un po' dovuti all'inconciliabilità tra il mestiere nostro e la costruzione di sistemi teorici definitivi. È un po' lo stesso discorso anche per quel che riguarda il rapporto con l'estetica. I miei riferimenti più stimolanti sono nel mondo della musica, nel mondo della pittura, nel mondo della poesia, dove si ha lo stesso problema della trasposizione di un pensiero pensato in segni, dei quali va trovata la composizione, la struttura e soprattutto dei quali va trovata l'appropriatezza e la necessità. Più sono brevi i poemi o più sono limitati i temi di una ricerca pittorica, più diventa evidente la necessità di questa ricerca pittorica, la necessità di questa ricerca poetica. Anton Webern, nella sua musica, che non era né classica né moderna, cercava solo di andar dentro la musica, *nach innen*: questo

andar dentro riduce sempre più, quasi al limite del ridicolo, la durata delle sue composizioni. Noi, oggi, sappiamo cogliere in questa dimensione, temporalmente minima, una ricchezza superiore che in Arnold Schönberg o in Alban Berg.

La questione dell'Internazionalismo e del Movimento Moderno (e un po' dello stile). Oggi l'attenzione per l'International Style, per una certa serie di figure della modernità o del novecento è una forma di manierismo, è una delle mode: non penso che sia una vera via per la penetrazione, o reincarnazione, o rivitalizzazione di principi e di idee. Certo il discorso che facevo prima, su Webern, è il discorso della modernità. Anche il discorso del rapporto del progetto architettonico e progetto della nostra vita, e progetto sociale, è la ripresa di un tipico progetto della modernità. Ma se poi questo discorso della modernità vuole dire lo stile del moderno, e se voi fate riferimento ad alcune riprese che ci sono oggi o del linguaggio Costruttivista, o del Decostruttivismo, o del Novecento, o del Razionalismo io credo che questi siano solo riflessi tra i tanti; lo si chiama pluralismo, ma più che pluralismo, è solipsismo. Non c'è oggi un linguaggio internazionale. Al massimo c'è un'altra monade, in Argentina o in Australia, che ha qualche somiglianza genetica con me. Forse un doppio, un personaggio clonato. Ma la verità è che non esiste un'architettura né regionale né nazionale, e che questa ricchezza è una ricchezza tutta all'interno di una convenzione che il singolo o al massimo un gruppo o al massimo, ma non so quanto sia vero neanche questo, una scuola si può dare. Io lavoro, per esempio, con mio figlio: noi abbiamo due modi diversi, assolutamente diversi di andare verso l'architettura. Lavoriamo benissimo insieme e probabilmente lui lavorerà con me fino a che non avrà delle cose migliori da fare per conto suo. Ma, voglio dire, non credo che esistano in questo momento queste tendenze, questi raggruppamenti, né di generazione, sicuramente non la nostra, ma non credo neanche quelle successive. Ci possono essere delle prese di posizione concettuali, ci possono essere delle prese di posizione anche teoriche; quello che dicevo prima sul fatto che l'architettura è un mestiere, che l'architettura è un'arte, non esclude assolutamente il fatto che esistano dei bisogni di fondazione di questo mestiere, di quest'arte.

Del resto noi viviamo questa contraddizione, chi di noi insegna, e io l'ho fatto da quando mi sono laureato, sa che poi deve essere trovato quel tanto di comunicabile che è interpersonale, che è intersoggettivo, che appunto sono le regole o sono anche degli atteggiamenti nei confronti della realtà, forse più che delle regole. Resta il fatto che uno dei fenomeni più tristi è quello di vedere gli allievi che imitano il maestro. Oggi sicuramente, ma forse anche in passato, al di fuori della Bottega il linguaggio del maestro non è trasmissibile. Il maestro per primo ha o dovrebbe avere il terrore di vedersi riflesso negli scimmiettamenti degli allievi.

Per quanto riguarda le Scuole, io sono invece convintissimo della trasmissibilità del demone dell'Architettura: sono talmente convinto della trasmissibilità dell'esperienza architettonica che sono contrario al numero chiuso. La passione per il gioco può essere trasmessa a tutti; ho le prove di persone all'origine prive di stimoli, assolutamente apatiche sul piano creativo, che a distanza di tempo, due anni, due anni e mezzo, hanno cominciato a parlare in modo fluente, dopo essere state a lungo architettonicamente afasiche. La verità è che lo studio dell'architettura incomincia molto tardi, si studia, normalmente, dopo i vent'anni. È un'arte ostica, non accattivante come la musica, la pittura o il cinema, e quindi, incominciando a occuparsene molto tardi quasi tutti, non c'è mai stato un *enfant prodige*. Si dice che Mario Botta lo sia stato, ma allora è della serie degli *enfant prodige* che poi

bisognerebbe togliere dallo schermo, come Shirley Temple, che crescendo diventò bruttina... Invece, a parte Mario Botta, non c'è mai stato un *enfant prodige*.

La Scuola di Venezia... la chiave di tutto il discorso sta nella figura di un architetto non eccelso: Giuseppe Samonà. Uomo di vaste letture e ideatore di problemi, forsennato, impaziente, carico di energia, che trascinava la Scuola nelle sue follie. È riuscito a trascinare Ingrao dentro la teoria del Comprensorio, dimensione politica del territorio alternativa alla città e alla regione, e quindi, evidentemente, non solo sui giovani riusciva a esercitare un influsso e una persuasione. Accanto a Samonà stava quella sirena, allora suadente, di Zevi, che aveva convinto i Gardella, gli Albini, eccetera (i migliori professionisti) a entrare nelle carriere dello Stato, per una politica di subentro ai docenti vecchi, compromessi con il regime fascista e con il linguaggio monumentalista. Devo dire che a me Zevi era molto simpatico, un ottimo professore. Insegnava la storia dell'architettura nel modo che, oggi si dice, è più pericoloso, cioè operante, legata al progetto... Naturalmente così operante, così legata al progetto contemporaneo la sua storia era del tutto deformata, era capziosa; io non sapevo assolutamente chi fosse Leon Battista Alberti alla fine dei suoi due anni, perché si parlava di Paleocristiano, Romanico e di tutte le stagioni 'senza Architetto'. Il Rinascimento era fuori assolutamente. Poi si occupò di Biagio Rossetti, ma perché urbanista.

Se penso a Marcello D'Olivo, se penso ad Angelo Masieri, che morì giovane, la prima Scuola di Venezia, per quanto provinciale fosse, non si può dire fosse priva di personalità. Era ancora vivo l'interesse per gli ultimi portati dell'Art Nouveau, nella versione Secession Viennese e nella versione statunitense wrightiana. Come architetto il più capace era Scarpa, che come insegnante era inesistente. Teneva un corso di decorazione che incominciava verso l'una, e terminava verso le due, cinque o sei persone ad ascoltarlo. Con Scarpa questa specie di Iago che era Zevi, questa specie di Otello che era Samonà e tutti gli altri trascinati nell'avventura.

Dopo, nella volontà proprio di Carlo Aymonino, fu tutto l'opposto: il tentativo di un discorso di gruppo, il tentativo di una corallità e anche un rapporto molto preciso e molto orientato con la realtà esterna, gli Enti Locali, il Piano di Pesaro... vennero tutte queste cose e l'utilizzazione di una serie di messe a punto di concetti teorici in funzione di una loro operatività. Io penso che oggi bisogna dire che abbiamo fatto un grandissimo buco nell'acqua. È stata, come dicevo prima, la stagione delle supplenze. Su "Casabella", suggeritomi da Guido Canella nel titolo, scrissi *L'Università come centro di studi sul territorio*. Tutti eravamo convinti di una necessaria correlazione tra sapere, politica, gestione del territorio... La verità è che attraverso i mass media, attraverso i calcoli più opportunistici dei rapporti clientelari, dei rapporti che si dicono democratici, quelli dei voti che contano, le idee che sono andate avanti sono sempre state le idee più piatte, le più ovvie, quelle che una stampa poco professionale come è quella italiana e una classe politica di conigli come è in generale quella italiana, potevano capire. Dopo Olivetti e Feltrinelli nessuno ha rischiato la propria carriera per portare avanti un progetto culturale. Il risultato è che abbiamo perso tutto. O, per lo meno, quasi tutto. Tranne quello che si poteva salvare nel piccolo territorio dell'individualità.

Se tuttavia pensiamo al panorama europeo degli anni Settanta e a quello che succede dopo, quando la mia generazione affronta il problema della gestione della scuola è evidente l'importanza del lavoro intellettuale svolto. Sul piano delle idee, sul piano degli approcci

al progetto (certamente non sul piano della reale incidenza nei fenomeni urbani o nei processi di gestione del territorio, dove è sempre contato di più Cervellati e la sua interpretazione infantile, da piccolo zoologo della tipologia che non le interpretazioni più complesse di Rossi, o di Aymonino, o di Canella) c'è stata una larghissima influenza dei nostri studi di qua e di là dell'oceano.

Vorrei concludere con una mia invenzione recente. La Fondazione Masieri, che è diventata l'unica struttura che in permanenza si occupa del progetto contemporaneo di architettura coniugato col problema della trasformazione della città, attraverso mostre, attraverso un giornale e attraverso soprattutto la costruzione di un archivio di progetti per Venezia.

Di "Phalaris" devo dire che, a partire dal titolo (il nome di questo tiranno nemico dell'artista) io pretendevo che ci fosse un giornale che si impegnasse in un rapporto con il Politico, con il Principe, nel senso largo del termine.

La Scuola di Venezia è sempre stata un ghetto, nel quale venivano a rifugiarsi persone sgradite in altre sedi, da Milano, da Roma, da Torino... e spesso le persone sgradite altrove si sono dimostrate qui capaci, preparate e intelligenti. L'analogia col ghetto è pertinente. Intorno alla Fondazione Masieri anche per quelle che erano singole ricerche o singole pubblicazioni, o singole mostre, è venuta fuori una sorta di forzata emarginazione del meglio. Perché a Venezia si può far stazione in un punto diverso rispetto a quello delle due città, Milano e Roma, delegate dall'industria culturale a produrre cultura. Con il Dizionario di Architettura che abbiamo curato in Fondazione, grazie anche alla collaborazione di Italcementi, l'ipotesi di editoria universitaria d'architettura si è precisata ancor meglio. Un maggior grado di libertà, forse un maggior accademismo, nel senso buono del termine, soprattutto un maggior grado di libertà e uno sviluppo della critica architettonica come non appare sulle riviste ufficiali.

Io non credo agli equilibri in queste cose: ci possono essere dei cicli, come si hanno dei direttori nei giornali che danno un certo tipo di orientamento per un periodo, poi, vengono mandati a casa e se ne chiama un altro per prendere un'altra posizione. Io non credo nella democrazia nelle iniziative culturali, credo moltissimo alla discussione, ma non credo alla parità dei diritti nelle idee. Ci sono delle idee che val la pena di approfondire, perseguire, sperimentare, portandole fino in fondo e rischiare su queste la propria esistenza. E se si perde si perde.

Gian Paolo Semino

Nato a Alessandria nel 1948, è professore associato di Composizione architettonica presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Milano. Già redattore di "Hinterland", fa parte del comitato scientifico dei "Quaderni di architettura" pubblicati dal Dipartimento di Progettazione dell'architettura. È autore della monografia Schinkel (1993). Ha preso parte a numerosi concorsi, vincendo (con Bordogna e Godio) quello per la ridefinizione architettonica del centro di Cernobbio (Como).

Effettivamente dall'insegnamento e dall'iniziativa di Rogers e Samonà ha preso avvio un approfondimento della cultura e degli strumenti dell'architettura che ha pochi analoghi in altri paesi. A loro spetta il merito di aver colto le aperture della ricostruzione, fossero quelle più ideologizzate del neo-realismo e dell'olivettismo o anche solo le possibilità di affermazione dell'architettura moderna, per ricongiungere originalmente il mestiere, l'operatività dell'architetto, a una cultura più ampia e comune.

L'orizzonte in cui questo avveniva era la riconquista, dopo le 'difficoltà politiche' del passato regime, della dimensione urbana: la città, che si voleva 'dell'uomo', democratica, 'creazione umana per eccellenza', richiedeva, con un fronte comune fra urbanisti e architetti, unità concettuale tra il singolo intervento e un ampio intorno (le preesistenze ambientali, l'unità urbanistica-architettura), che metteva progressivamente in crisi certe separatezze del funzionalismo e ricomponeva la frattura nella storia operata dalle avanguardie. La generazione successiva, formata alla loro scuola, è per un verso più politicizzata (il nazional-popolare dei 'giovani delle colonne'), e spesso 'all'opposizione' nella gestione, per altro verso cerca uno sbocco all'istanza progressista nella costruzione di una strumentazione disciplinare più sistematica e scientifica. Prende le distanze dal professionalismo e dall'espressione di una soggettiva qualità formale, e pretende radicamento 'oggettivo' nei processi urbani, nelle leggi di costituzione e trasformazione del manufatto collettivo che è la città.

In questa nuova fondazione analitica del rapporto tra architettura, progetto e fatti urbani si possono riconoscere due versanti: uno, più diffuso, originato dal lavoro di Aymonino e Rossi a Venezia, 'morfologico', che mette l'accento sulla continuità, la permanenza, la ripetizione; l'altro, 'strutturale', rappresentato da Canella, ricerca una lettura più dialettica, anche attraverso discontinuità, fratture, tale da rendere conto dei fattori di conflittualità interni all'ideologia e alla realtà dei fatti urbani.

Canella in particolare assume come esemplari i momenti in cui una cultura del progetto si sviluppa originalmente nell'incontro con una gestione alta e significativa della città; ma a tutti è comune un orizzonte di riferimento 'politico' che è l'idea di una gestione pubblica, secondo l'interesse collettivo, almeno degli elementi primari della struttura urbana.

Tutta la strumentazione 'scientifica' è informata a questo principio: dal rapporto fra morfologia e tipologia, all'analisi per emergenze e tessuti, dall'uso dei vari tipi di storia — delle idee e dell'arte, sociale, della cultura materiale, eccetera — alla tradizione stessa dell'architettura, i cui personaggi, movimenti, progetti sono scelti, gerarchizzati, in base al contributo che possono dare all'avanzamento disciplinare in questa 'idea di città'.

Ciò che oggi mette in crisi il modo leggere l'insediamento elaborato tra gli anni Sessanta e Settanta e la possibilità di riproporlo nel progetto, è il progressivo venir meno dell'orizzonte della gestione, perché non si sa più bene dove risieda una consapevolezza politica della città o chi sia in grado di compiere scelte che orientino la costruzione dei fatti dell'insediamento secondo strategie e interessi riconoscibili. C'è piuttosto un contenzioso punto per punto in cui gli amministratori, che dovrebbero essere i più diretti interlocutori di questo punto di vista elaborato dall'interno della disciplina, vanno alla ricerca spasmodica del consenso abbracciando gli idoli della cultura di massa — rivolti in generale alla più vieta conservazione, a un infantile ambientalismo, eccetera —; quando non compare l'intervento eccezionale, che si impone per logica tecnologica o aziendale o per necessità dell'emergenza.

Accade così che quel patrimonio di elaborazione teorica e progettuale sopravviva un po' archeologicamente, impoverendosi per mancanza di sbocchi operativi, e che la cultura degli architetti soffra di un arretramento e arroccamento che ricorda ciò che è avvenuto, in campo storiografico, con la scuola delle "Annales": nata problematicamente e da certe urgenze operative con Bloch e Lefebvre, sviluppata da Braudel, nello scambio con la storiografia marxista e involuta poi in specialismi e rarefazioni indiziarie per soli addetti ai lavori.

Questo riguarda particolarmente i cultori dell'"analisi urbana", che hanno visto la loro disciplina erosa in molti rivoli e per altro verso hanno cercato vie più sbrigative al progetto; mentre l'indagine più 'strutturale' continua ad alimentare un plusvalore di figurazione significativo (seppure talvolta consolatorio, quasi che 'ciò che non può essere in funzione, sia almeno in rappresentazione').

Bisogna poi dire che Rogers e Samonà erano figure di grandi intellettuali che si muovevano nella logica di un fronte ampio e differenziato, rappresentativo, nella pluralità delle figure coinvolte, di tutta, o quasi, la migliore architettura italiana: l'individualità, il segno personale, concorreva alla ricchezza del movimento. Per Samonà la forma era ciò che dava verità e sostanza a diagnosi conoscitive, Rogers, che pure aveva il culto della bellezza, la viveva maieuticamente e godeva della sua varietà di espressioni.

Dei maestri della generazione successiva, nessuno ha avuto la stessa larghezza di valutazione e d'intenti: si sono arroccati nella costruzione di una scuola, nel suo dibattito interno, e ciascuno ha teso a essere dimostrativo come artista, per cui l'esito formale è diventato un caposaldo della riconoscibilità dello stesso percorso intellettuale. Quando l'informazione ha preso a crescere in circuiti di massa, e l'immagine se ne è fatta veicolo quasi esclusivo, l'univocità dello stile è diventata più facilmente modello divulgabile, oggetto di comunicazione in sé, in un dominio libero da responsabilità conoscitive e contestuali più circostanziate.

E qui vorrei passare direttamente al punto tre del questionario, dicendo come prima cosa che quando sento associare all'architettura il termine 'linguaggio' mi irrigidisco, perché rappresenta una riduzione a cifra comunicativa dei caratteri dell'architettura, che è invece costruzione e connotazione. Sottrarre il discorso sull'architettura alla dimensione contestuale, cioè di destinazione, di costruzione di un paesaggio, di contributo a un comportamento collettivo, significa mancare completamente la trasmissione dei suoi dati problematici.

In questo c'è una responsabilità della pubblicistica che, da quando deve alimentare un mercato allargato, si è sbarazzata di remore critiche e scrupoli di orientamento e indulge troppo spesso nella divulgazione di modelli di pronto impiego o di temi alla moda un po' standardizzati; quando non affida alla seduzione dell'immagine di neutralizzare ogni più articolato approccio agli impegni contratti nella figurazione. Lo dico con una certa cognizione di causa perché ho seguito Canella nell'impresa della rivista "Hinterland" e ne sono stato per i primi anni redattore.

"Hinterland" già dalla testata sottintendeva la ricerca di un ampio contesto da cui far emergere e cui destinare un'architettura che non fosse, cinicamente, quella di sempre, ma rinnovata nei temi di una più complessa struttura insediativa, approfondita nell'invenzione di originali matrici storiche, adeguata nella caratura della composizione ai ruoli dell'oggi (alla perdita di transitività annunciata dalla profezia del *ceci tuera cela*). Contesto quindi

non solo fisico, ma concettuale, irrobustito da larghe frequentazioni extradisciplinari e competenze che non fanno parte del tradizionale orizzonte conoscitivo della cultura degli architetti. "Hinterland" non era molto accattivante, era difficile da fare e forse anche da leggere, ma ha avuto il merito di agitare questioni vive e non convenzionali e di proporre un avanzamento nella conoscenza rispetto al quale il quadro attuale della critica risulta ben più evasivo e involuto, come si rileva dal punto quattro del questionario.

Altro che 'nuovi temi tipologici della città': è già molto che non si rifluisca semplicemente sulla reurbanizzazione nostalgica della città ottocentesca, dato che l'interesse è prevalentemente su questioni formali, di estetizzazione della tecnica, della costruzione, del dettaglio. Queste sembrano costituire l'ambito di pertinenza della qualità architettonica, la ragione di scambio e di circolazione in un sistema che si autoalimenta e che ha alla base l'avvenuta separazione in ambiti disciplinari autonomi della storia e dell'urbanistica e la riduzione della composizione a fatto specialistico, qualcosa che attiene alla produzione dell'immagine.

Mi limito a rilevare che ciò trova riscontro in una crisi profonda della formazione, che nelle facoltà non riconosce più la centralità del progetto e la necessità di nutrirla di scambi e contenuti conoscitivi imposti dalla realtà. Per paradosso, si può pensare che si sia raggiunto il fondo di questa disaggregazione, di questa assenza di un asse formativo, e che dunque non si possa che risalire la china.

E anzi, indulgendo all'ottimismo, l'intrinseca e ormai non procrastinabile necessità di ripensare e riorganizzare un programma di formazione potrebbe condurre a nuove aggregazioni su base volontaria, a facoltà 'di tendenza' decentrate, più radicate e volte a coltivare la specificità culturale di un territorio di pertinenza: e perché non sperare che da questo rinnovamento di base si abbiano effetti su un più virtuoso reciproco coinvolgimento di critica, progetto e scena urbana?

Certo dovrebbe contribuire il verificarsi di nuove condizioni anche nelle città: la crisi del modello dei partiti, dei loro tradizionali equilibri, mediazioni e occupazioni, potrebbe sollecitare una nuova interlocuzione, una nuova propositività, l'affermarsi di istanze di gestione più consapevoli e concrete che non il generico attivismo della società civile o la delega a un potere dei tecnici, e aprire alla cultura architettonica lo spazio di un'elaborazione che non confidi solo sulle proprie forze.

Ma vorrei concludere toccando un ultimo punto, relativo a storia, critica e 'poetica'. Io sono convinto che la critica, in realtà, sia sempre debitrice dell'operatività dell'architettura, e vorrei portare un'argomentazione in proposito che nasce dal mio lavoro.

Di recente mi sono occupato abbastanza a lungo di Schinkel; analizzando la discontinuità della sua fortuna critica si può constatare come i momenti alti, di riscoperta dell'insegnamento implicito nell'opera, coincidano con particolari interessi espressi dalla cultura del progetto. Per esempio, dopo l'eclisse degli ultimi trent'anni dell'Ottocento — gli anni della fondazione dell'Impero, dell'industrializzazione forzata, della confusa magniloquenza storicista — sulla soglia del Novecento sono Behrens e Loos a riscoprire il valore di una costruzione più oggettiva dell'architettura e quindi a ritrovare Schinkel come maestro, per loro necessità; e solo dopo che con i loro progetti hanno compiuto la prima operazione critica, intervengono i saggi di Stahl, di Giedion, di Grisebach, ad argomentare più sistematicamente, a commentare, eccetera. E così nell'ultimo dopoguerra, quando il funzionalismo discrimina, nell'opera di Schinkel, ciò che è più tecnico ed esplicitamente connesso

a contenuti di progresso borghese, da ciò che è più rappresentativo e quindi reazionario (per i critici dell'Est) o classicista (per Pevsner), sono Mies van der Rohe e il suo allievo ed esegeta Philip Johnson a riproporre le costanti di una maestria e di una problematicità, che Hitchcock si cura poi di valorizzare nel suo manuale di storia.

Se non si intende poetica in senso riduttivo e idealistico, tutta intuizione, soggettività, e al limite come cifra incommunicabile, ma la si intende come costruzione autentica di interessi, come formazione di una tradizione propria, come un fare storia più efficace, che seleziona e mette in luce ciò che veramente sta a cuore e vale per l'oggi, questo è ciò che fanno gli architetti progettando e continuando la storia.

Lavorando su Schinkel facevo intanto i conti con la mia formazione, lo leggevo attraverso le lenti di una scuola milanese che ha un versante purista, talvolta più iconico e allusivo, talvolta più rarefatto e oggettivo, in Aldo Rossi e Giorgio Grassi, e un versante invece realista, di eclettica contaminazione e innovazione, in Guido Canella. Ho imparato dagli uni e dall'altro (con Canella ho poi scelto più a lungo di collaborare) e mi sembrava logico trovare conferme e sviluppi di un incerto discrimine tra *Sachlichkeit* e variazione, tra astrazione e deformazione: forse scoperte analoghe a quelle inseguite da Behrens e Loos, Tessenow e Poelzig, nel corpo dello stesso maestro.

Questo è il modo di fare storia, e insieme critica, che mi interessa: e non la complicità corporativa fra chi fa carriera di storico chiosando note d'archivio e chi progetta usando un repertorio storico come trovarobato di stilemi da saccheggiare. Non c'è modo di attingere alla storia se non facendosi critici per selezionare e approfondire l'autenticità di questioni aperte oggi, attraverso figure che ce le consegnano già risolte.

Una frase di Hofmannsthal, che cito a memoria, dice: «oggi per noi ciò che è compiuto è incomprendibile. A noi sta a cuore quasi soltanto ciò che è contraddittorio, in divenire. Solo questo ci sollecita, però ciò che è compiuto ci spinge a cercare di essere compiuti noi stessi».

Francesco Tentori

Nato a Tarcento, Udine nel 1931, è professore ordinario di Progettazione urbana presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

È stato caporedattore della rivista "Casabella-Continuità". Tra i numerosi scritti ricordiamo Vita e opere di Le Corbusier (1979) e P.M. Bardi (1990). Ha curato le edizioni italiane di Lo stile di G. Semper (1992) e Gli insediamenti nel territorio germanico di A. Meitzen (1993).

Tra i numerosi progetti è il Cimitero di Longarone, con G. Avon e M. Zanuso (1972-73).

Risposta alla domanda 1

Questa completa 'fusione' che si fa sempre fra Rogers, da un lato, e la scuola di Venezia e la personalità di Samonà, dall'altro, mi lascia un po' perplesso. Perché — secondo me — le tradizioni di dogmatismo dell'università di Venezia, almeno fino alla fine degli anni Ottanta, erano molto più elevate di quelle dei corsi di Rogers, dove — anzi — vigeva un clima (almeno esteriore) di liberalismo democratico.

Dico maggiore dogmatismo a Venezia, nel senso che non posso dimenticare di aver frequentato questa scuola proprio quando era in atto la battaglia 'zeviana' per l'architettura organica; per esempio, quando si diede la laurea ad *honoris causa* a F.L. Wright e decisamente imperversava uno spirito di parte, da *chi non è con me è contro di me* e non uno spirito di apertura equanime verso tutti i tipi di sperimentazione del Movimento Moderno. Premetto che non ho fatto parte della scuola di Venezia per molti anni: dopo la laurea avevo iniziato a lavorare col professor Gardella, ma in capo a due anni ho lasciato perdere (da precario, senza ricevere il minimo rimborso spese, non potevo pretendere che mio padre continuasse a pagarmi viaggi e pernottamenti a Venezia).

Il contatto con Venezia è ripreso solo agli inizi degli anni Ottanta, dunque quanto dico per tutti gli anni Sessanta e Settanta non deriva da impressioni dirette ma da 'sentiti dire'. E quando arrivai, nell'autunno 1982, ricordo di aver trovato una situazione completamente diversa, da quella che ricordavo degli anni Cinquanta. Era quella non più di una, ma di tante scuole, diverse tra loro, basate ognuna — in sostanza — sul metodo che Lucio D'Angiolini chiamava 'ostensivo' (nel quale, in poche parole, l'allievo deve progettare come ha visto fare dal maestro). L'unica caratteristica che si era mantenuta dagli anni Cinquanta, in ognuno di questi 'spezzoni', era il dogmatismo.

Tuttavia — per quanto riguarda il tempo di Samonà e della mia prima permanenza a Venezia — non mi pare di ricordare che con Samonà si fossero affrontati argomenti nuovi, come quelli che si dibattevano, invece, nella redazione di "Casabella": per esempio, la famosa 'fuoriuscita dell'Italia dal Movimento Moderno' (dogmatico); viceversa ricordo che esisteva, già ai miei tempi, quella specifica tensione — che Samonà sapeva tenere molto viva — per lo studio della città antica (segnatamente per Venezia stessa) vista come un *modello* che avrebbe potuto insegnare molte cose anche all'architetto moderno, servire per il progetto moderno.

Questa tensione, portò — oltre che a numerose esercitazioni progettuali degli studenti sul 'costruire a Venezia' e nel Veneto — ai concorsi (affrontati da Samonà con un gruppo di suoi assistenti) per il Centro direzionale di Torino (1962) e per la Sacca del Tronchetto (1964) in cui — forse per la prima volta in progetti pure, per altri versi, coerenti con il linguaggio del Movimento Moderno — prevalevano (come succede a Venezia isola) i pieni sui vuoti all'interno di un edificato continuo. Quegli stessi giovani produssero autonomamente, nel 1963, il progetto per il nuovo Ospedale di Venezia che ispirò, sullo stesso tema, il progetto di Le Corbusier dell'anno successivo: l'unico, del maestro, in cui non si incontra una prevalenza dei vuoti sui pieni ma — al contrario — la copertura totale dell'area a disposizione.

Questo fu un merito specifico da ascrivere alla scuola di Venezia del prof. Samonà. I direttori che gli succedettero, non seppero affatto mantenere quella tensione.

Bene o male, dopo quei pubblici concorsi dei primi anni Sessanta, e affrontati (con Samonà o senza) — ripeto — da molti giovani che divennero, in seguito, professori a Venezia, non

riesco però a vedere nell'opera individuale successiva di ciascuno di quei giovani degli anni Sessanta, un sintomo di continuità con le ricerche di quel tempo. Tranne forse in Valeriano Pastor, il quale in una serie di realizzazioni (principalmente, il centro scolastico distrettuale di Dolo e l'ospedale di Larino, Campobasso) è riuscito a portare avanti in proprio e nello spirito del professor Samonà una ricerca coerente con quell'esordio lontano. No anzi: c'è un altro nome da ricordare, quello di Emilio Mattioni (presente nel concorso torinese e in entrambi i concorsi veneziani), allora assistente di ruolo all'IUAV e che abbandonò l'insegnamento — caso più unico che raro — negli anni dei 'grandi torbidi', per dedicarsi al lavoro professionale che ha dato — soprattutto in campo scolastico e industriale — molti frutti di estremo interesse. Questa è la vera scuola di Venezia che io riconosco.

Ultimamente, a me pare, una ragione di continuo scontro, fra me e altri docenti veneziani, è dovuta proprio al fatto che a me sembra di vederli fermi nella ripetizione di alcuni tipi architettonici super-sperimentati e — soprattutto — immutati dagli anni Venti e Trenta (e quindi obsoleti), come se ormai i problemi dell'architettura potessero riguardare solo i dettagli formali o le innovazioni tecnologiche, ma senza che si sposti nient'altro all'interno dei progetti.

Altra cosa che mi preoccupa, è che nessuno noti come, a una osservazione attenta, si possa giustificatamente dire che le composizioni progettuali del Movimento Moderno sono composizioni moderne fino a un certo punto, e per certe componenti (soprattutto per l'aspetto stilistico, che a me sembra molto meno importante di quanto sembrasse a Edoardo Persico), mentre sono ancora composizioni derivate dall'architettura precedente (chiamiamola genericamente architettura del Rinascimento), dal punto di vista spaziale, ossia meramente 'compositivo'.

Ossia, i famosi 'grattacieli cartesiani' che costituiscono l'unità centrale del progetto di città di Le Corbusier del 1925, e la città tutta, di quel progetto o della Ville Radieuse, a me sembrano — chiaramente — composizioni di tipo rinascimentale: perché radicalmente basate sulle leggi del cono prospettico, proprio come le composizioni spaziali che si possono trovare dentro le fabbriche di Brunelleschi o nei quadri di Piero della Francesca e Francesco di Giorgio, o di qualsiasi altro.

E credo che qualsiasi 'prestito' dall'arte del passato, e non solo dal punto di vista compositivo, sia perfettamente lecito per noi come lo era per Walter Gropius quando disegnò in stile neo-egizio l'ingresso agli uffici delle Officine Fagus; questo perché un artista ha sempre a sua disposizione non solo l'ultimo strumento formale 'inventato', ma qualsiasi altro di cui abbia conoscenza. Ciò non toglie che si possa anche osservare come le composizioni 'moderne' di singoli edifici — almeno nei paesi tedeschi — datano dal primo decennio del secolo, mentre composizioni moderne 'di insieme' (tipo Plan Obus, per intenderci), ancora nel 1993 sono da contare sulle dita di una mano.

Ma non è più perfettamente lecito, secondo me, riferirsi a elementi del passato — neanche del Movimento Moderno degli anni Venti-Trenta quando dal terreno formale-compositivo e stilistico si passa, invece, a quello tipologico e della occupazione dello spazio: ossia, come i bisogni della città medioevale erano di un certo tipo, e i bisogni della città ottocentesca erano di un altro tipo, nell'accelerazione delle trasformazioni contemporanee si può dire che i bisogni della città primo-novecentesca erano completamente diversi da quelli della città attuale, e che i problemi di occupazione dello spazio di un mondo di tre miliardi di abitanti erano completamente diversi da quelli di un mondo che si avvia ai sei miliardi. Si

può dire altresì che se le città giardino erano un anacronismo revivalistico quando Howard le propose (1898), sono oggi un autentico delitto ambientale, comparabile alle discariche incontrollate. Secondo me i bisogni della città di oggi sono completamente diversi da quelli della città 'tra le due guerre': ammettono qualsiasi cifra stilistica e compositiva, ma non lo spreco di spazio, con la conseguente perdita incredibile di tempo negli spostamenti che è necessario in ogni 'modello a galassia'. E in questo senso non vedo, nei nostri anni, una sperimentazione tipologica che sia confrontabile a quelle effettuate dal movimento moderno negli anni Venti-Trenta, né a quelle sperimentazioni che nel laboratorio universitario veneziano avvennero nei primi anni Sessanta, e mi chiedo perché.

Ripeto: a me sembra che non si possa continuare a riprodurre, quasi alle soglie del Duemila, le cose che andavano bene a Parigi negli anni Trenta, o a Berlino negli anni Venti.

E in questo senso guardo con preoccupazione a chiunque consideri l'attuale laboratorio berlinese — tipo IBA — come un modello da ripetere altrove; considero che questo non dovrebbe — comunque — avvenire all'interno delle università. Avverto cioè oggi all'interno delle università quello stesso pesante condizionamento 'professionale' negativo che fece scattare a Milano la contestazione dei corsi di Rogers e — questi essendo ritenuti insufficienti — la rivolta studentesca (meno capisco perché la rivolta ci fu anche a Venezia ma in quegli anni — ripeto — a Venezia io non c'ero, ed è inutile cercare di capire dai 'sentito dire').

Risposta alla domanda 2

Non credo — comunque — che vi siano stati apporti da parte della cultura urbanistica italiana (avrete notato che certi problemi di disoccupazione architettonica hanno trasformato negli ultimi anni gli architetti italiani in altrettanti urbanisti, come sotto Natale i disoccupati si trasformano, appunto, in Babbo Natale).

Ma vorrei fare io una domanda: quanti sono, nell'architettura del Movimento Moderno in Italia gli architetti che si sono interessati realmente di città? Perché secondo me non basta saper piazzare all'interno delle città, anzi dei centri storici, dei progetti più o meno grandi, non basta — cioè — l'arte del 'saper ambientare', per dimostrare di avere non tanto un interesse globale per la città (che è anche dei legislatori, degli amministratori e dei politici in genere), ma un interesse specifico per le composizioni architettoniche a livello di parti di città, intese come parti significative da progettare (altro punto, secondo me, che differenza Rogers o i BBPR, buoni ambientalisti, da Samonà e Quaroni che si cimentarono con problemi compositivi più ampi).

Mi pare che continui invece a imperare, per quasi tutti gli architetti significativi, il vecchio criterio secondo il quale ognuno 'si deve curare del suo pezzetto' e dell'ambientamento di tale pezzetto nel contesto, che è un'esigenza sacrosanta; ma accanto alla quale bisogna segnalare l'esistenza di una lunga tradizione italiana di 'non-cultura' urbanistica degli architetti 'moderni' italiani, che è evidente in tutti gli architetti della prima generazione (anche tra i progettisti del Piano urbanistico della Valle d'Aosta), eccettuati coloro che — come Samonà, Quaroni e Piccinato — si erano educati nelle facoltà di ingegneria (in questo senso anche Bottoni e Terragni, dal punto di vista della competenza urbanistica, erano più preparati di altri architetti milanesi). Mentre questo non vale per molti architetti accademici, che la città l'avevano nel sangue (buoni o cattivi progettisti: Muzio e De Finetti come Piacentini e Brasini).

Ripeto con un esempio: la Torre Velasca è nata in funzione di quello che i BBPR volevano fare in contrada Velasca, ma non credo che nessuno di loro si sia mai posto il problema di che visuali ci sarebbero state, per la loro torre, dal Parco Sempione o dal corso Buenos Aires (queste visuali, data l'altezza dell'edificio, naturalmente ci sono, ma completamente casuali, non studiate).

Risposta alla domanda 3

Sono a disagio quando mi pare che si miri al solito tema di una relazione 'che ci deve essere' fra una architettura e quello che le sorge intorno, e questo — mi pare — sia sempre esistito fra i buoni architetti, ma senza che vi arrivassero come fenomeno primario, per educazione critica (la riflessione critica nasce nella generazione dei De Finetti, dei Piacentini, dei Calandra). Credo, insomma, che i buoni architetti abbiano sempre ambientato 'istintivamente' la loro architettura nel modo che poi risultava del tutto armonico con il contesto. Penso, in questo momento, al progetto di Wright 'in volta di Canal' o al progetto di Le Corbusier per l'ospedale di Venezia (meno mi persuade l'auditorium di Kahn nei pressi della Biennale).

Andrebbe ribadito — del resto — che se è vero che l'entropia dell'universo aumenta e se il mondo continua a essere sempre più popolato, più abitato, costruito, le 'armonie dell'ambiente' saranno sempre minori, da proteggere entro certi recinti (da gestire con più cura delle riserve indiane in America, ma certamente anche senza l'ottusità degli attuali sovrintendenti ai monumenti, nessuno — mi pare — escluso), mentre non credo affatto che si possano subordinare i bisogni di trasformazione del mondo comune, per regioni intere, alla conservazione di paradisi terrestri eventualmente presenti. A me sembra che neanche Venezia isola deve essere intesa come un recinto sacro: non vedo, per esempio, perché devono essere conservate le gravi manomissioni ottocentesche come l'abbattimento, nel 1815, del Fondaco dei Grani che faceva proseguire la 'cortina edilizia continua' del Canal Grande fino all'imboccatura di piazza S. Marco. In punti come questo che l'ottusità dei sovrintendenti rivela anche la loro profonda mancanza di cultura urbana: magari sapranno tutto del dettaglio stilistico e tecnico di un edificio, ma non sanno che cosa sia l'estetica 'urbana'.

Quando poi sento fare il discorso che nella città contemporanea italiana, l'era delle grandi concentrazioni, delle emigrazioni dal sud, sono finite, che la famiglia italiana non cresce più e che quindi ci si può dedicare esclusivamente all'abbellimento della città (insomma la tesi Secchi-Gregotti che è venuto anche per l'Italia il momento degli Stati Uniti — tra esposizione colombiana e prima guerra mondiale — della 'city beautiful'), francamente non so come si faccia a fare un discorso del genere, dimenticandosi di tutta l'emigrazione in grandissima parte clandestina e non registrata dalle statistiche che viene dai paesi dell'est e del sud. La quale, invece, se fosse registrata dimostrerebbe quasi certamente che l'incremento anche dei nostri più grossi centri non è affatto in calo, che la concentrazione di abitanti continua, anche se — magari — non tutta di abitanti italiani per origine, però sempre riguardante le nostre contrade. Esiste una cecità classista, negli amministratori che amano sentirsi ripetere discorsi del genere dai suddetti Babbi Natale.

Ripeto: il problema dell'addensamento e della crescita delle città italiane, secondo me, continua, e se, temporaneamente, si è interrotto è destinato sul medio periodo a riprendere. Non è vero — cioè — che tale movimento si sia veramente interrotto, si è interrotto solo nella registrazione di certi fatti contabili e statistici, ma non nella realtà.

In termini disciplinari, io sono preoccupato di un'altra cosa: cioè del fatto che le riviste di architettura alle quali — per assenza di vera ricerca universitaria — sembra oggi riservato il compito di diffondere una certa modellistica dei tipi (residenziali, terziari eccetera), diffondano esclusivamente la modellistica che deriva dagli strati benestanti dei paesi più avanzati del nostro, non certo una modellistica adatta per i 'degos' e i portoricani negli Stati Uniti, per i turchi in Germania o per i 'vu' cumprà' nel nostro paese.

In buona sostanza, mentre a noi italiani, probabilmente, converrebbe andare a studiare in aree che sono oggi tutt'altro che studiate (tipo: Brasile, Venezuela, India, Hong Kong, Singapore o, semplicemente, Il Cairo e Istanbul); insomma, in tutti i posti dove si stanno verificando grosse concentrazioni metropolitane in presenza di una parte prevalente della popolazione a basso reddito, i nostri occhi o — per lo meno — quelli di certe riviste (e degli studenti che si formano su di esse la loro 'cultura tipologica') continuano a essere esclusivamente puntati sui modelli estensivi e costosi (naturalmente possibili anche in paesi molto densi in termini regionali, tipo l'Olanda). Salvo sporadici accenni a Hassan Fati o a Doshi, e ai loro esperimenti residenziali, il problema di come si affronta il fabbisogno residenziale per le alte densità di popolazione e per i redditi bassi dove, certamente, il libero mercato non sa produrre altro dalle solite *favelas* (come quelle che, in termini urbanistici — *favelas di lusso* si potrebbero chiamare — continuano a riprodursi nel territorio del comune di Roma), degli esperimenti numerosi che, in questo campo si sono fatti in campo internazionale in anni recenti, siamo totalmente ignoranti: la nostra cultura si ferma alla *maison du péon* di Le Corbusier, ossia agli anni Cinquanta.

Mi pare che il Sud America ha avuto recentemente il privilegio di incuriosire l'intellettuale europeo, ma in quel campo — per il poco che conosco (per es. São Paulo) — non si è fatto molto di diverso dalle *siedlungen* tedesche degli anni Venti. Non si è fatto nulla, invece, per studiare altre soluzioni — secondo me molto più importanti — in particolar modo quelle che qualsiasi architetto è costretto sempre a prendere quando lo spazio a disposizione diventa prezioso; per questo prima citavo alcune città-stato asiatiche: dove la crescita urbana è stata subordinata anche al fatto che essa non poteva assolutamente avvenire (per limitatezza di confini, o per limitazione di terraferma) in senso orizzontale (mentre, in questo senso, se la crescita metropolitana di São Paulo è destinata a occupare, per intero tutto lo stato di São Paulo, la cosa è catastrofica per la maggior parte dei suoi abitanti costretta a movimenti pendolari abnormi, ma non certo per l'economia speculativa.

Però, quando si ragiona in termini di benessere individuale (preferisco questa espressione a quella abusata di qualità della vita), allora se uno è costretto a mettere in bilancio, nella sua giornata, due ore (o addirittura 4 ore come prevedono gli attuali biglietti dell'ATAC di Roma) per soli spostamenti, la cosa non è certo indifferente, comincia anzi a essere molto faticosa.

Parlavo prima — mi pare — di 'nuovo formalismo': perché si continua a studiare sempre aeroporti, stazioni ferroviarie, anche gli abusati centri direzionali — che sono, certo, anch'essi tipi interessanti, sempre in evoluzione, degni di attenzione — ma io chiedo: perché non si studia di più il problema della residenza di alta densità; perché — dopo la famigerata 'legge ponte' del 1967 — si dà per vangelo che le città devono avere, al massimo, duecento abitanti per ettaro, quando molte città europee avevano e hanno tuttora densità medie centrali intorno ai mille abitanti (come il primo Le Corbusier — non quello di Bridgewater, di Oddeston e di Chandigarh, sconfitto dalla cultura anglosassone, mummi-

ficata da *La cultura delle città* di Mumford — cercava di ottenere anche per i progetti moderni)?

La conseguenza è, che oggi ci sono questi fatti eclatanti, per esempio che la periferia romana è fatta per metà di progetti pubblici (tipo IACP) i quali, rispettando proprio la normativa della Legge-ponte, sono basati sugli 'standard' urbanistici, e arrivano, in alcuni casi limite (per es. Corviale) a densità inferiori a cinquanta abitanti per ettaro, con zone verdi estesissime, che non servono a nessuno e che diventano depositi di spazzatura, mentre per l'altra metà la periferia romana è fatta dai famosi quartieri di libera iniziativa, o spontanei, tutti in origine abusivi (quelli fino al 1974, mi pare, 'condonati'), i quali — si dice — sono tutt'altra cosa dai primi (molte aziende produttive, poca delinquenza), anche perché sembra che rispettino, in gran parte, la vecchia regola della crescita di Roma dopo l'unità d'Italia: sono cioè formati da provenienti dalla medesima regione (come i marchigiani che, prima degli sventramenti mussoliniani, erano tutti raccolti sotto all'Ara Coeli), tuttavia — quanto a densità — essendo formati da villette, non superano quelli di iniziativa pubblica e mantengono la densità media di Roma a un ottavo di quella parigina, con infrastrutture carenti sempre, ma conseguenti a tale densità.

La cosiddetta 'città diffusa' o del continuo urbanizzato è una specie di periferia di tipo americano, la quale si estende a scala regionale. Può darsi che anche questa peculiarità 'disurbanista', molto diffusa in Italia (per es. nella pianura veneta), sia il fatto determinante per cui si è perso il contatto con i problemi architettonici e urbani che a me sembrano maggiori, in data odierna.

Risposta alla domanda 4

Se ci si intende riferire al fatto che sempre di più si occupano, anche progettualmente, di architettura persone che non sono degli architetti altro che per titolo, ma in realtà sono fondamentalmente dei letterati, o dei letterati-filosofi e quindi, come tali, più propensi a spezzare il capello in quattro su problemi stilistici, sulla divina proporzione, piuttosto che su problemi concreti di economia e di densità, sono d'accordo.

Perché bisogna saper ricordare che i primi libri di architettura moderna italiana non sono di critici o di storici, ma quelli dello scenografo-architetto Virgilio Marchi, del pittore-architetto Fillia, dell'architetto Sartoris, tutte persone — comunque — che venivano pur sempre dalla pratica professionale, non dal campo critico.

Invece adesso, decisamente, bisogna, tutte le volte che siamo in una biblioteca di architettura, saper scegliere quelli che sono 'effettivamente' testi di architettura, dai 'bla-bla' pseudo-filosofici infiniti che si affastellano dappertutto.

Ecco, di stili credo che veramente ci si continui a occupare troppo.

Mentre io credo che uno dei testi che veramente tutti gli architetti dovrebbero continuare a meditare è quel brevissimo testo di Terragni che credo porti come titolo (sia pure dato da altri) *Risposta di Terragni alle obiezioni di un critico d'arte contemporaneo*, ed è pubblicato in un numero speciale dell'"Architettura, Cronache e Storia", il n. 153, dedicato all'architetto comasco, testo pubblicato a suo tempo su un quotidiano di cui però si ignora il titolo e la data, ma che è stato ripreso per la prima volta dalla rivista di Zevi. L'argomento di fondo, probabilmente, è quello del monumento alla Bonifica integrale (1932 e non 1938 come sostengono alcune monografie su Terragni), ma le implicazioni del discorso di Terragni sono ben più generali.

Il mistero è costituito anche dal fatto che non si sa neppure il nome del critico a cui Terragni si rivolge — forse Margherita Sarfatti —, a ogni modo sembra di capire che il critico avesse fatto delle riserve o delle obiezioni a proposito del valore simbolico di questo progetto di Terragni, allora l'architetto gli risponde dicendo che non è più l'epoca in cui l'architettura si occupava di fatti prevalentemente simbolici, e cita l'esempio degli obelischi di Roma, per i quali solo qualche raro specialista conosce il significato preciso dei geroglifici che vi sono iscritti, ma dei quali neppure lo spettatore più sprovveduto non percepisce direttamente, solo vedendoli, la monumentalità e la funzione urbana. Ecco, Terragni in quel momento viene a dare l'importanza architettonica esclusiva, o per lo meno prevalente, a fattori di natura percettiva, quei valori plastici o spaziali che non hanno bisogno alcuno di memorie erudite, di miti, di leggende, di bla-bla letterari (come sta ritornando di moda), perché sono fatti che si impongono per l'evidenza della loro fattura plastica e spaziale.

Del resto, questa asserzione di Terragni trova piena consonanza con l'affermazione di Le Corbusier, in una conferenza di Buenos Aires (e replicata in *Une maison - un palais*), quando parla dell'enorme emozione provata, durante un'escursione lungo i *falaises* del mare del Nord, semplicemente per il suo trovarsi — improvvisamente — al cospetto di una grande roccia verticale che emerge dalla sabbia e svetta isolata verso il cielo.

Mi pare che sia opportuno ricordare che anche a questo grande architetto moderno i fatti plastici importavano molto più di quelli simbolici: nei quali, viceversa, per evidente incompetenza, tutta la schiera dei critici eruditi e la canea dei letterati architetti è ritornata ad affondare, a crogiolarsi con compiacenza. Perché non sanno vedere altro che quelli, non sanno vedere la sostanza prima dell'architettura.

Risposta alla domanda 5

Ogni tanto mi viene un incubo ricorrente, quello di sognare che tutta l'architettura del Veneto, di Roma o del Friuli, delle aree, insomma, in cui vivo, è stata subordinata a un determinato standard stilistico-progettuale per cui essa deve essere tutta russiana, oppure tutta gregottiana e l'incubo consiste, appunto, nel vedermi circondato da questa uniformità e monotonia, da questo 'ordine' e da questa standardizzazione peggiori di qualsiasi inquinamento.

In questo senso, allora, dovrei essere d'accordo con i fenomeni di regionalismo rabbioso che si sono verificati negli ultimi anni. Invece, non mi sembra di essere d'accordo neanche con questi. È un problema che vedo molto poco chiaramente, comunque può darsi che un mio testo (*Verso un nuovo internazionalismo*, in "Casabella", n. 474-475, 1981, p. 27) facesse ancora parte di quel momento in cui io vivevo ancora ottimisticamente (nel gran sole carico d'amore della modernità), nella convinzione che certi fatti, soprattutto di tipo regionalistico, folcloristico, ecc. ce li fossimo lasciati definitivamente alle spalle, e che quindi potevamo finalmente avere a che fare con fenomeni nuovi, più interessanti. Viceversa quello che sta capitando nel mondo, ed è stato veramente per molti punti di vista una rivoluzione, mi ha portato a perdere tutti i facili ottimismo che avevo una volta. Ma non riesco più a ragionare molto su questi fatti.

Risposta alla domanda 6

Io credo che ciò che può aiutare molto la composizione architettonica è il fatto di potersi riferire sempre anche alle altre arti figurative, la scultura e la pittura. A questo fine ha senso

studiare ancora i nostri anni Trenta: perché si scopre che fra i razionalisti e i loro compagni di strada, oppure fra i futuristi e i loro compagni di strada c'era una spirito creativo — e di *promiscuità della ricerca* — notevolmente più interessante di quello di oggi.

Io credo invece che le soluzioni 'autarchiche', certo validissime quando ad affrontarle era un artista eccezionale come Le Corbusier — con la ricchezza anche di pittore e di scultore propria di Le Corbusier — sono, però, in generale cattive.

Per esempio, quando questo 'spirito autarchico' (essere contemporaneamente architetto e scultore e decoratore) emigrava in Samonà (per es. nel palazzo INCIS di Venezia o nella Banca d'Italia a Padova), le soluzioni che ne sono risultate mi hanno sempre lasciato molto perplesso.

Forse c'entra anche il fatto che un'estetica architettonica tarda molto a presentarsi in Italia, e quando si presenta, è generalmente poco interessante (tipo Salvatore Vitale, i suoi due libri pubblicati da Laterza uno nei primi anni Trenta e uno nell'immediato dopoguerra), oppure è del tipo dei libri di Zevi che — a parte la sua teoria dello spazio interno, confusa, ma densa di implicazioni progettuali — sono una rilettura dei testi di Croce, e non mi sembrano particolarmente interessanti per l'architetto in quanto creatore e progettista. Torniamo a battere sull'elemento che la conoscenza più diffusa, più popolare è quella letteraria e anche filosofica, e come tale, certe volte, diventiamo vittime di questo stato di fatto, però trasbordiamo in un settore che non è il nostro.

Forse in Italia l'unico momento veramente artistico si è registrato attorno al 1930, quando alcune componenti fasciste, influenzate soprattutto da quello che era capitato negli anni precedenti in URSS, cercavano di diffondere un senso 'più popolare' dell'architettura, un valore che potesse diventare fatto pubblico, a cui tutti partecipavano.

Però quel tentativo è rientrato, a metà degli anni Trenta, per una serie di fattori eterogenei; principalmente — direi — per le nuove guerre europee, da un lato e, dall'altro per la presa di consapevolezza, da parte del fascismo, che la cinematografia e la radio erano certamente dei mezzi di propaganda molto più duttili dell'architettura.

Da quel momento in avanti, i problemi dell'architettura non sono più diventati popolari in Italia; tanto è vero che anche adesso, attraverso quello che dicono i giornali, si può vedere che le persone comuni sono consapevoli solamente di fatti meramente funzionali, del problema del verde, del problema delle attrezzature sportive, dei servizi sanitari, del cosiddetto valore di qualità della vita, ma del fatto estetico decisamente non se ne parla mai. Questo è uno stato di fatto, non credo che sia facilmente modificabile.

Io sono preoccupato di una cosa, della sordità degli architetti.

C'è stato — per esempio — uno scultore, secondo me molto interessante 'a scala urbana', che ha progettato o, per lo meno, disegnato molto, ed è Somaini. Ma ne avete mai sentito parlare da parte di architetti?

Questo mi preoccupa, perché con Somaini ci sarebbe da fare, per noi, come c'era 'da fare' fra Terragni e Sironi, oppure fra Muzio e Sironi; invece Somaini ha fatto quello che ha fatto solamente per conto suo, e nel disinteresse nostro più totale.

Questo mi preoccupa, non il fatto che si tenga o non si tenga conto di che cosa si scrive in campo estetico. Quello che conta è chi poi, alla fine, scrive di estetica, che scriva qualcosa di veramente interessante per un architetto.

Noi viviamo nel XX secolo e dovremmo cercare di sviluppare anche un'estetica del nostro secolo, oltre a continuare — come è legittimo — quella del Rinascimento. Mentre come

ho già detto a sazietà, per adesso, l'estetica del Rinascimento basta e avanza, per moltissimi architetti contemporanei.

Risposta alla domanda 7

Vi vorrei richiamare soltanto una cosa: la bellezza del *castrum* romano, quando esso aveva determinate (piccole) dimensioni e quando lo possiamo immaginare in una regione come la Foresta Nera della Germania primitiva, di cui parla Tacito, era certamente un fatto accertato. Veramente, in quel caso, ci poteva essere entusiasmo per questa semplicissima creazione artificiale, geometrica, astratta, eccetera; proprio perché posta in quel campo naturale selvaggio e pressoché infinito. E va anche detto che questa situazione, la situazione del prevalere assoluto della foresta sugli agglomerati umani, è durata fino ad anni molto recenti: tanto è vero che c'è nel *Discorso sul metodo* di Cartesio un preciso riferimento a che cosa sia questo semplicissimo fatto: il tracciare una strada dritta nella foresta per arrivare non tanto, seccamente, a destinazione, ma, per lo meno, prossimi al sito nel quale siamo indirizzati. A quel tempo, capisco che valesse in pieno l'esaltazione della linea retta. Ma io credo che siamo adesso, in particolar modo in Europa, in una situazione completamente ribaltata: l'eccezione è divenuta il fatto naturale, in un continente sempre più 'antropizzato' e allora, invece di aver presente, sempre, la bellezza del piccolo *castrum* romano nella selva germanica, bisogna ricordarsi — invece — sempre, l'orrore del *castrum* quando è diventato delle dimensioni, per esempio, di Buenos Aires.

A quel punto si capisce, io credo, che la geometria ortogonale ossessiva, estesa a un intorno tanto grande, diventa follia.

Mi pare molto più logico, quindi, che la struttura delle metropoli si basi, adesso, sui fatti naturali (fiumi, orografia) come fatti compositivi principali. Del resto, lo abbiamo visto a Mosca e lo torniamo a vedere a Parigi, che le cose più riuscite di queste due grandi città sono quelle basate sulle loro peculiarità naturali. Sul fatto — per esempio — che fra il grande 'arco' della Défense e l'Arco di Trionfo ci sia una grande distanza (tre chilometri mi pare), ma anche un sensibile avvallamento per cui questi due poli tendono 'naturalmente' a colloquiare tra loro attraverso l'aria, senza altri ostacoli.

Anche a Mosca la funzione dei rilievi collinari è primaria. Per queste cose, io credo che si farebbe bene a 'ribaltare' il nostro spirito compositivo e, certamente, non attenersi più all'urbanistica del Rinascimento o a quella romana, basata sull'ortogonalità inflessibile; ma a cercare, invece, di aderire quanto più è possibile col disegno urbano al sito. In questo senso se l'unica opera urbanistica italiana e geometrica rilevante, dopo il Cinquanta, è stato il piano di Lignano Pineta di Marcello D'Olivo, l'unico altro piano urbanistico che, a mio avviso, assicurava insieme fattibilità e coerenza formale fu la proposta 'a turbina' per il Piano Intercomunale Milanese fatta da De Carlo nel 1963.

Credo che se, in questo 'imparare dalla natura', architetti brasiliani come Vilanova Artigas e Niemeyer sono estremamente più avanzati di noi, ciò è dovuto al fatto che, appunto, essi sono stati i primi a entrare in contatto con dimensioni demografiche metropolitane che sono decisamente diverse da quelle nostre, cioè i venti o trenta milioni di abitanti di São Paulo hanno determinato novità progettuali come quelle emerse dal concorso per la sistemazione della valle dell'Anhangabaú nel pieno centro della città, molto più interessanti di quelle che ci ammanniscono i nostri concorsi urbanistici sul 'recupero' della Bicocca o del Lingotto.

Certe volte sono portato a credere che le persone veramente intelligenti sono quelle che vanno continuamente a confrontarsi con i pareri diversi dai loro, mentre invece le persone ottuse sono portate a concentrarsi, magari vita natural durante, su una certa idea di forma, come se avessero paura di perderla o di confonderla, se solo messa a confronto con altre idee.

Quando sento dire che Ciucci ha sostenuto a spada tratta l'idea di una storia completamente divisa dall'architettura, rimango attonito, anche se cerco di pensare alle diverse esperienze che lui può aver fatto, in altri ambienti di ricerca e di insegnamento come quelli nord-americani (che io non conosco) dove evidentemente queste tesi hanno riscosso un certo successo.

D'altra parte a me sembra fatale che più la posizione, per esempio, del Dipartimento di storia dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia diviene collettivamente quella che si dice, quella cioè dell'autonomia, evidentemente dovremo essere noi a ricrearci una nostra ricerca storica, a uso e consumo interno. Non vedo cosa si possa fare di diverso, certamente non si può obbligare gli storici a fare quello che non vogliono fare.

Del resto, quante volte proprio nell'avventura della cultura architettonica o anche, in generale, della cultura contemporanea, ha prevalso il fatto di 'mettersi insieme' e di studiare congiuntamente delle cose; e quante volte, invece, ha prevalso il litigio, la lite, la divisione. Può essere anche un fatto continuo, biologico, l'alternarsi di queste situazioni.

Ma forse siamo anche condizionati dalla terribile situazione politica generale del paese, per cui fatti 'associazionistici' interni nostri non credo che si verificheranno, altro che quando ci sarà una situazione esterna più chiara.

Adesso veramente è un momento che ricorda quel periodo, durante la guerra, o anche durante la ricostruzione, in cui ognuno si isolava nel suo ambiente e cercava di far rendere il tempo per la progettazione coi pochi mezzi e le comunicazioni che aveva a disposizione. Pensate ai convegni di urbanistica in cui si studiò per anni la nuova legge urbanistica italiana (ne uscì soltanto un pugno di mosche); sarebbe impensabile, in questo momento, quindi non resta che bene sperare ma, per questo, le altre opinioni valgono quanto la mia, non si vedono fatti diversi per il momento.

Non so se siamo obbiettivi o siamo falsati da un sacco di cose, ma guardando che cosa è stata l'avventura dei futuristi, delle varie serate futuriste italiane che sono andate avanti per generazioni, dal 1910 al 1940, oppure guardando all'avventura dei CIAM, ho sempre avuto la sensazione che le generazioni precedenti alla mia abbiano avuto uno spirito di unità, un legame fra di loro molto più intenso di quello che a me è capitato per sorte.

Piergiorgio Tosoni

Nato a Bosco Chiesanuova, Verona nel 1944, è professore associato presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Torino. Ha pubblicato saggi e monografie su temi attinenti il rapporto tra storia e progetto delle città, le problematiche tipologiche, i risvolti linguistici e semantici dello spazio costruito quale Il gioco paziente (1992). Ha svolto attività professionale fino al 1992 come associato allo Studio Tecnico "Collettivo di Architettura".

Risposta alla domanda 1

Il rapporto tra progetto e città, tra tipologia e città ha sicuramente registrato mutamenti anche profondi negli ultimi decenni, e la fine degli anni Sessanta può aver segnato un sensibile momento di svolta.

Mi pare abbia acquisito peso crescente, in quel periodo, la ricerca di un rapporto giocato non tanto tra architettura e città, intesa prevalentemente come spazio fisico o simbolico, quanto piuttosto tra architettura e potere, architettura e mondi di potere che sulla città ricadono e che la città esprime.

Era come se tutto un sistema di forme, di spazi, di caratteri ambientali fosse stato sospinto sullo sfondo e, anche sull'onda di letture che in quegli anni si venivano diffondendo, da Giddens a Castells, assumesse peso determinante il panorama variegato delle 'questioni a monte', quell'insieme intricato di fenomeni che determinano (o si pensa che determinino) dinamiche, trasformazioni, crescite, crisi della città.

Non è stato quindi casuale il fatto che, dopo circa un decennio, l'architettura, che nello scenario precedente aveva ovviamente finito per essere relegata al ruolo di epifenomeno, sia stata ripresa in mano e depositata al suolo come un oggetto prodotto 'altrove', quasi con uno spirito di indifferenza nei confronti degli aspetti semantici, linguistici, morfologici propri del contesto e della realtà locale in cui veniva immersa.

Ma non è stato neppure casuale se proprio in quegli anni è venuto assumendo peso crescente l'interesse per l'analisi dello spazio urbano e per i suoi valori culturali, letti al di fuori degli schemi consolidati nella cultura monumentalista, la rimessa in valore della dimensione locale, la ricerca di nessi di segno nuovo tra storia e progetto, tra analisi critica dell'esistente e messa a punto di nuove strategie di intervento.

L'architettura, a differenza di altre branche del sapere, ha una sorta di vocazione alla trituratione di esperienze precedenti. Se è vero che, in campo scientifico, ogni nuova teoria ha tanto maggiori probabilità di successo quanto più è capace di dimostrare le ragioni di successo delle teorie che l'hanno preceduta, è altrettanto vero che, in campo architettonico, sembra capitare esattamente il contrario. La novità relativa di una certa posizione, di un certo atteggiamento (non di una teoria quindi) sembra misurabile solo in relazione a errori e manchevolezze di ciò che è venuto prima.

Forse sarebbe più produttivo esplorare i nostri scenari culturali con un atteggiamento diverso rispetto al nostro passato recente o lontano. Questo non vuol dire rivendicare forme di continuità inautentiche o di unanimità: il mondo della ricerca è un terreno severo, di confronto e di scontro, e questo vale per l'architettura come per la fisica o la matematica, o qualsiasi altro campo del sapere umano.

Credo sarebbe auspicabile un atteggiamento più laico: tanto la svalutazione quanto la messa in valore di stagioni lontane o recenti della storia dell'architettura troppo spesso sono state giocate più con l'occhio rivolto al presente che non a una ricerca sistematica, capace di cogliere nessi autentici tra figure, episodi, rotture, continuità.

Né Saroni né Rogers nascono dal nulla: aggiungono un piolo importante, e per certi aspetti inatteso, a una scala che è si cominciato a costruire ben prima di loro.

Risposta alla domanda 2

Sia la grande espansione urbana degli anni Cinquanta e Sessanta, sia le forme di stasi o di declino delle grandi città industriali in tempi più recenti non hanno visto, né nel bene né

nel male, architetti e urbanisti come protagonisti assoluti. Questo non perché fossero altre figure professionali a esercitare un ruolo più incisivo, né perché architetti e urbanisti fossero sprovvisti di strumenti di analisi, di comprensione e di progetto. Non sarebbe corretto mettere in presa diretta fenomeni di grande scala e straordinaria complessità, quali le dinamiche di trasformazione del territorio, con fenomeni ben più circoscritti quali il ruolo di figure professionali di qualsiasi tipo.

Si può constatare invece, in questo trapasso tra la città vista come potenziale campo dell'espansione e della crescita e la città come dato di fatto, come 'costruito', un mutamento degli strumenti e degli apparati concettuali disciplinari degli architetti e una ricerca di strumenti di comprensione anche inediti, in parte anticipatori, in parte concomitanti o al seguito delle trasformazioni che si venivano registrando.

Come spesso capita in occasione di certi giri di boa affiora più o meno prepotente la speranza di palingenesi, di fatti e prospettive inedite. Anche nei primi anni della ricostruzione nel nostro Paese (e non solo qui) la mitologia della tabula rasa aveva alimentato atteggiamenti un poco apocalittici, che la pubblicistica dell'epoca consente di stabilire con esattezza: il credere che nuove e inattese prospettive stessero per inaugurare mutamenti irreversibili e carichi di futuro per la casa, la tecnologia, l'industria delle costruzioni, la città.

Oggi possiamo dire retrospettivamente che questo in parte è anche accaduto, ma in forme e secondo dinamiche molto diverse da quelle auspicate o invocate negli scritti di architetti e urbanisti, e in parte non è accaduto affatto, e continuità e conservazione non sempre hanno costituito il lato peggiore delle cose.

Dire in poche parole in che senso si stia giocando la strategia di trasformazione delle città degli anni Ottanta è per lo meno rischioso: sicuramente non c'è una sola strategia e forse non è di strategia che si dovrebbe parlare: il termine è troppo riduttivo e cogente per un dato inafferrabile come la questione urbana. Assegnare poi alla parola magica del 'recupero' un senso univoco è ancora più rischioso: è un'etichetta dietro cui può esserci di tutto e molti parlano oggi delle aree industriali dismesse come di 'vuoti urbani', e il repertorio lessicale è sinistramente vicino alla pubblicistica fine anni Quaranta cui accennavo sopra. Sono convinto che un apporto significativo della cultura architettonica, più che ricadere in modo diretto sulle strategie di trasformazione delle città, possa essere rivolto alla crescita di una coscienza civile diffusa, coscienza del proprio ambiente e del proprio spazio, che mi sembra essere molto ineguale per intensità e livello nei diversi contesti e nelle diverse realtà. Sono impensabili certe forme di degradazione ambientale portata fino all'abbruttimento in presenza di una consapevole appropriazione culturale da parte di chi in quei luoghi vive e lavora. Se si assiste quotidianamente al progredire e al diffondersi di forme anche gravi di devastazione dello spazio è perché, in primo luogo, quello spazio non parla, non comunica, non è capito e condiviso culturalmente non solo da élite di specialisti, ma in generale da chi lo abita e lo usa.

La cultura architettonica non può limitarsi ad avere un ruolo rivolto unicamente al mondo professionale o all'università (mettendo in atto, per giunta, progressive limitazioni al numero degli studenti che usufruisce di questo servizio).

Mi sembra che questo ruolo didattico, in forme molto varie e con ricadute assai differenziate, dovrebbe essere un'offerta fatta alla società nel suo insieme, pena il permanere o l'aggravarsi di marginalità e forme di ghettizzazione della cultura architettonica stessa.

Risposta alla domanda 3

Come è ben noto i tipi non esistono in natura: dalla biologia, alla linguistica, all'architettura abbiamo ereditato un intero panorama di repertori tipologici in larga misura determinati da interessi pratici e conoscitivi che, in un certo contesto culturale, le diverse comunità scientifiche si sono date. Non c'è quindi analisi tipologica applicata alla città o allo spazio costruito, che dica tutto, una volta per tutte.

Al variare della nostra fisionomia culturale e scientifica, e mentre la città muta, questa sorta di racconto interminabile, non può che variare anch'esso, costruire scenari provvisori, approdare a conclusioni sempre parziali. La ricaduta positiva del lavoro tipologico non è direttamente riconducibile al progetto e al rapporto progetto-contesto. Mi sembra sia invece più direttamente collegato a un presupposto preliminare al progetto, che è il ricordo, la nostra possibilità di organizzare ed elaborare una memoria fertile dei luoghi.

Marcel Proust dice che il ricordo è un'edificio immenso; la metafora dell'edificio evidenzia una sorta di materialità, corposità, struttura interna e organizzazione leggibile del ricordo; ma il requisito dell'immensità ci dice che percorrere questo edificio sarà una storia infinita, non c'è un principio riconoscibile, una fine attingibile, e lo smarrirsi è inevitabile.

In campo architettonico la parola tipologia (come molte altre, d'altronde, e questa gergalità fantaumanistica degli architetti pesa poi negativamente sul loro stesso operare) indica un groviglio di cose e viene usata con grande disinvoltura, amata o aborrita, a seconda dei periodi o delle mode.

Un uso improprio del concetto di tipo comporta innanzi tutto l'impossibilità di uso coerente dell'altro concetto che qui viene richiamato, quello di contesto.

I linguisti si sono accorti che il concetto di 'parola' stava diventando una nozione inservibile, di per sé, proprio a partire dalla messa a fuoco di paradigmi come 'ambiente sintagmatico' o come 'frame'.

Questo campo di analisi: tipologia-contesto mi sembra prestarsi particolarmente a confronti fertili tra architettura e linguistica, architettura e semiologia.

Risposta alla domanda 4

Françoise Choay utilizza in alcuni suoi scritti l'espressione 'atto instauratore di spazio' per indicare in modo sintetico un insieme complesso di operazioni, di cui l'edificare in senso stretto costituisce solo un tassello, anche se importante.

È stata rivelata da molti autori una sorta di angoscia ancestrale connessa a tutto ciò che riguarda l'instaurazione di spazio e questo forse giustifica la continua oscillazione tra dimensione eroica e dimensione ludico-effimera dell'architettura. Delirio di onnipotenza e rifugio nell'evasione sono i due poli estremi entro i quali si muove il lavoro in architettura. Non senza forzature si potrebbe collocare la 'consapevolezza strategica' del progetto negli intorni del primo polo, il 'terreno degli stilismi' negli intorni del secondo. Credo che queste oscillazioni, ipotizzando sia sostenibile la schematizzazione qui proposta, non siano determinate dagli architetti e dal dibattito sull'architettura. Dipendono piuttosto da climi intellettuali, movimenti di pensiero, dinamiche socio-culturali di portata molto ampia.

Oggi guardiamo con giusto distacco all'atteggiamento 'sinottico' e demiurgico degli architetti razionalisti, senza disconoscerne, tuttavia, l'importanza che proviene dalla consapevolezza di un ruolo civile, oltre che professionale, che si assegna al proprio mestiere.

Analogamente è possibile nel panorama critico e nella riflessione sullo stile separare il vaniloquio dal lavoro serio. È molto difficile dire se da questo momento di crisi possa scaturire un incentivo alla consapevolezza strategica del progetto; alcuni segnali mi sembra che indichino il delinearsi di un'idea di professionalità e di formazione alla professione che ripropone più o meno inconsapevolmente forme di separatezza e di autonomia che circa trenta anni fa gli studenti di architettura milanesi, veneziani o torinesi ritenevano inaccettabili e rischiose.

Risposta alla domanda 5

Gli studenti che partecipano al programma Erasmus riportano a casa materiali ed esperienze fortemente caratterizzati da una visione del progetto in architettura come atto creativo un po' ineffabile, condotto tenendo d'occhio esperienze guida, maestri, figure emergenti del panorama e del dibattito internazionale. I rapporti con il contesto sono molto sfumati o inesistenti, gli aspetti linguistici e comunicativi (in alcuni casi persino il sano buon senso) sono messi al margine. È un'architettura fatta con l'architettura, all'interno di organizzazioni didattiche per noi invidiabili: disponibilità di spazio, piccoli gruppi di allievi per ogni docente, grande quantità di lavoro e uso intensivo del tempo.

È sicuramente vero che l'architettura si fa anche con l'architettura, ma se questo circuito si chiude e diventa esclusivo, i rischi che ne conseguono sono evidenti.

La complessità stessa ai temi cui si applica non consente all'architettura che una sorta di autonomia limitata. L'essere tributaria, di necessità, di un vasto sistema di saperi a lei esterni non costituirebbe di per sé una condizione svantaggiosa. Il limite sta forse nel fatto che non si capisce bene a quali altri saperi l'architettura sia in grado di offrire a sua volta un proprio contributo originale, tale da rendere mutualistico anziché parassitario il rapporto.

I confronti internazionali, sia sul piano didattico che professionale, mettono in luce una forte differenziazione di posizioni, ma mi sembra che emerga un dato di fondo: quello dell'architetto come creatore di forme inedite, capace di notevoli esercizi muscolari tesi alla produzione di nuovi oggetti (ovviamente molto qualificati) da depositare sul territorio. Quest'idea albertiana del lavoro in architettura teso ad accumulare per la società un patrimonio indefinitamente incrementabile mi sembra anacronistica rispetto agli esiti oggi constatabili legati alla proliferazione incontrollata dell'edificato, all'erosione dello spazio naturale, all'estensione crescente di quote obsolete di patrimonio edilizio cui non si sa bene come porre rimedio.

Il panorama internazionale nel suo complesso non sembra offrire grandi indicazioni in questo senso, se non in alcuni casi delimitati, legati a ricerche o a interventi concreti.

Proprio a questo proposito sono portato a credere che il ruolo assunto, anche in passato, da esperienze o figure di architetti capaci di assumere un peso rilevante sul piano internazionale non sia dipeso da un loro proposito esplicito di universalità o esportabilità indefinita delle loro esperienze. Sia dipeso, piuttosto, da una loro capacità straordinaria di entrare in presa con la loro realtà, con il loro contesto: è il loro metodo che è diventato in qualche modo una moneta spendibile anche in altre realtà e in altri contesti.

Risposta alla domanda 6

Che cosa voglia dire entrare in presa con la propria realtà è tutt'altro che semplice. Di fatto in questo sforzo di comprensione entrano in gioco molti ingredienti e siamo portati

per semplicità a dare a loro un nome basandoci sulle tradizionali divisioni del sapere istituzionale.

Credo che ciò che ha consentito nel nostro Paese, in questi ultimi decenni, il delinarsi di una fisionomia particolare dell'architetto, soprattutto nei confronti di altri tecnici che si muovono sui suoi stessi terreni, sia stata la presenza, già nella sua formazione, di componenti culturali di tipo umanistico, presenti in forme varie negli insegnamenti storico-critici, sociologici, in parte anche compositivo-progettuali.

Questo tratto della fisionomia culturale dell'architetto, per altro molto variabile su archi di tempo relativamente brevi, costituisce sia un suo punto di forza, sia un suo fattore di permanente crisi.

Il rischio di perdita di identità, l'incapacità di porsi in rapporto con altri saperi come portatori di un proprio contributo riconoscibile è sicuramente una causa di disagio.

Viceversa disporre di una pluralità di valenze possibili e avvalersi di un orizzonte ampio di saperi può concorrere a rendere la figura e l'operare dell'architetto più congruente con la complessità del suo campo di interesse.

Non saprei dire con esattezza a quali discipline estetiche dovrebbe, nello specifico, essere riferita la formazione progettuale. Mi sembra piuttosto di poter cogliere dei tagli problematici la cui attinenza con la formazione di un giudizio critico è evidente.

Mi sembra sia ancora del tutto aperta, per esempio, la questione del valore comunicativo dell'opera d'arte, a qualsiasi campo essa appartenga, e il confronto con tutta la tradizione del pensiero idealistico, che a questo risvolto comunicativo oppone in qualche modo un rifiuto.

Credo che un architetto dovrebbe disporre di un retroterra culturale sufficiente a confrontarsi con questi temi e che gli consenta sia di leggere l'architettura esistente sia di elaborare temi progettuali con un minimo di consapevolezza attorno alle storie di pensiero che fanno loro da sfondo.

Risposta alla domanda 7

La messa a punto di strumenti e tecniche operative, tutte costruite per dipendenze stilistiche e adesioni a tradizioni mi sembra vada contro a quanto detto sopra, e chiuda, anziché inaugurare, possibilità di confronto e di apertura sul mondo.

Forme di incomunicabilità sono certamente alla base di esperienze artistiche significative, riducibili di per se stesse a una sorta di dialogo ininterrotto con la propria materia; ma anche in questi casi una dimensione critica e di rapporto con un contesto più ampio non si poteva dire fosse assente: lo stesso tentativo di stravolgerla e di straniarla era un'affermazione della sua presenza.

Ci sono almeno due buone ragioni per affermare che la costruzione di un agire poetico in architettura non può prescindere né dalla critica né dalla storia (intesa riduttivamente come storia interna alle proprie tradizioni disciplinari). La prima è banale: l'operare dell'architetto è comunque legato in modo più o meno consistente all'uso di risorse economiche rilevanti e dà luogo a prodotti durevoli nel tempo. Tanto basterebbe per ritenere una forzatura il considerare il terreno degli stili e delle tradizioni disciplinari interne come predominante o esclusivo negli interessi e nella formazione di un architetto.

Fare un progetto non è come dipingere un quadro. E nelle epoche in cui la stessa pittura si realizzava quasi esclusivamente come risposta a una commessa precisa, il rapporto pit-

tore-committente diveniva un ingrediente non secondario per comprendere il significato dell'opera.

La seconda è più complessa e, in questa sede, non può che essere espressa che per semplificazioni.

La creatività anche in architettura utilizza depositi semioscanti di memoria, simulacri e fantasmi; ma se si riducesse a questo non darebbe luogo ad alcuna sinonimia incalcolabile, non approderebbe ad alcuna metafora di tipo poetico.

La creatività fila e tesse sulle trame della fantasia un lavoro arduo e lento nel tempo, si propone obiettivi espliciti e sottopone all'esercizio critico della ragione i suoi passaggi e i suoi cambi di direzione, i suoi arresti e le sue partenze daccapo.

È questo non è tratto specifico del lavoro dell'architetto: è un ingrediente comune a qualsiasi lavoro che si proponga come autentica ricerca.

Micaela Viglino

Nata a Roma nel 1933, è professore ordinario di Storia dell'architettura presso la Facoltà di architettura del Politecnico di Torino, e dirige il Dipartimento interdisciplinare Casa-Città. Si occupa in modo specifico di architetture 'minori' e fortificate, e di problemi connessi con la Storia e l'analisi di beni architettonici e ambientali, e ha pubblicato I ricetti del Piemonte (1978), Qualità e valori della struttura storica di Torino, con V. Comoli (1992), e Trasformazioni urbane e architetture dell'Ottocento in Alba (1994).

Tra gli spunti di riflessione, molti, che le "Sette domande sull'architettura" propongono, mi sembra da privilegiare, e particolarmente attuale — in un periodo in cui il tema del costruire nel costruito viene enunciato e riproposto in ogni sede, e solo di rado compiutamente svolto — il rapporto tra l'oggetto architettonico progettato *ex novo* e l'ambiente nel quale verrà a essere inserito. Per rifarsi alla domanda così come è posta: quale architettura per quale contesto?

Direi anzitutto che mi pare veramente riduttivo un semplice confronto tra i linguaggi delle architetture: quella — o quelle — che connotano il contesto, e la nuova che si intende realizzare. Questo confronto presuppone innanzi tutto una lettura del linguaggio dell'architettura esistente, non semplice, per la quale occorrono strumenti critici abbastanza raffinati, che rischia comunque di limitarsi ad aspetti meramente epidermici.

Il semplice confronto tra linguaggi dell'architettura, d'altra parte, si risolve spesso in un pericoloso oscillare tra due posizioni estreme di cui conosciamo gli esiti nefasti: da una parte vengono proposti interventi di carattere mimetico, spesso, e purtroppo, incentivati dagli organi stessi che si devono occupare istituzionalmente di tutela ambientale e che pensano con ciò di poter risolvere il problema e, d'altra parte, all'opposto, interventi in cui il progettista afferma il diritto di 'lasciare il proprio segno' non preoccupandosi (direi meglio non avendo l'umiltà) di stabilire un confronto reale con quelle che sono le valenze reali del sempre citato, ma raramente compreso, 'contesto'.

Rifacendomi alle esperienze di anni di ricerca su questi problemi, proporrei pertanto alcune osservazioni a una scala più ampia di quella propria dello specifico parametro architettonico. Credo che il contesto di cui è opportuno occuparsi, e mi pare implicito del resto nella domanda, sia da intendere come contesto urbano, quello maggiormente complesso e che meglio esplicita le problematiche di conflittualità o di integrazione nel rapporto tra il nuovo da costruirsi e ciò che esiste. E, del resto, proprio sul tema dell'inserimento nella città delle proprie opere, anche architetti eccelsi come Frank Lloyd Wright hanno rivelato un certo grado di debolezza propositiva, in contrasto con la qualità alta dei progetti 'liberi' d'inserirsi in un ambiente naturale.

Assumerei dunque alcune osservazioni un po' come se fossero dei postulati, dei quali cercherò di dare delle interpretazioni. In primo luogo, intendendo procedere alla identificazione di un contesto, è necessario ampliare la lettura del linguaggio delle singole architetture, passando alla lettura del linguaggio di parti del tessuto urbano.

Una seconda osservazione di tipo preliminare è quella per cui la città non è, almeno quasi mai, un organismo informe, come a volte si intende farla apparire, in cui si possano distinguere il centro storico e 'il resto'; il consolidato e spesso errato concetto di espansione urbana 'a macchia d'olio', nella realtà non risponde quasi mai alle vicende di strutturazione e trasformazione della città, quando le si verifica con corretti strumenti di indagine storica. Questo 'resto' è costituito dai settori esterni al centro storico (per l'analisi del quale alcune scelte si sono ormai consolidate e, anche a seguito di un più approfondito dibattito, alcune certezze sono state raggiunte). In questo 'resto' si celano, evidenziandosi solo a seguito di una puntuale ricerca, delle realtà molto diverse. L'identificazione di queste realtà diverse, che configurano una città 'a macchie di leopardo' con elementi di consolidato interesse storico ambientale ed elementi connettivi di minor interesse, rivela contesti urbani molto diversificati e caratterizzati. Una simile lettura non aprioristicamente gerarchizzata e per parti della città, permette di far emergere quei caratteri storici, urbanistici innanzi tutto,

di aggregazione volumetrica, e dell'architettura, che costituiscono la specificità e il carattere di ogni singola parte della città. Sarà consentito, così, di distinguere tra 'contesti' significativi per le loro valenze storiche e ambientali, nei quali le nuove architetture dovranno inserirsi con la massima cautela onde non turbarne l'equilibrio, e 'contesti' privi di valori propri, che l'intervento progettuale dovrà tendere anzitutto a riqualificare. L'aver assunto come primari specificità e caratteri delle diverse parti di città, non significa tuttavia intenderli come un vincolo al progetto del nuovo, ma come un elemento di sollecitazione per un progetto che voglia veramente confrontarsi con il contesto reale, anziché appiattirsi in una anonima soluzione indifferenziata e atta a una qualunque localizzazione.

Posso forse chiarire alcuni aspetti della assunzione di coscienza dei caratteri storici di una città se indagati 'per parti' esemplificando sul caso Torino, sia perché è una città con una struttura urbanistica fortemente connotata, sia soprattutto perché essa (con tutto il suo territorio comunale) è stata oggetto di ricerche in questa linea compiute dal gruppo di storici che fanno capo al Dipartimento Casa-città del Politecnico di Torino, come supporto tanto per il Piano Regolatore della metà degli anni Ottanta quanto per il Piano Regolatore oggi in fase di approvazione, redatto da Gregotti associati. In base a queste esperienze concrete sul territorio, e dal confronto costante con i progettisti del Piano, ci siamo resi conto che effettivamente il progetto può essere stimolato dalla presa di coscienza dei caratteri fondamentali che appunto si leggono dall'analisi per parti del tessuto urbano.

Possiamo qui trascurare i riferimenti alla città barocca, sia perché gli interventi di progetto vi sono volti soprattutto al restauro e alla conservazione, sia ancora perché il costruire *ex novo* è limitato ad alcuni nodi critici — essenzialmente a vuoti urbani — che richiedono puntualizzazioni non generalizzabili. Proporrei invece alcune osservazioni esemplificative sui diversi ambiti della città dell'Ottocento. Ambiti diversi perché nella realtà (anche se qui queste differenziazioni possono essere trascurabili) non corrispondono a una sensibile analogia la città preunitaria, la città postunitaria e la città degli ultimi decenni del secolo. Nella sostanza la Torino dell'Ottocento è comunque una città il cui valore globale è stato sottovalutato per lungo tempo, una città nella quale invece gli interventi progettuali dovrebbero avere un peso molto significativo per quantità e qualità. Anzitutto perché ha una estensione notevole (per esempio nella zona sud praticamente la città dell'Ottocento si espande fin quasi ai confini comunali) e poi perché è costituita da un tessuto con un alto grado di omogeneità, nato su una regolamentazione attenta e molto dettagliata, con piani di settore sviluppati a volte sino alla precisazione del piano-progetto. Quali ne sono i caratteri fondamentali? Semplificando al massimo, si può asserire che la 'nuova' città riproposta almeno fino intorno agli anni Ottanta del XIX secolo, ha concettualmente ancora l'impianto della città barocca, ovvero è una città caratterizzata da un impianto gerarchico aggregato su assi viari principali che scandiscono settori urbani organizzati a scacchiera, con isolati chiusi che — in forza di una rigida regolamentazione — risultano costruiti con un'architettura fortemente omogenea, o comunque omogeneizzata, pur se risalente a periodi abbastanza lontani nell'edificazione.

In un esempio di questo tipo, di una città così fortemente caratterizzata, quali parametri usare per un confronto con il contesto, dovendo intervenire con progetti per nuovi inserimenti architettonici o per sostituzione di edifici esistenti?

I caratteri fondamentali risultano quelli dell'isolato chiuso, della compattazione volumetrica costante degli edifici, della ricorrenza dei fili conclusivi (del cornicione e della gron-

da), di una geometria prevalentemente molto semplice delle facciate scandite a griglia dalla successione o dall'alternanza ritmica di finestre e balconi a interasse costante, di un uso diffuso di materiali poveri (prevalgono l'intonaco, la pietra per il solo zoccolo, i decori in litocemento, rare sono le facciate a cortina di mattoni faccia a vista o con rivestimenti pregiati).

Quando siano identificati i caratteri di un contesto — così come qui si è esemplificato — certamente l'architetto, o comunque il progettista di una nuova architettura, assuntane coscienza, dovrà confrontarsi con essi, considerandoli come valenze aperte per proposte progettuali che non li stravolgano, ma neppure li assumano in senso mimetico. Un esempio concreto? A mio giudizio, la "Casa Aurora" di Aldo Rossi in Barriera di Milano.

È ovvio che assolutamente diversi risulterebbero i parametri di confronto, qualora assumessimo in esame altre parti della città, più periferiche e con un tessuto edilizio meno consolidato, che tuttavia potrebbe rivelarsi ricco di valenze storiche e di immagine o anche solo di memorie collettive. Anche queste valenze, labili e di più difficile controllo, non possono tuttavia risultare indifferenti per un qualunque nuovo intervento, ma dovranno risultare recuperate, e in questo caso valorizzate, a fronte di un elemento 'nuovo' che può divenire il polo qualificante di quel certo brano di città. Mi riferisco per esempio ai casi degli antichi borghi operai, dei nuclei storicamente consolidati fuori cinta daziaria, oggi dispersi e resi muti in una anonima e squallida periferia, che tuttavia possiedono, oltre a un loro preciso interesse storico e a un valore di identificazione per la popolazione, anche delle valenze qualitative aperte. Un progetto che sappia proporre inserimenti di edilizia nuova non indifferente a queste realtà consolidate — rispettandone la scala e i caratteri di aggregazione — può trasformare un tessuto indifferenziato in un settore di città nel quale tali preesistenze possono assumere un ruolo di prestigio.

In conclusione, rispetto a questo tipo di ragionamento, io credo che se si assumono i criteri enunciati per l'analisi dei tessuti urbani, cioè di una differenziazione per parti che permetta di leggere i caratteri emblematici dei singoli contesti, quella ricerca di elementi tipologici che veniva ipotizzata in una delle domande, che risultassero generalizzabili per un confronto tra nuove proposte architettoniche e contesto urbano, sia abbastanza improduttiva. Un'altra osservazione che mi pare di poter fare è che il proposto tipo di confronto basato su un'analisi precisa e molto differenziata del contesto, non costituisce affatto — come potrebbe apparire a un esame epidermico — una riduzione localistica, anche se riduce la scala dell'osservazione: dalla città, al quartiere, al brano di quartiere. Ritengo invece che possa costituire uno di quei tasselli utili, anche in un confronto nazionale e internazionale, a costituire un abaco di parametri; nell'ottica di una ridefinizione di metodi nel progetto supportati da valenze di appoggio che rendano confrontabili gli interventi, le proposte di intervento, le critiche, i modi di lettura delle architetture recentemente costruite.

Una delle maggiori incertezze che oggi si manifesta nel campo del progetto, un'incertezza che regna tra i giovani studenti di architettura, è infatti essenzialmente motivata dalla mancanza di elementi utili per un confronto e una valutazione. Quando, al di fuori del rapporto *ex cathedra*, ho avuto modo di discutere con gli studenti di cosa hanno significato il razionalismo e il funzionalismo in architettura, delle troppe certezze che forse si volevano ottenere, e delle diverse reazioni che si sono prodotte nel dopoguerra contro l'assunzione di alcune verità che si ritenevano assolute, sempre — e da gruppi diversi di studenti — è emersa una forma di 'rimpianto' per quelle certezze, se confrontate con la complessa

situazione architettonica odierna, concordemente dichiarata di ben difficile comprensione. Indubbiamente il razionalismo ha costituito (e d'altra parte questo è messo bene in evidenza dall'ultimo dei punti trattati nelle domande) un momento di certezza, di un'oggettività ricercata in cui la speranza nella ragione, nella elaborazione di dati sicuri pareva portare a risultati concreti. Il rimettere in discussione queste certezze è certamente stato produttivo perché si sono evidenziati sia i nodi critici delle certezze del Movimento Moderno, sia gli aspetti negativi che certi presupposti aprioristici inducevano nella pratica progettuale, sia ancora perché si sono identificate alcune problematiche nuove, quale appunto quella del rapporto tra costruire e contesto, che in quell'ambito erano totalmente ignorate.

Oggi, superata ormai anche questa fase del rimettere in discussione le problematiche razionaliste, si prospettano, per i giovani futuri architetti altre gravi difficoltà: in particolare, come dicevo, quella di stabilire termini di confronto delle diverse esperienze architettoniche in atto. Negli studenti, nei migliori soprattutto, constato una convinta e pervicace volontà di capire, anche se spesso privilegiando gli aspetti formali dell'architettura. Per la verità non sono molto aiutati dalle riviste e anche dalle pubblicazioni specializzate, che raramente pongono a confronto, riportandoli a casi concreti, i diversi temi legati al concetto di progettare: che cosa significa, quali sono le scelte implicite nel momento in cui si dà forma a un edificio o a un complesso architettonico, e, al di là della forma, come si possono correttamente identificare le più significative linee di tendenza contemporanea. E, ancora, quale rapporto intercorre tra storia e progetto.

Il tema riconduce alle osservazioni iniziali. Se per storia intendiamo la precisa valutazione del costruito in termini storici, il rapporto storia-progetto può risultare strettissimo. Una realtà architettonica o urbana complessa risulta esaustivamente nota anche attraverso una lettura di cui la storia fornisce gli strumenti corretti, lettura che evidenzia gli elementi di stimolo per il progetto che l'operatore saprà interpretare; il che significa una stretta collaborazione tra storici dell'architettura e architetti progettisti, con unicità di intenti. Un metodo di lavoro interdisciplinare, questo, che si è sperimentato (per esempio con i colleghi 'progettuali' Magnaghi e Tosoni nell'ambito del Dipartimento Casa-città) con risultati che non esito a definire molto positivi.

Diversa questione, da leggersi in altri termini, è invece quella del rapporto che deve esistere tra discipline storiche e discipline progettuali all'interno delle Facoltà di Architettura. Il problema è di grande attualità, alla luce del nuovo ordinamento degli studi ora in fase di prima applicazione, che prevede laboratori con la partecipazione di più docenti, nei quali le discipline, storiche e di progetto, addiventano a un confronto diretto. In questo caso ritengo che il fatto di operare secondo metodologie storiche e di ragionare secondo categorie che possono non essere quelle di progetto, non esima però assolutamente gli storici dal considerare che il loro compito è quello di occuparsi di storia dell'architettura (in senso lato, dell'urbanistica piuttosto che della città e del territorio) avendo di fronte dei futuri architetti. Il che costituisce un compito più complesso e variegato rispetto a quello di fornire metodi e strumenti di una comprensione storica non così precisamente finalizzata. Personalmente ritengo che (e non credo vi sia differenza tra l'insegnare la storia dell'architettura contemporanea, o la storia dell'architettura di periodi più antichi), al di là di una corretta conoscenza e di un confronto sulla collocazione critica dei diversi fenomeni, dei loro legami, dei risultati operativi e delle diverse posizioni ideologiche dei progettisti, agli

studenti architetti si debba fornire anche una serie di strumenti che, attraverso la storia, permetta loro di leggere la spazialità delle architetture e quegli elementi costitutivi che le caratterizzano, qualunque sia l'architettura presa in esame, sia essa di Wright o di Brunelleschi poco importa; credo che questo voglia dire fornire elementi critici anche per la valutazione della composizione spaziale, elementi che a mio parere sono i presupposti primi che inducono alla progettazione.

Pertanto non sono pessimista sulla possibilità di istituire un tipo di rapporto corretto all'interno dei nuovi laboratori interdisciplinari. Può darsi che mi illuda, può darsi che il sistema dei laboratori non dia i risultati che oggi spero, ma ritengo che in questo momento sia comunque un'esperienza da tentare con il massimo impegno, per iniziare correttamente sin dai primi anni di corso nelle nostre Facoltà, un confronto tra ciò che la storia può indicare — anche come percorso coerente tra un pensiero e una realizzazione — e quanto il futuro architetto deve apprendere 'a fare', per un progetto che sia la concretizzazione di un'idea portante e non un casuale aggregato di elementi formali.

Bruno Zevi

Nato a Roma nel 1918 è stato professore ordinario di Storia dell'architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, e poi alla Facoltà di architettura di Roma. Ha svolto attività di cospirazione antifascista e lotta liberal-socialista, ha fatto parte del Movimento "Giustizia e Libertà", del Partito d'Azione, del Partito Radicale di cui è Presidente Onorario.

È stato promotore dell'APAO, segretario generale dell'INU (1952-68), ed è fondatore dell'In/Arch (1959) e direttore della rivista "L'architettura, cronache e storia".

Tra i suoi numerosi scritti di storia e di critica dell'architettura ricordiamo Saper vedere l'architettura (1948), Biagio Rossetti, architetto ferrarese, il primo urbanista moderno europeo (1960), Storia e spazi dell'architettura Moderna (1973-75) e Il linguaggio moderno dell'architettura (1973).

Risposta alla domanda 1

Effettivamente mi pare che dopo il Bauhaus la cosa più importante avvenuta nel campo didattico sia la Scuola di Venezia. Intendiamoci bene. In realtà la Scuola di Venezia non si limitava affatto a Samonà, Zevi, Piccinato, Albini, Gardella, De Carlo. È stata soprattutto la scuola di Carlo Scarpa.

Certamente Samonà faceva delle lezioni *monstre*, con le aule affollate, gli studenti nei corridoi, tutti se le ricordano. È innegabile quindi il suo contributo nel creare tensione didattica, una vera e propria capacità di vertebrare l'attività della scuola.

Allo stesso modo Gardella all'inizio impostava il corso meravigliosamente bene. Mi diceva: «Io faccio il terz'anno, Composizione III, in cui si progetta continuamente ma non si arriva mai al progetto finale». Il metodo che io ritengo giusto per l'insegnamento, quello basato sulla ricerca, una ricerca progettuale sempre aperta.

Ma tornando a Scarpa, cosa faceva nella scuola? Pochi lo sanno. Insegnava, faceva lezione? In realtà non ha probabilmente mai fatto una lezione in vita sua. Ma questo non toglie che l'*humus*, la sostanza più intima della Scuola di Venezia, la si ritrova ancor oggi in diverse opere esemplari di Scarpa come Palazzo Abatellis a Palermo o il museo di Castelvecchio a Verona più di quanto non stia nel progetto per la biblioteca del Parlamento di Samonà a Roma.

Per quanto riguarda Rogers infine, pur apprezzando alcuni aspetti di "Casabella", credo che in fondo non avesse la forza per fare una rivista.

Ma visto che vi interessa il tema della scuola provo a sintetizzarvi le mie idee in proposito. Innanzi tutto le materie fondamentali, composizione, urbanistica, storia, tecnologia, diventino una sola: bisogna unificare materie e corsi. Perché altrimenti continueremo a spezzare l'architettura in tanti aspetti — in quattro perlomeno, ma poi da quattro diventano otto e così via — rivoli che non si incontrano mai. Manca in definitiva un insegnamento in grado di far confluire in un unico processo i vari rivoli disciplinari.

Bisognerebbe poi impedire la pratica del disegno per almeno tre anni, realizzando una sorta di cantiere permanente, dove si costruisce e si demolisce, magari anche attraverso l'uso del cartone e del polistirolo, ma dove comunque l'allievo potrà assorbire, inalare, acquisire il senso dello spazio e dell'uso.

Quindi io vedo una facoltà di architettura che non faccia lezioni, ma abbia gruppi di aggregazione degli allievi, dove si sta sette ore in questi cantieri e poi, di volta in volta, arriva uno che svolge una meravigliosa conferenza su temi di carattere storico o altro. Poi vedo un altro signore che fa una visita quotidiana al cantiere e risolve quei due o tre problemi di carattere tecnico che invece oggi nei corsi istituzionali occupano ore e ore, lezioni e lezioni.

Credo che questa impostazione sia realizzabile con nuclei di circa venti studenti, vicini ad altri nuclei. Il problema del numero chiuso non esiste purché la massa degli studenti venga articolata come dicevo, e non sia messa tutta quanta nei banchi a fare non si sa bene che cosa. Credo che questo modo di fare la scuola si possa attuare. Quando giro l'Italia vedo molti esperimenti di carattere didattico, fuori dall'ambito universitario, che sono coraggiosi e hanno relativamente poca risonanza. Se questo avvenisse anche nell'università avremmo dato un contributo veramente positivo non soltanto dal punto di vista disciplinare ma anche da quello del costume e del modo di vivere.

Risposta alla domanda 2

La città degli anni Ottanta si è avvalsa quasi esclusivamente di apporti specialistici applicati in modo settoriale e quindi con scarsi risultati complessivi. Per esempio, la strategia di sviluppo delle ferrovie ha senso solo se relazionata a un programma più ampio. Altrimenti, sviluppata solo all'interno della propria logica, non può che risultare dannosa per le altre componenti insediative. Ci sono molti specialisti disponibili oggi, persone brave, preparate, ma manca una visione strategica, politica sull'insieme dei problemi e delle soluzioni da adottare. In un articolo della mia rivista, credo nel primo numero del 1955, Carlo Ludovico Ragghianti, grande personaggio della storia dell'arte e della politica (pensate che collegò con un cavo, attraverso Ponte Vecchio a Firenze, gli assediati dai tedeschi con gli alleati e divenne poi Presidente del Comitato di Liberazione) fa una distinzione tra pianificazione, urbanistica e architettura. Cosa assai difficile da mettere in pratica. Neppure Astengo a Venezia vi è riuscito, pur tentando una scuola esclusivamente urbanistica, aldilà degli architetti.

Risposta alla domanda 3

Rispondo no. La ricerca di nuovi temi tipologici della città non può costituire il meccanismo idoneo per verificare concreti momenti di reciproca necessità tra cultura architettonica e contesto. Non può perché la ricerca tipologica offende sempre il contesto in quanto non l'individua, non lo comprende.

Per quanto riguarda la questione del contesto credo che siamo arrivati a un consumo esasperato del termine sino a provocare un senso di nausea. Molti, non avendo niente da dire, fanno finta di ricevere dall'esterno, dal contesto, qualcosa. Quando esiste un involucro di specchio riflettente, ecco allora abbiamo paradossalmente il rapporto tra architettura e contesto, ma dove l'architettura non esiste più, perché lo specchio da l'immagine solo dell'esterno e non riflette il carattere degli spazi interni.

Quindi io condanno l'invadenza, tutta cervelotica, del concetto di contesto a priori nel fare architettura. Mentre penso che il contesto bisogna crearlo, l'architettura deve crearlo senza riceverlo passivamente dall'esterno. Su questo punto bisogna insistere perché spesso il presupposto a una sistematica forma di evasione etica ed estetica dell'architettura proviene proprio da una acritica adesione ai condizionamenti del contesto. Se Wright avesse posizionato la Casa sulla Cascata qualche metro più indietro avrebbe fatto un semplice edificio, paragonabile ad altri, invece no, ha utilizzato la scelta più artificiosa, più ardita, più violenta per creare un capolavoro che è dell'architettura e del luogo allo stesso tempo.

Risposta alla domanda 4

Innanzi tutto non condivido il mito del 'progetto'. Sapete che nella mia rivista non pubblico progetti, andando contro tendenza rispetto a chi li pubblica perché pensa, sbagliando, che rappresentino l'architettura oltre il Duemila, mentre le realizzazioni rappresenterebbero l'architettura del passato.

A questo 'progetto' non ci credo. Credo che il 'progetto' sia uno strumento deteriore per insegnare l'architettura, e che questa inflazione progettuale sia quanto di peggio esista nella scuola. Anche perché, dopo la scuola, gli architetti continuano a progettare case che sembrano oggetti, e non riescono mai, o raramente, a fare case realmente basate sui valori di un procedimento costruttivo e di un comportamento d'uso.

Ma veniamo al problema della critica. A mio avviso siamo di fronte a una crisi di valori che stanno tra tendenza e linguaggio, che non sono del tutto della tendenza perché cercano di scioglierne e contraddirne i termini, né del linguaggio perché lo codificano in modi diversi. Il discorso architettonico e il discorso critico per me sono assolutamente la stessa cosa: non c'è nessuna differenza tra il fare l'architettura e il criticare l'architettura. Ma questo concetto è andato in crisi, direi dal '68 in poi. E allora cosa si è fatto? In America si è parlato di *dearchitecture*, cioè dello spogliare l'architettura del suo ruolo tradizionale e di affidarne il controllo a forze che non scaturiscono dalla cultura degli architetti. Ne è derivata una specie di architettura d'uso, un'architettura che si progetta e si forma facendola, senza definizioni a priori. Ci sono state le esperienze di De Carlo ma anche quelle per esempio molto più vaste di Erskine. Sia ben chiaro, non mi schiero minimamente a favore dell'architettura senza architetti, dell'architettura spogliata del proprio ruolo, dell'architettura *dearchitetturizzata*, però ne comprendo l'importanza. Quasi in termini di riserva rivoluzionaria, pronta a intervenire sugli eccessi speculativi e dogmatici della disciplina architettonica.

Trovo questo meraviglioso e lo chiamo 'architettura di grado zero', cioè un'architettura che si è spogliata di tutti gli apparati linguistici, sintattici ed è tornata al grado zero.

Risposta alla domanda 5

Non conosco architetture regionaliste. Ditemi quali sono e vi dirò 'mi piacciono' o 'non mi piacciono'; ma, per fortuna non esistono, tranne per qualche geometra di provincia. Mi ricordo quando Samonà e De Carlo fecero la mostra sull'architettura spontanea alla Triennale di Milano. Io li attaccavo e li criticavo duramente.

Va aggiunto che il Postmoderno include anche un ramo regionalistico, perché con l'idea di aderire al contesto, l'idea di radicarsi sul luogo mitizzando il luogo, il Postmoderno ha aperto di fatto tutte le strade possibili della reazione, persino coinvolgendo alcune ricerche, come quella di Robert Venturi, che avevano in sé una certa dignità, al di là degli esiti dell'ampliamento della National Gallery a Londra.

Risposta alla domanda 6

Non mi consta che queste nuove ideologie o culture filosofiche abbiano sedimentato la critica architettonica in modo valido. Non ho mai visto un saggio di critica architettonica che riflettesse in modo valido tali ricerche. Voglio sapere che cosa è stato scritto dai vari studiosi che abbia una validità nuova, filosofica, su Brunelleschi, Borromini, il X Secolo, un tempio greco, Terragni. Sì, naturalmente, uno può leggere Wittgenstein reinvestendone alcune componenti nella propria logica critica, ma nulla di più. Il problema sta nel fatto che non vedo da parte degli storici dell'architettura, e quindi dei critici, un reale convincimento circa i valori e i plusvalori dell'architettura. Anche perché evidentemente manca nel campo della storia dell'architettura un personaggio come lo è stato De Sanctis per la storia della letteratura. Cosa che a me tormenta tutti i giorni. Perché c'è in letteratura e non in architettura?

Almeno nel campo della storia dell'arte, malgrado tutto quanto, vi sono grossi personaggi: Argan, Brandi, Ragghianti, Bettini. Ecco, per esempio, Bettini è stato uno studioso che, senza essere un filosofo, ma avendo una cultura filosofica, ha influenzato la lettura dell'opera d'arte o per lo meno delle opere medievali. Oggi mi pare non sono tanto le posi-

zioni filosofiche quanto specificatamente i filosofi a non contribuire. E non possono contribuire per una sola ragione: non hanno abbastanza 'fiato'.

Vorrei solo aggiungere una nota. Ragghianti era crociano, Argan non lo era in teoria ma di fatto. Io lo sono del tutto. Adesso Croce torna di moda, ma per vent'anni quando io dichiaravo di essere crociano era uno scandalo. Tutti dicevano: «Sai, Croce è superato». E io replicavo: «Davvero? Sono proprio contento di saperlo. Da chi?»

Risposta alla domanda 7

Se oggi c'è una ripresa d'interesse per l'International Style dipende da una giustificata reazione contro quella oscenità che è stato il Postmoderno. Infatti in questi ultimi tempi si intravedono architetti, tra cui per esempio Pei, che si muovono in direzione di un minimalismo riduttivo rispetto alla bolgia eclettica, quasi un ritorno alle origini. Questo mi sembra un fatto giusto, anche se non tanto importante da pregiudicare il futuro; perché non credo che bisogna tornare all'International Style. In questo momento di crisi ci sono alcune vie codificate dell'architettura e ci si può benissimo rivolgere a queste.

Per esempio, ritengo sintomatico che la crisi, il crollo nella vergogna e nel fango del Postmoderno, avvenga nell'ambito di un'esperienza critica, quella dei decostruttivisti. E mi riferisco in particolare a due personaggi: Peter Eisenman, sul quale punto come leader intellettuale, e Frank Gehry, sul quale punto come artista.

Per concludere, penso che la fase della vergogna della strada 'senilissima' della Biennale del 1980 sia del tutto finita, che vi siano le condizioni per un rinnovato impegno congiunto della critica e dell'architettura, intese come unica cosa. Bisogna perciò condurre una battaglia radicale, capillare, per far sì che gli equivoci che voi registrate comincino a risolversi e specialmente che le scuole di architettura, da essere fogne, luoghi dove si impedisce di praticare l'architettura, finalmente cambino.

Contributi

Pier Carlo Bontempi

In forma epistolare

Mi chiedete, caro Carlo e Luca, di scrivere in merito al seminario su "Critica e progetto" a cui ho partecipato; volentieri lo faccio, ma... A nulla servono le parole attente e gli scritti meditati dei critici, a nulla i disegni, a volte seducenti, degli architetti, a nulla servono di fronte al disastro e alla distruzione della città e del paesaggio in Italia.

Davanti agli occhi di tutti infatti si mostra palese lo scempio che in cinquant'anni è stato fatto del più alto esempio di civiltà che millenni di storia dell'uomo hanno saputo esprimere. Ecco la realtà drammatica che caratterizza questo nostro periodo storico.

L'Italia era diventata, nell'arco di poco più di duemila anni, il più grande capolavoro del sapere umano. Dico Italia nel suo insieme di città, di borghi, di architetture spontanee sparse, nell'armonia del suo paesaggio agrario, mirabilmente costruito da innumerevoli generazioni, che nei secoli lo avevano perfezionato. Il lavoro aveva saputo sommarsi alla natura e ne aveva esaltato, anche modificandole, le qualità.

Sono bastati poco più di cinquant'anni per lacerare e infrangere questo capolavoro. Cinquant'anni di sviluppo economico, di modernizzazione del Paese, di industrializzazione intensiva e di monoculture hanno devastato, senza rispetto alcuno, con una ignoranza cieca e impensabile, il nostro passato: la più preziosa delle nostre eredità.

La cultura architettonica, sia essa critica o progettuale, è stata parte importante di questo processo di distruzione. Non dico il generale in capo, ma certo un colonnello, in questo esercito di guastatori, è rappresentato dall'architetto.

Ve lo immaginate un turista straniero che viene in Italia per visitare una delle periferie urbane di qualsiasi nostra città? O un altro che ammira le nostre coste cementificate in modo orrendo? I nostri viadotti autostradali che 'garbatamente sfregiano' il paesaggio? La nostra campagna padana, sempre più simile a una landa desolata, dove filari di pioppi o piantate di viti, dove cascine e case rurali sono ormai fantasmi di se stessi?

Abbiamo dovuto, per rincorrere modelli che non ci appartenevano ma che tanto seducenti ci apparivano, devastare tutto, pagare un tributo pesantissimo, rinunciare cioè alla bellezza e siamo così diventati un paese moderno, una sesta, settima o ottava potenza economica. Ma allora, che fare, perduto il primato della bellezza?

Come porre rimedio è anche un problema per la critica architettonica e per la pratica del progetto.

Come sapete, penso sia necessario riprendere i principi sperimentati della città e dell'architettura tradizionale, che costituiscono oggi il solo *corpus* di sapere urbano ed edilizio che ci può dare indicazioni utili.

A chi obietta che le città storiche sono un modello incapace di rispondere alle molteplici sollecitazioni che la moderna quotidianità pone, è facile ribattere che le città espresse dalla modernità sono incapaci di rispondere alle necessità permanenti dell'uomo nella sua costante ricerca di piacevolezza e di conforto nella vita.

La contrapposizione non è però di carattere stilistico, ma riguarda la vita di tutti da un punto di vista ecologico e sociale. Si tratta quindi di tornare a riflettere sulle dimensioni

urbane, sulle forme degli isolati, sulla gerarchia tra spazi pubblici e spazi privati, sull'uso di materiali e di tecniche costruttive durevoli.

La città, secondo i modelli storici, è un organismo completo e limitato; è una comunità fatta di quartieri indipendenti, piccole città nelle città, e non è un centro storico usato solo di giorno e una enorme periferia, disordinata, in costante espansione.

Vi ricordate quei quadri antichi dove santi protettori, principi o vescovi reggono nelle mani i modelli delle loro città? Li mostrano a Dio e agli uomini con orgoglio. Chi di noi oggi può fare altrettanto?

Concludo così con un auspicio che la cultura architettonica torni a poter esprimere una città e un ambiente di cui, davanti a Dio e agli uomini, si possa andare fieri.

Cari Carlo e Luca, che impegno colossale! Ma non ci manchi il coraggio e con umiltà proviamo!

Benedetto Camerana

Ai margini dell'avvenuto dibattito, in riferimento alla prima delle "sette domande sull'architettura", sull'esistenza, o meno, e, in caso alternativo, sulla attuale consistenza di una 'scuola' — ma sarebbe meglio dire un'eredità — italiana, nata e sviluppata sulle linee di una revisione antidogmatica del Movimento Moderno intorno alla personalità di Rogers, per la cultura milanese, e di Samonà (e con lui Zevi), tra Roma e Venezia, può essere di qualche interesse una rivisitazione analitica delle vicende dell'architettura torinese del dopoguerra, dalle quali sembra emergere un carattere di alterità, rispetto alla cultura dominante l'architettura italiana, ai suoi centri, ai suoi strumenti e circuiti di circolazione delle idee.

Se non è corretto cercare tendenze unitarie all'interno di un ampio gruppo di personalità e di storie differenti, in più sparse nell'arco di una trentina d'anni (dal '45 al '70 circa), si può comunque dire che, seppur con molte diversità e con le opportune eccezioni, gli architetti a Torino operavano secondo percorsi di ricerca e di lavoro personali, originali, e in certo senso anche autonomi, non solo gli uni rispetto agli altri, ma soprattutto rispetto al lavoro critico e professionale che Rogers e, differentemente, Samonà andavano sviluppando in quegli stessi anni.

Non che la Scuola di Venezia e, soprattutto, la serie di "Casabella-Continuità" non fossero attentamente ascoltate: più semplicemente erano lontane. Ed è significativa la coraggiosa difesa di una propria linea di ricerca autonoma che Gabetti e Isola, a proposito della Bottega d'Erasmus, pubblicano su "Casabella" (215, apr.-mag. 1957).

Salvo la fondamentale eccezione di Giovanni Astengo — che a Venezia insegna a lungo — e della cultura non solo urbanistica che a lui fa riferimento, con il progetto di Falchera come esempio più evidente anche per fama nazionale (c'è poi Roggero che ha contatti, tra gli altri, con l'In/Arch di Zevi), ciò che appare con chiarezza è la distanza che separa Torino dai non lontani centri (Milano, Venezia, Roma) che segnano e guidano il dibattito italiano: e proprio di «assenza dai circuiti nazionali» ha parlato Carlo Olmo nel saggio *Un'architettura antiretorica*, per il catalogo della recente mostra *Architettura e Urbanistica a Torino 1945-1990* (Torino, 1991, pp. 35-60).

E questa assenza si misura bene soprattutto sulla geografia degli incarichi (quasi inesistenti al di fuori del Piemonte), e sulla scarsissima partecipazione alle riviste specializzate (rilevando anche come a Torino non siano più pubblicate testate di rilevanza nazionale, le collaborazioni con le altre redazioni restano comunque rare e saltuarie, a parte la divulgazione critica dell'opera di Alvar Aalto che Leonardo Mosso propone per "Casabella", "Zodiac", eccetera) e alle istituzioni.

Ma oltre a questi dati, per i quali potrebbe essere utile una ricerca più attenta, sono due gli esempi chiave che sembrano ben simboleggiare questa assenza-distanza-autonomia torinese: la Ivrea di Adriano Olivetti e il concorso del 1963 per il Centro Direzionale di Torino.

Nel primo caso, una città tradizionalmente legata a Torino si rivolge, per un progetto di ripensamento della città, alla cultura architettonica nazionale (da Quaroni in poi, e molti

professionisti da Milano e Venezia), ma non a quella torinese: salvo Renacco, che non a caso aveva lavorato con Astengo, e, però molto più tardi, proprio Gabetti e Isola.

Nel secondo caso, proprio su Torino, per il progetto di un anche utopico nuovo centro direzionale, converge quasi tutta la cultura italiana di quegli anni (il primo premio va al gruppo Quaroni, il secondo a Samonà): di questo passaggio però, al di là degli esiti nulli del concorso, non è rimasto segno, né alcuna incidenza sulla cultura locale, se non un palazzo per uffici poi realizzato, però da Passarelli, secondo quei valori della grande dimensione che dal concorso erano emersi.

Sono segni, questi, che andrebbero attentamente valutati, a sostegno di una autonomia che può contribuire a una rilettura certo più frammentata e, forse, disomogenea della storia dell'architettura italiana del dopoguerra.

Per quanto si riferisce al tema del contesto, ho la sensazione che questo termine andrebbe 'affiancato', ampliato e forse perfino sostituito con il termine 'ambiente', un termine che invita a superare una lettura talvolta asettica del 'testo' — luogo, sito — in favore di una maggiore considerazione da assegnare anche ai valori sensibili di un luogo (e anche i colori, i suoni, l'aria, eccetera): il che poi implica anche una attenzione a non generalizzare mai la lettura del rapporto con il contesto (e qui mi riferisco, senza ripeterlo, a quanto detto nella videointervista da Roberto Gabetti).

Vorrei anche sottolineare come l'uso del termine 'ambiente' permetta di includere più facilmente il paesaggio tra i 'doveri' dell'architettura: contesto, paesaggio, ambiente, come varianti teoriche e pratiche di un unico pensiero progettuale rivolto alla reinterpretazione dell'intorno, ovvero dei fatti e dei valori circostanti e precedenti. Valori che non andranno né scopiazzati né ignorati, ma invece rivissuti e rivalutati attraverso nuovi segni e nuovi usi. Ma nel corso del seminario si è anche detto dell'importanza delle analisi storico-tipologiche per una attenta conoscenza del contesto, a supporto di un intervento nel costruito. Confesso di avere avuto perplessità in proposito: forse non mi è chiara la reale portata dello studio tipologico, ma mi pare che vada chiarita una distinzione, anche netta, tra analisi storica e analisi tipologica, ben al di là delle loro possibili interconnessioni operative.

Una distinzione fondata su due opposti modi di esprimere un giudizio: una analisi tipologica muove sempre alla ricerca dell'individuazione di tipi chiaramente riconoscibili, e così sovrapponibili alla realtà, attraverso un lavoro di semplificazione, di riduzione delle differenze: ne deriva un giudizio generalizzante; al contrario, una analisi storica deve mirare sempre al riconoscimento dell'unicità della situazione studiata, e a mettere a fuoco l'irripetibilità delle sue condizioni specifiche: e dunque mira a un giudizio individualizzante. Ed è su questa seconda intenzione di giudizio — volta a cogliere i caratteri più intimamente unici di un certo luogo, di un certo ambiente — che un attento studio del contesto dovrebbe allinearsi: e non solo appoggiandosi ai metodi storiografici, ma anche alla più immediata percezione, alla ricerca, come detto, di valori sensibili.

Cercando almeno di dare una parziale risposta alla domanda in atto, si può però dire che certi 'nuovi temi tipologici' possono certamente dare l'occasione per verificare la necessità di una relazione fra cultura architettonica e contesto, anche per una mai inutile sperimentazione progettuale. E questo vale, soprattutto, per due temi: quello del *waterfront*, del recupero dei lungomare e dei lungofiume urbani, ambienti preziosi ma spesso abbandonati e degradati; e quello del giardino pubblico — anche di periferia —, tema negletto, special-

mente in Italia, per l'incapacità e l'immobilità di molte amministrazioni comunali e per la conseguente bassa competenza degli architetti stessi.

Ma il tema del contesto, se inteso in senso più ampio e riferito a una grande scala territoriale, purché ancora omogenea per caratteri storici e culturali, ci porta a quell'altra questione del rapporto tra internazionalismo e regionalismo; e vorrei aggiungere alcune considerazioni a quanto emerso nel corso del seminario, in riferimento all'esistenza di due molto generici fenomeni: un internazionalismo dell'informazione dove la crescita esponenziale degli strumenti dell'informazione stessa (e non solo la pubblicistica), ma specialmente del loro potere di circolazione, ha generato questo fenomeno che paradossalmente produce più confusione che chiarezza, anche per via di una tendenza alla banalizzazione delle soluzioni e dei linguaggi architettonici, spesso svuotati del loro valore da letture anche molto superficiali, se non del tutto formali; un internazionalismo degli incarichi, esiste un non ufficializzato club dei grandi nomi dell'architettura internazionale, ai quali sono affidati importanti incarichi in qualsiasi parte del 'villaggio globale'; un fenomeno, questo, che è strettamente legato a certi meccanismi del primo.

In proposito, Piergiorgio Tosoni nella videointervista suggeriva come più facilmente acquistano peso internazionale quegli architetti che hanno saputo sviluppare risposte adatte e vincenti nel loro contesto regionale. Ma temo che ci sia un certo ottimismo in questa pur realistica lettura, e credo invece che — seppur generalizzando — quando un Gehry o un Ando, un Aldo Rossi o un Maki vengono chiamati a lavorare su un continente — in un contesto — diverso da quello in cui vivono e in cui abitualmente lavorano, dietro a tali scelte spesso si nascondano motivazioni quasi inconsistenti o comunque legate a poco di più che a quella patina di *glamour* che l'internazionalismo dell'informazione ha in qualche modo costruito intorno a quegli architetti, al di là — ma si potrebbe dire al di sotto — del loro valore, che resta comunque assoluto, e specialmente se riferito a una certa 'regione' del mondo. E così Fulvio Irace, nella videointervista, ha letto il *Ceci tuera cela* di Hugo proprio nel senso dell'informazione che sta uccidendo l'architettura: o che, piuttosto, la sta profondamente trasformando.

Ed è anche in risposte a queste tendenze, che è nata una credibile e coerente forma di internazionalismo da parte di certi architetti che, interpretando intelligentemente e realisticamente questi meccanismi, hanno scelto di proporre un messaggio semplificato di architettura, costruito su un'immagine radicale e su valori universali. Parlo per esempio dei SITE e soprattutto di Emilio Ambasz, che ha completamente slegato la sua architettura da ogni riferimento al luogo, sostituito da una generica e universalizzata idea di natura. Così Ambasz non corre il rischio di essere banalizzato, male interpretato, o di trovarsi fuori posto, potendo anche permettersi di costruire a Baltimora esattamente come se fosse a Fukuoka, e viceversa.

Pippo Ciorra

La nozione di 'critica', nell'architettura italiana, ha in realtà significati incerti e ondivaghi, e assume connotazioni diverse a seconda del luogo, dell'epoca e del soggetto che la evoca. Da qualche tempo Franco Purini va lamentandosi a ragione della sparizione della critica architettonica, intesa come un esercizio in cui «*il critico non vuole porsi come progettista e stratega di orientamenti disciplinari, ma accetta di iniziare il suo lavoro dalla più completa estraneità nei confronti dell'oggetto della sua indagine*». Gli organizzatori di questo seminario, invece, insistono spesso sul valore aggettivante della critica, 'la funzione critica del progetto', il suo 'merito critico', le strategie del 'confronto critico', annettendo implicitamente l'attività del critico a quella dell'architetto, e minando quindi alla base l'idea che possa esistere una 'autonomia della critica'. «*Non c'è nessuna differenza tra il fare l'architettura e il criticarla*», afferma Zevi senza incertezze, avvalorando così l'idea che il compito di esercitarsi nella critica spetti comunque al progettista.

Per gli storici tafuriani e dintorni, invece, non v'è altra critica che quella esercitata con gli strumenti della storiografia. Posizione che ha certamente il merito di escludere l'attività critica dai perniciosi *hobby* dei progettisti, ma al tempo stesso tende a rinchiuderla irreversibilmente in una concezione accademica, lontana e impermeabile al suo esterno.

Interdetti, quindi, a un dibattito critico alto, e comunque afflitti da una insormontabile indifferenza da parte della società verso le loro interne diatribe, gli architetti italiani hanno finito per imprimere al concetto di critica un leggero slittamento di significato, riposizionandolo all'interno della ricerca e del confronto accademico. Dovendo stabilire una data, direi che dagli anni Sessanta in poi in Italia non si possa più parlare di critica architettonica e che tutto ciò che da allora in poi viene definito tale corrisponde in realtà alla discussione 'teorica' tra scuole e tra 'tendenze', con poca capacità di penetrazione rispetto ai referenti obbligati dell'architettura: gli intellettuali, i politici, gli enti di pianificazione urbanistica ed edilizia.

Le grandi riviste si sono ben presto adeguate a questa situazione, dimostrandosi del tutto impermeabili a quella che doveva essere la loro funzione primaria: la critica. In alcuni casi sono diventate un 'doppio' della struttura di potere accademico, in altri si sono dedicate a una singolare 'fenomenologia acritica' degli eventi e dei progetti che dominano la scena internazionale, quasi fossero delle riviste di moda.

Anche in questa discussione molte delle domande e delle risposte, e soprattutto dei commenti dei 'giovani critici', accettano e introiettano questa ambiguità. Si discute apparentemente di critica per parlare in realtà del problema della continuità e dell'egemonia e dei 'modelli urbani dominanti' nelle scuole di architettura italiane.

Le figure di Samonà e di Rogers prese in esame nella prima domanda del questionario, ben rappresentato la pluralità di significati e la progressiva trasformazione che assume l'idea di critica nell'architettura italiana. Se Rogers, sebbene architetto, è ancora erede della tradizione nobile e solidissima dei 'critici non architetti' degli anni Trenta, ed è quindi promotore di un insegnamento e di una produzione culturale non dogmatica e aperta alla società, Samonà, che pure è forse meno architetto dello stesso Rogers, opera soprattutto

rivolto all'interno del mondo universitario e spende le sue migliori energie a configurare una condizione di egemonia didattica per lo IUAV, nell'illusione che dalle aule universitarie di quegli anni dovesse veramente uscire la forma della nuova città. «*Le tradizioni di dogmatismo dell'università di Venezia* — ci ricorda giustamente Tentori — *sono sempre state molto più elevate di quelle della scuola di Rogers*».

La 'crisi della critica' di cui si occupa questo seminario è quindi la crisi di molti e differenti aspetti della critica architettonica italiana. Se infatti l'esercizio critico puro che invoca Purini è disperatamente assente, anche l'idea di critica tutta interna alla scuola che mi pare abbiano in mente i curatori di questa iniziativa sta tutt'altro che bene. Come per una tardiva esecuzione della sentenza di Banham l'architettura italiana sembra essersi completamente ritirata dal panorama internazionale, perdendo ogni egemonia e ogni capacità di influenza. In queste condizioni, apparirebbe inadeguato e consolatorio riaprire un dibattito che discuta solo della continuità e dell'eredità dei maestri nelle scuole italiane.

La raccolta di queste testimonianze è stata invece molto utile perché ha finito per rimettere in discussione il concetto stesso di critica, didattica estetica storiografica o sociale che sia, e insieme a questo il lavoro e la produzione culturale delle facoltà di architettura italiane. Tra le pieghe delle videointerviste, improntate in genere a un pessimismo cupo e privo di nostalgia, si scorgono alcune possibili ipotesi di lavoro, proposte pudicamente accennate per una futura rinascita.

Dal Co parla a proposito della necessità della '*rifondazione etica*' di una disciplina i cui rappresentanti devono i loro recenti frammenti di notorietà a motivi quasi sempre poco edificanti. Fulvio Irace, che alla formazione di storico associa attenzione e curiosità verso la scrittura critica, rileva la presenza, in Italia, di una critica dedita al «*tentativo di superare un dibattito puramente stilistico, puntando le armi sui costrutti storiografici e ideologici*». Polesello, quando parla delle '*motivazioni urbanistiche*', punta l'indice su un problema inevitabile e quasi congenito dell'architettura italiana recente, condizionata da Saroni, da Quaroni e prima ancora da Argan, cronicamente incapace di parlare di architettura in termini (comprensibili) di architettura.

L'università come istituzione non mi pare faccia balenare alcuna luce di speranza, affezionata com'è al suo lento e rituale suicidio, ma allo stesso tempo alcune persone che nell'università lavorano cercano di farlo senza recidere del tutto i legami con la società, con la città, con gli uomini di cultura. E non è detto che per la nuova e nebulosa generazione di studiosi formata dai dottorati di ricerca in composizione architettonica (un ossimoro ancora non risolto) la delusione per il deprimente andamento della vita universitaria non possa venir compensata, in parte, dal ritrovarsi attrezzati e disposti a una seria attività critica.

Personalmente non credo che la critica possa trovare il suo terreno di coltura solo nell'università. La grande tradizione dei critici italiani era quella che vedeva intellettuali di formazione diversa avvicinarsi ai temi dell'architettura e renderli di pubblico dominio, oggetto di discussione e curiosità fuori dal mondo delle 'scuole' e fuori anche dal mondo degli architetti. Credo quindi che la funzione della critica sia appunto quella di costruire un ponte tra l'universo dell'architettura e il suo esterno per fornire elementi e parametri di giudizio i più aperti e i più completi possibile.

È di rito per tutti ormai la lamentazione sulla 'crisi' e sull'isolamento dell'architettura italiana. Ma non credo che la si possa rivitalizzare importando pedissequamente stili e

tendenze vincenti sullo scenario internazionale. Dobbiamo però riacquistare la capacità di misurarci con i temi e i problemi che ci pone la cultura architettonica internazionale e soprattutto la società che ci circonda. La trasformazione delle città, delle comunicazioni, degli stili di vita ci pongono infatti problemi veri, che l'architettura italiana pare renitente ad affrontare.

Il contributo che una ritrovata critica architettonica può dare alla comprensione di questi problemi è tanto più grande ed efficace quanto meno si rinchiude nel linguaggio specialistico e didattico.

Francesco Garofalo

Riflessioni sull'architettura italiana

Gli organizzatori del convegno hanno tentato una sintesi in sette domande, che forse volevano porre le questioni in modo più generale, ma alla fine sono state interpretate dagli intervistati, architetti, critici e storici, come riferite a un implicito stato di malessere dell'architettura italiana. La parola-chiave è 'critica'. 'Critico', sembra dunque essere il registro nel quale si deve svolgere una riflessione sullo stato dell'architettura italiana.

Definire la critica

Se ci si pone il problema di definire che cosa sia la 'critica', vengono in mente una serie di strati di oggetti, discorsi, mentalità, ordinati su due assi: uno che va dalla cultura alta a quella bassa, passando per la media e uno che percorre la storia del Novecento. All'origine si è tentati di porre le profonde riflessioni di quegli intellettuali che hanno influenzato intere generazioni, come i Giedion o i Pevsner, o i Persico, in mezzo sembrano disporsi quei docenti e scrittori che hanno contribuito a far circolare le idee e a formare i quadri, come Samonà, Rogers, o Zevi. Dopo di loro vengono quegli operatori culturali che hanno saputo utilizzare le istituzioni specifiche e l'editoria per mantenere aperto il dialogo con la società, come Gregotti, Portoghesi, Dal Co o Magnago Lampugnani. In fondo all'altro asse ci dovrebbero essere i segnali di una coscienza diffusa di cosa è l'architettura, quali si potrebbero ricavare, per esempio, da una pagina di quotidiano o da un *dépliant* di divani. Qui si registra uno scarto. Tutto quello che si può ascoltare nelle risposte alle sette domande del seminario, appartiene alla comunicazione interna a una casta molto isolata, ferma ai primi tre livelli. Al di fuori di essa è filtrata solo la notorietà di una mezza dozzina di personaggi (Piano, Rossi, Aulenti, eccetera).

Non è sempre stato così, fino all'inizio degli anni sessanta, sul fronte della cultura architettonico-urbanistica regnava una certa omogeneità, che lasciava spazio a poche, controllate polemiche (un tema da usare come cartina di tornasole: quello dei centri storici). Successivamente, grazie anche al contributo di personalità cresciute in seno alla comunità architettonica — basti pensare a Cervellati, Benevolo e Insolera — si è prodotto un *big bang* ideologico. Per brevità, possiamo dire che oggi il senso comune urbanistico-ambientale, o quello storico-artistico-conservativo, sono molto più radicati nella società italiana che non quello architettonico. E siccome, più che di senso comune, dovremmo parlare di mentalità e di vere e proprie ideologie, nei conflitti che ne nascono la cultura architettonica finisce sempre per buscarle, a meno che non si trovi incastrata in scomode alleanze con poteri forti. Visto in questa prospettiva il dibattito disciplinare appare isolato, ripetitivo, sovraccarico di idee e povero di fatti concreti. Ma altre spiegazioni del perché, e qualche proposta in merito, sono contenute nei paragrafi successivi.

I nuovi cahier de doléances

L'ultimo prodotto di un genere letterario che sta avendo una rinnovata fortuna è apparso su "Casabella" n. 606. L'articolo di Massimo Scolari (*Una generazione senza nomi*) è

troppo acuto per non meritare di rileggerlo sullo sfondo delle domande e delle risposte del Seminario, anche se lo ha preceduto di quasi un anno. Ci sono due punti che non mi sento di condividere. L'accusa mossa alla 'generazione di mezzo', ovvero di coloro che oggi hanno circa sessant'anni, è di avere avuto un ruolo nel declino dell'architettura italiana, e di essersi accodati negli ultimi due decenni a un disegno di potere scadente, per poter rientrare nel giro della professione e degli incarichi pubblici. Inoltre, il risultato del patto faustiano sarebbe molto deludente sul piano delle opere realizzate. Questo ragionamento non coglie la riduzione del ruolo di questa cultura architettonica già avvenuto in precedenza, quale si è cercato di descrivere. Le critiche sono molto più centrate rispetto alle responsabilità nel degrado delle università, che in parte è diventata la riserva indiana di una cultura architettonica cacciata da più ampi territori sociali. Ed è anche vero che proprio nell'università quella cultura e quella generazione si sono assunte responsabilità consociative verso posizioni ideologiche e disciplinari che al di fuori la mettevano in scacco. Mi chiedo se di fronte a tutto ciò, valga poi tanto la rivendicazione dell'astinenza da parte dei rappresentanti della generazione dei 'tolti di mezzo', come Scolari chiama la sua, e di coloro tra i quaranta e i cinquanta, che non sono stati coinvolti dal dialogo con le nuove classi dirigenti.

Una strategia per l'architettura italiana

La rivendicazione dell'astinenza fatta da Scolari mi sembra tanto poco interessante perché l'unica via d'uscita alla crisi dell'architettura italiana sta invece nella concentrazione da parte degli architetti di talento sulla produzione di opere. Sembra a prima vista una banalità, ma potrebbe non esserlo in una fase nuova che tenga conto delle due avvertenze contenute nei paragrafi che seguono, una riguardante ancora la critica, e una l'università. Le lamentele sulla difficoltà di fare della buona architettura in Italia sono giuste; ma una buona volta dobbiamo chiederci se non sia colpa anche degli architetti, oltre che di enti e committenti.

Abbassare la temperatura intellettuale, ricominciare da opere piccole, che testimonino la conoscenza del modo di costruire, il coinvolgimento quasi fisico dell'autore con il procedimento e l'associazione dei materiali; sono risposte che vengono, quasi implicite, alla perplessità che suscitano la maggioranza delle architetture pubblicate dalle riviste. Esiste il problema di mantenere un rapporto con la tradizione storica e moderna dell'architettura italiana? O piuttosto di rispondere agli interrogativi radicali che oggi provengono dall'architettura americana, senza cadere nella pratica imitativa di un decostruttivismo declassato a stile? A queste domande non c'è formula critica che possa dare una risposta: solo un progetto, un edificio, possono attingere a una sintesi accettabile. Anche nel passato, rispetto all'ambiguità e alle incertezze sollevate da termini come Razionalismo o mediterraneità, non sono state forse le architetture, le uniche in grado di salvare il bilancio di dibattiti confusi e mal posti?

Perché non possiamo non dirci tafuriani

Proprio nei giorni in cui veniva rielaborato questo scritto, moriva Manfredo Tafuri. Gli storici dell'architettura avranno il compito difficile, e che richiederà tempo, di collocare nella loro tradizione la sua ampia costruzione disciplinare. Molto peggio andrà agli architetti che cercheranno di valutare il peso da lui avuto sulla propria attività. Nel contesto del

discorso che qui si va facendo, si può essere certi che la sua influenza ha vaccinato il meglio dell'architettura italiana dalla possibilità di ricadute in infatuazioni messianiche. Per rendersene conto basta fare un confronto con un paese per tanti aspetti più maturo del nostro, come l'Inghilterra. La battaglia degli stili che vi si svolge da anni tra classicisti e fautori dell'*high-tech*, appare una specie di commedia al disincantato osservatore italiano. Viene anzi il sospetto che essa sia recitata ad arte per tenere sveglia l'attenzione del pubblico su una questione, come l'architettura, tendenzialmente marginale al nostro tipo di società. Sentire Richard Rogers rianimare cadaveri futuristi per sostenere che i suoi edifici costituiscono la premessa per un domani migliore per l'umanità, è proprio il contraltare delle rassicurazioni interclassiste degli amici del Principe Carlo. La scommessa è dunque questa: produrre una architettura adeguata senza l'ausilio di stimolanti propagandistici. Tempo fa si è svolta a Vicenza una giornata di dibattito su Architettura e Storia curata da Giorgio Ciucci per la Fondazione Palladio. Tra i partecipanti, sia Gardella che Gabetti e Isola hanno ripetuto le risapute ingenuità sul loro rapace rapporto di architetti con la storia. Tafuri ha dovuto ancora una volta 'bacchettare' e tracciare limiti precisi. A tutti i presenti, appartenenti a una generazione che conosce altrettanto bene le opere degli architetti e gli scritti dello storico, la discussione è apparsa rituale. Nessuno di noi si sente esposto al rischio di ripetere quelle semplificazioni. È stata una di quelle rare occasioni in cui si è avvertita una differenza generazionale, un concetto il più delle volte utilizzato a sproposito.

L'impossibilità di essere normale

Che contributo può dare l'università a un miglioramento della situazione?

Il primo sarebbe quello di un passo indietro rispetto alla sua pretesa di egemonia culturale. Se ripensassimo la finalità principale dell'esistenza delle facoltà di architettura, come quella di insegnare questo mestiere, e se accettassimo che molta della sua cultura e della riflessione teorica fossero il prodotto, per così dire, 'inevitabile' del primo compito, sarebbe come se la clessidra si rovesciasse e la sabbia ricominciasse a scorrere. La specificità dell'architettura richiede che la sua espressione universitaria sia molto meno continuista ed ereditaria di quanto sia legittimo per altre facoltà, sia scientifiche che professionalizzanti. Pertanto occorre spezzare il mito della continuità, delle 'scuole', che nella realtà burocrattizzata di oggi è diventato solo la giustificazione di un processo di selezione dei peggiori, dal maestro all'allievo, all'allievo dell'allievo. Gli automatismi istituzionali, innestati sulla crisi generale, hanno prodotto una immane fabbrica di chiacchiere, la cui denominazione ufficiale è 'ricerca universitaria'. Il compito di perpetuare l'identità culturale di una scuola può essere assolto da un numero infinitamente più basso di professori a vita, le cui certezze dovrebbero essere di anno in anno sfidate da portatori di risorse professionali e intellettuali in movimento tra la società e la scuola.

Infine una nota politica, perché certi aspetti del discorso svolto sin qui non vengano equivocati. Dalle città alle università, questo sforzo di auto-riforma può riuscire alla cultura di sinistra, a condizione che compia una spietata verifica della sua eredità di gloriose sconfitte.

Massimo Iori

Appunti per una operante critica del progetto

«Le necessità a cui l'architettura si propone di dare soddisfazione non sono affatto variate. Si tratta sempre di dare riparo, di tipo collettivo oppure domestico, all'uomo, e di permettergli, sotto questi ripari, di attendere a occupazioni o a funzioni più o meno estese in ragione del suo status sociale, che può essere più o meno complesso»¹.

L'ipotesi che intendo formulare con questo intervento suona all'incirca così: tutto sommato all'opera dell'architetto — se si assume un punto di vista compositivo — necessita un numero relativamente limitato di nozioni generali, contenute in quattro testi a vario titolo fondamentali: Vitruvio, Alberti, Palladio, Quatremère de Quincy e di parecchi testi di indagine operante (intesa come *smontaggio critico*) di specifiche architetture². Tra questi due estremi si colloca l'opera di alcuni particolari architetti assumibile come esempio di *progettazione analitica*, nella quale risulta cioè trasparente e fondativa l'istanza di una *via critica* al progetto di architettura³.

Da sempre tutti gli architetti operanti si sono dotati, in una sorta di processo di *autocostruzione*, di un preciso strumentario critico, prima di intraprendere la pratica dell'architettura (Palladio e il ridisegno delle antichità romane nelle illustrazioni alla traduzione di Vitruvio del Barbaro, ma anche lo studio dell'opera di E.L. Wright da parte del Mies di De Stijl, ma anche la rilettura di Le Corbusier da parte dei Five Architects, eccetera). Da sempre cioè la critica si costruisce in funzione di specifiche esigenze, dopo di che la si rende operante. Tutto questo corrisponde al bisogno elementare dell'architetto di dotarsi di pochi stabili strumenti attraverso i quali poter affrontare *tutti* i progetti, non soltanto *un* progetto.

Una volta appurata la necessità della messa a punto di una nuova critica operante (a seguito del rifiuto di un sistema consolidato di regole) questa, o la si trova disponibile sul mercato, oppure la si fa. Ciò avviene da sempre in tutti i campi dell'arte (i registi attivi nei *Cahiers du Cinéma*, l'apparato critico del cubismo, le indagini sui maestri dell'avanguardia sviluppate da Roy Lichtenstein, eccetera). Questa critica non è campo specifico delle avanguardie o del moderno: Leon Krier sviluppa una critica della città storica *prima* di progettarne la (brutta) copia.

La tradizione critica della scuola di Venezia, tutta centrata sulla città (ma non vi è differenza tra composizione della città e composizione del manufatto, in quanto a metodi) è completabile con una ridefinizione della questione critica all'interno del progetto di architettura. La costruzione di un repertorio di analisi critiche di opere-progetti è già iniziata nei fatti in alcune esperienze maturate all'interno dei corsi di Composizione e del Dottorato di Ricerca. Ciò che ancora manca è una prassi di progetto *per via analitica*, attraverso la quale l'architetto-critico mostri il *come si fa*, dicendo degli strumenti e delle procedure adottati, dal momento che ogni progetto contiene entro di sé altri progetti, ed è per questo motivo *anche* una sorta di critica formalizzata di se stesso.

Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer (ma anche Welles, Pasolini) eccetera hanno smontato criticamente il cinema degli altri, scrivendone, per poter poi utilizzare nelle loro opere —

elaborandole — le tecniche, le strutture narrative, eccetera già messe a punto da altri. Così, in architettura, hanno lavorato De Stijl e Mies su Wright, Eisenman su Terragni, Hejduk su Le Corbusier, eccetera.

L'esperienza del Gruppo architettura questo ha significato dentro la scuola di Venezia: architetti operanti attivi nella critica e nel progetto; autori tanto di testi di *critica del progetto* quanto di *progetti come occasione di critica*.

La critica operante è *anche* critica formale, inserita però all'interno della triade iconologica panofskiana: in tal modo essa non è *solo* critica formale, pur costituendosi a partire dalla forma⁴. La critica operante non è critica storica.

La scuola dovrebbe assolvere al compito di fornire allo studente gli strumenti per poter prima *smontare*, poi *copiare* e infine *rifare* progetti altrui; a ben vedere questo già in parte accade all'interno di quei corsi di composizione-progettazione (forse per questo motivo generalmente i più efficaci) fortemente vincolati dal punto di vista linguistico, a condizione che il problema del *linguaggio* riguardi la *logica* del progetto, nella sua specificità di sequenza ordinata di atti logicamente concatenati.

L'archivio di esempi a cui faccio riferimento dovrebbe essere ordinato rispetto a due questioni fondamentali:

a) 'Come si fa' la critica di un progetto;

b) 'Come si fa' un progetto di architettura *per via critica*.

Risulta subito evidente che tutto ciò è mostrabile solo *soggettivamente e caso per caso*, praticando entrambi questi due aspetti della critica operante; per questo semplicissimo motivo la critica operante è ambito specifico dell'architetto compositore e progettista, in funzione di un recupero — ormai inderogabile — alla critica architettonica della triade viruviana di *Firmitas*, *Utilitas* e *Venustas* come ambiti di indagine dotati di pari dignità.

La critica operante è finalizzata alla *messa in atto* delle conoscenze analitiche acquisite; al contrario del critico-storico, per il critico-architetto è fondamentale conoscere tutti i parametri che determinano la composizione nei suoi aspetti specifici di *costruzione*: dimensionali, formali, geometrici, eccetera. È cioè indispensabile una conoscenza insieme iconologica e iconografica di ogni pezzo utilizzato nel progetto. I pezzi si desumono generalmente dal già fatto: studiando, smontando e ricomponendo — magari in un nuovo sistema di relazioni — il già fatto. Il già fatto è tutta — in potenza — l'architettura. Da qui deriva una nuova attenzione al problema linguistico, da intendersi non come questione di messa a punto di un nuovo vocabolario di forme, quanto piuttosto come riconquistata padronanza grammaticale, il cui corretto uso è verificabile attraverso un numero molto limitato di vocaboli-figure.

Note

1) E.E. VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Parigi 1868, Libro IX, voce *Unité*.

2) VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura*; L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*; A. PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*; A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique d'architecture*. Una rilettura critica di questi testi consentirebbe di recuperare a un uso operativo quei concetti più generali sicuramente ancora fondamentali per la formazione dell'architetto. In questo senso è incomprensibile, per esempio, perché Vitruvio, la cui conoscenza era considerata fino a tutto il Settecento imprescindibile, non possa essere ancora oggi proposto come *testo* nelle scuole di architettura.

3) Per esempio, nel *moderno*: Le Corbusier, Mies, E.L. Wright.

4) E. PANOFKY, *Iconografia e iconologia*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962.

Giovanni Marras

La Scuola di Venezia: i limiti di una metodologia progettuale

Forse è vero ciò che sostiene Bruno Zevi nell'intervista: la Scuola di Venezia non è mai esistita! Oggi sono in molti a esserne persuasi e persino negli androni del rettorato dei Tolentini troneggia la faccia di bronzo del professor Bordiga, oscuro burocrate, fondatore dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Che la Scuola di Venezia¹ non sia mai stata, come la Bauhaus, come Darmstadt o Vjppuri è indubbio. Composita ed eterogenea formazione di uomini, donne e idee, sfugge alla cristallina nitidezza di un sistema dottrinario e all'univocità di un progetto architettonico.

Tuttavia esiste un momento in cui il flusso carsico di questo fiume emerge con chiarezza e investe una generazione di architetti. Giuseppe Samonà, come Ernesto Rogers in un altro modo e in un'altra città, raccoglie i *refusé* del momento e provoca uno scontro. Iniziatore e critico distaccato al contempo.

Se la *tabula rasa* era la premessa delle ricerche degli architetti del Movimento Moderno, il rapporto tra 'città costruita' e 'città utopica' per molti aspetti costituisce il retroterra comune degli sviluppi teorici dell'elaborazione progettuale nella Scuola di Venezia.

Eredità controversa, quella dei maestri, il cui carattere contraddittorio era chiaro a Samonà fin nei primi studi su *La casa popolare degli anni '30*, in cui la dicotomia tra i modelli astratti dell'*existenz minimum* e i nuovi quartieri della città novecentesca è argomentata in tutta la sua potente attualità.

Per Samonà, infatti, «il limite del razionalismo non fu tanto di aver cercato una misura soprastorica, quanto di non aver saputo trovare suggerimenti adeguati nei grandi parametri del gigantesco movimento umano». Cosicché «il senso quasi istituzionale della 'dimensione' come misura di ogni attività impedì che si sentissero le situazioni urbane [...], che si penetrasse nella loro discontinuità e complessità²».

Morfologia e tipologia sono dunque i poli di oscillazione del dibattito tra la 'vecchia' scuola muratoriana e gli studi dei 'veneziani' più giovani.

Se le analisi del Muratori³ erano costruite sulle specificità dei dati contestuali di un corpus — la città intesa come fatto in sé compiuto e formalmente descrivibile —, il lavoro su *La formazione del concetto di tipologia edilizia*, di Aymonino e Rossi era invece fondato su l'opera degli architetti illuministi francesi (Boullée, Lequeu, Ledoux)⁴.

Nell'un caso come nell'altro il 'corpo certo' della città è avulso dal furore metodologico. L'idealismo crociano del Muratori esclude infatti le dinamiche di crescita della città contemporanea per studiare le invarianze insediative nella morfologia della città storica.

D'altra parte le speculazioni teoriche di Aymonino e Rossi propendono per la componente più astratta del concetto di tipologia, che coinvolge la città costruita solo per via analogica. I progetti di Rossi, Polesello, Aymonino, Semerani e degli altri componenti del Gruppo Architettura⁵ raccolgono la duplice eredità del Movimento Moderno: da un lato la componente politica di matrice marxiana attraverso gli studi di geografia urbana e dall'altro una potente astrazione della fisicità della costruzione esperita unicamente attraverso gli elementi metastorici dell'architettura.

In uno dei suoi ultimi scritti, Giuseppe Samonà⁶, sottolinea quanto poco efficace sia fondare sulla tipologia il rapporto tra architettura e dimensione urbana e individua come centrali per la «ricerca architettonica e urbanistica più aggiornata i problemi del linguaggio architettonico».

Quindi, «assumere come la città, per quello che è il costituisce una scelta ideologica, un'ambizione all'architettura, 'il luogo', 'la regione', il sito sono qui storia e architettura specifiche, non ambiente, contorno, 'common courtesy'⁷».

Quindi, la città come testo nel progetto, da un lato, e come testo dell'architettura e vocabolario del suo linguaggio dall'altro, per misurare i differenti universi linguistici che attraversano i luoghi e ne determinano le sorti.

In altri termini e in altre stagioni disciplinari Giuseppe Samonà trattava tali questioni attraverso le nozioni di 'presenza' e di 'iconismo'⁸. Nozioni che guidano un'esemplare lettura dei *Caratteri morfologici del sistema architettonico di Piazza S. Marco*⁹.

Una lettura che aderisce, senza troppe ansie metodologiche, all'oggetto e si sofferma sui limiti, tra costruito e natura, sulle facciate dunque, sui dati superficiali dell'architettura, sulla decorazione. Più che analizzare la struttura dei limiti, la loro consistenza fisica, analizza la composizione dei 'quadri' che compongono la piazza, ne identifica la cifra stilistica, valuta i rapporti testuali che gli interventi succedutisi in diverse epoche storiche stabiliscono. Costruisce un disegno della città come sequenza di scene, contraddistinte da regole e convenzioni linguistiche autonome di cui val la pena comprendere il lessico.

Note

1) Cfr. L. SEMERANI, *Why not?*, in "AD. Architectural Design Profile", *The School of Venice*, a cura di L. Semerani, n. 59, 1985.

2) G. SAMONÀ, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Roma-Bari, 1959.

3) S. MURATORI, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Roma, 1960. S. MURATORI, R. BOLLATI, S. BOLLATI, G. MARINUCCI, *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Roma, 1963.

4) C. AYMÓNINO, A. ROSSI, *La formazione del Concetto di Tipologia*. Atti del corso di caratteri distributivi degli edifici. Anno accademico 1964-1965, Venezia, 1965. Cfr. anche C. AYMÓNINO, *Il significato della città*, Roma-Bari, 1975.

5) AA.VV., *Per un'idea di città*, a cura di C. Aldeghieri e M. Sabini, Venezia, 1984.

6) G. SAMONÀ, *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, in *L'unità architettura-urbanistica*, a cura di P. Lovero, Milano, 1975.

7) Cfr. L. SEMERANI, *Fiducia nella retorica*, in AA.VV., *Progetto eloquente*, Venezia, 1981, p. 53 e ss.

8) Cfr. G. SAMONÀ, *Il significato storico del presente e i suoi problemi nell'unità del linguaggio architettonico*, in *L'unità architettura-urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, a cura di P. Lovero, Milano 1975.

9) G. SAMONÀ, *Caratteri morfologici del sistema architettonico di Piazza S. Marco*, *Ibidem*, pp. 144-174.

Guido Montanari

Il seminario-dibattito "Critica e Progetto: sette domande sull'architettura" prende le mosse dalla sensazione diffusa tra gli architetti della inadeguatezza degli attuali sviluppi progettuali e del sostanziale fallimento degli strumenti disciplinari per intervenire sul prodotto architettonico e sui processi di trasformazione urbana e territoriale. Tale preoccupazione ha trovato eco recentemente anche sulle pagine di "Casabella" con interventi, tra gli altri, di Vittorio Gregotti, Massimo Scolari e Bernardo Secchi. Per molti sono ritenute inadeguate le nostre affollate facoltà, insufficienti gli apporti della critica, ma soprattutto emerge l'esiguità dei legami con ideologie e progetti politici credibili che riassegnino all'architettura un ruolo sociale progressivo non limitato alla passiva accettazione della inefficienza e della corruzione diffuse nella committenza pubblica e del mercantile interesse di quella privata.

Il filo conduttore che lega le sette domande è dunque il tentativo di trovare una strategia percorribile in ambito progettuale e critico per far uscire l'architettura dall'impasse attuale. L'obiettivo è sicuramente ambizioso e di difficile realizzazione: le incertezze e i disorientamenti dell'architettura contemporanea non possono essere ricondotti soltanto ai problemi disciplinari o alle carenze della critica. In un momento di crisi sociale come quello che viviamo, nel quale il vecchio non vuole morire e il nuovo tarda a comparire, non è pensabile che interventi sovrastrutturali, di carattere culturale o artistico possano essere risolutivi. Nei primi decenni del secolo, in un periodo di trasformazioni ben più radicali di quelle attuali, un'intera generazione di intellettuali si era illusa di poter intervenire politicamente in senso riformista o rivoluzionario attraverso il proprio impegno artistico e intellettuale. Con la generalizzata sconfitta delle istanze politiche di progresso e democratizzazione degli anni Trenta gli artisti delle avanguardie e i 'maestri' del Movimento Moderno hanno assistito impotenti (talvolta anche complici) alla trasformazione dei propri esiti progettuali nel contrario delle loro premesse, fino a diventare strumenti di una razionalizzazione della casa e della città al servizio di quegli stessi interessi oligarchici e conservativi che in un primo tempo sembravano voler sconfiggere.

È difficile pensare oggi all'architettura come strumento di progresso sociale, quando ben altre e di altra forza sono le spinte necessarie al cambiamento. Le domande del seminario possono però stimolare una riflessione sulle cause dell'inconsistenza di gran parte dell'attuale progettazione architettonica e sulla indubbia collusione di molti architetti nel processo di sistematica distruzione dei valori di qualità storica e ambientale che il nostro Paese, forse in misura maggiore di altri, ha subito e continua a subire, nonostante le denunce di pochi intellettuali (tra i quali ricordo Antonio Cederna per il suo ormai lungo impegno puntuale e appassionato).

Tra i temi 'forti' che sono emersi nel corso delle interviste la consapevolezza della necessità del rapporto tra progetto e contesto e dell'importanza della storia sono tra le eredità più importanti lasciate dall'ultima generazione di architetti e docenti. Il rapporto con il contesto non può ridursi però al pretesto generico (Vigilino) per facili mimetismi o per dialoghi forzati.

L'infittirsi delle analisi e gli approfondimenti anche transdisciplinari restituiscono un quadro sempre più complesso e ricco dei processi di acculturazione della città e del paesaggio dove discontinuità e compresenze, tipologie e tessuti, costituiscono fecondi stimoli per il progetto. Una riflessione critica attorno alle molteplici fonti della storia e un approccio rispettoso e colto possono consentire una reale interazione con il contesto, aperta anche all'immaginazione e all'evocazione (Gabetti) e in grado, soltanto allora, di «*creare il contesto*» (Zevi).

Sul tema del rapporto tra critica, progetto e storia, molti degli intervistati, nel rilevare le attuali carenze della critica, si esprimono per una nuova assunzione di responsabilità e impegno da parte di quest'ultima. Appare anche motivato parlare di fine della critica 'militante' vista la difficoltà a trovare eserciti contrapposti nei quali schierarsi e ideali per i quali mobilitarsi. Da più parti si è rilevato come la critica degli anni Trenta fosse assai più vivace e conseguente di quella attuale nonostante le difficoltà politiche del periodo. Del resto il rapporto degli architetti con gli artisti e gli intellettuali è ora sempre più debole e ne è dimostrazione la progressiva emarginazione dell'architettura nel più generale quadro della cultura. Sui grandi mezzi di comunicazione l'interesse per l'architettura è prevalentemente episodico e giornalistico, mentre la pubblicistica specializzata oltre a restare estranea al reale trasformarsi dell'architettura e del progetto (Ciucci) ospita prevalentemente un lezioso dialogo tra sordi o, peggio, l'esaltazione agiografica di qualche astro isolato, ma rifiuta l'organizzazione di un dibattito effettivo fatto di polemiche e prese di posizione aperte.

A queste difficoltà della critica corrisponde un maggiore interesse per la storia, il cui limite a mio avviso non è tanto quello di una sorta di archeologizzazione dell'approccio all'architettura, quanto invece il fatto che la commistione di storia e critica rischia di confondere quanto di significativo si va consolidando nel campo della riflessione disciplinare con il citazionismo filosofeggiante alla moda.

Proporre una storia critica non vuol dire fare la critica della storia. È invece quest'ultima l'impostazione che connota fortemente le storie dell'architettura contemporanea. Si pensi per esempio alle lacune degli studi su fenomeni rilevanti come l'Ecclettismo per l'Ottocento o alla difficoltà ad analizzare le vicende del movimento moderno al di fuori dell'apologia dei 'maestri' o degli stereotipi evolucionisti e deterministi che continuano a essere presenti negli studi sul Novecento. Storia e critica non sempre possono convivere: una storia delle battaglie scritta dai generali che le hanno condotte è inevitabilmente parziale e fatalmente giornalistica.

Senza illusioni in una pretesa 'oggettività' del racconto si può tentare di estendere all'architettura contemporanea gli strumenti della ricerca storica e della critica d'arte per costruire una autonomia disciplinare che non sia aristocratico isolamento. È invece nel confronto libero degli esiti progettuali, delle posizioni didattiche e teoriche che si può ricostruire una critica 'militante', indispensabile punto di riferimento per la elaborazione di giudizi operativi in relazione all'attualità.

Buttare un sasso — pur piccolo — nelle acque stagnanti del dibattito sull'architettura è un primo risultato del seminario: il contraddittorio emerso negli interventi videoregistrati e la vivacità e l'immediatezza del confronto tra i partecipanti hanno testimoniato — se mai ce ne fosse stato bisogno — la molteplicità delle posizioni e soprattutto l'inadeguatezza degli strumenti e degli spazi attraverso cui il dibattito si svolge attualmente.

Livio Sacchi

Le domande indagano una serie di temi abbastanza centrali del dibattito architettonico contemporaneo. Semplificando un po', le questioni esaminate sono: il lascito della Scuola di Venezia, l'apporto della cultura architettonica italiana ai processi di trasformazione della città, il contesto, la funzione della critica, il binomio regionalismo-internazionalismo, i rapporti con la filosofia, l'attualità e la continuità del moderno. Si tratta di sette punti di grandissimo interesse, tuttavia frutto di una riflessione critica palesemente legata alla situazione italiana, e, in particolare, a quella costruita dall'asse Milano-Venezia. Ignorano, per lo più, gli aspetti internazionali dei problemi. Anche la quinta domanda, che sembra attingere un respiro più ampio, risulta non priva di ambiguità e ambigualmente è stata interpretata dalla maggior parte degli intervistati.

Domande insomma prevedibilmente formulate da un punto di vista molto diffuso nel nostro paese, segnato da chiusura e impermeabilità, che da una parte costituisce la causa e dall'altra, in taluni casi più avvertiti, anche la speculare risposta all'ormai pressoché totale indifferenza della cultura architettonica europea e americana per quanto oggi avviene e si discute in Italia. Si tratta inoltre spesso di domande strutturate in maniera indiretta e segnate da forti componenti allusive: danno insomma l'impressione di un dialogo tra iniziati, fra persone per le quali è scontato un certo consenso su una serie di punti fondamentali. Ma, in taluni casi, le risposte testimoniano che tali riferimenti, impliciti e sottintesi, non sembrano esser colti con facilità dagli intervistati, generando qualche incomprensione. Il tutto a danno della chiarezza generale del discorso.

Va infine segnalato il fatto che l'uso della videointervista rende possibile il confronto diretto sugli stessi temi con la partecipazione di uno straordinario gruppo di protagonisti della scena architettonica nazionale: cosa difficilmente realizzabile altrimenti. Resta, certo, la non interattività del mezzo, per cui i confronti funzionano soltanto nei riguardi degli spettatori e non degli 'attori'. Di qui, forse, le difficoltà degli intervistati da una parte a confluire su punti comuni, dall'altra a discutere in aperta polemica.

Nelle loro risposte è così abbastanza facile riconoscere atteggiamenti diversi. Emergono almeno tre tipi di differenze: generazionali, caratteriali e culturali. Le divergenze di opinioni sono in taluni casi così forti da non poter non generare un certo disorientamento — forse anche un sano e costruttivo disorientamento. Sono però anche il sintomo di un più generale — e meno costruttivo — disorientamento della cultura architettonica italiana. La stessa sopra ricordata impermeabilità fra quanto avviene in Italia e quanto avviene all'estero è presente anche nelle risposte, fatte salve poche, isolate eccezioni. Non poche risposte sono improntate a una certa superficialità: comprensibile e forse anche auspicabile sul piano del dialogo, più difficile da giustificare una volta stampate. È pur vero tuttavia che una forma sistematica va a discapito della vivacità e della spontaneità dei giudizi: le risposte più caute e meditate sono spesso le più scontate, quelle più intuitive e immediate sono invece spesso le più illuminanti.

Non ci sembra che tutti i problemi posti dalle sette domande trovino altrettante adeguate risposte.

Dal dibattito emergono tuttavia dei punti molto notevoli: nell'impossibilità di analizzarli tutti, ci limitiamo a ricordarne alcuni.

La centralità della Scuola di Venezia — paragonata, talvolta con scarso senso delle proporzioni, al Bauhaus — e di alcune grandi figure della scena nazionale (Samonà e Rogers), sembra essere ampiamente condivisa da un esteso gruppo di architetti generazionalmente omogenei come, fra gli altri, Aymonino, Canella, Polesello. Con tre eccezioni. Zevi, cui indubbiamente non fa difetto la chiarezza d'idee, che riduce tutto alla lezione di Carlo Scarpa e a due edifici emblematici: Castelvecchio e Palazzo Abatellis. Gabetti, che si distingue per aristocratica estraneità: «*sono questi fenomeni acuti, forti e, devo dire, resistenti nel tempo, che io ammiro ma che non sono costretto a praticare*». Purini, che imputa proprio a Rogers e a Samonà la sostanziale incapacità di cogliere alcuni degli aspetti che si sarebbero poi rivelati nei fatti i più importanti nella dinamica della città contemporanea, fino al punto — da noi condiviso — da far risalire a essi le origini della nostra attuale marginalità.

La questione tipologica, nei suoi risvolti 'contestualisti': Zevi ricorda che la ricerca tipologica offende sempre il contesto e che quest'ultimo costituisce «*una delle più sistematiche forme di evasione, etica ed estetica*». Il termine *evasione* è adoperato in un'accezione evidentemente negativa.

La funzione della critica. Purini ne constata l'assenza con condivisibile preoccupazione, ricordando la fuga di Zevi nell'internazionalismo, quella di Tafuri nella grande ricerca rinascimentale: entrambe, tutto sommato, comprensibili. Ma certamente prezioso resta il ruolo svolto da Vittorio Gregotti, Francesco Dal Co, Pierluigi Nicolini, Vittorio Magnago Lampugnani.

La questione del regionalismo in contrapposizione, vera o presunta, all'internazionalismo. Importanti ci sembrano le posizioni di Canella, che vede la cultura televisiva fra le principali responsabili del progressivo snaturamento del ruolo rappresentativo dell'architettura sulla scena della città: «*per questa via si arriva alla valorizzazione del disegno di architettura che in altre epoche era più strumentale, mentre invece oggi è diventato più rappresentativo dell'opera realizzata; e questo direi che è abbastanza grave perché l'opera di architettura si fa anche durante la costruzione, e quindi è un risultato di un processo che direi fisiologicamente dovrebbe attraversare anche la costruzione*». Irace ricorda in proposito gli effetti dello stilismo deterioro, del ruolo talvolta deviante delle stesse riviste d'architettura, che costituiscono, all'interno di una condizione massificata dell'apprendimento, spesso l'unico veicolo di diffusione della produzione dei maestri.

Il ruolo, infine, dell'estetica. Questione complessa e contraddittoria: da una parte va lamentata la mancanza di personaggi dalla statura paragonabile a quella dei grandi storici dell'arte; dall'altra manca la specificità architettonica all'interno di discorsi che restano, nel migliore dei casi, filosofici; infine va detto che raramente si sono lette cose così ingenuo come quando gli architetti scrivono di filosofia (e viceversa).