



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Questioni di Progettazione Architettonica

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Questioni di Progettazione Architettonica / A. MANFREDINI. - STAMPA. - (2000), pp. 1-360.

Availability:

This version is available at: 2158/234550 since: 2018-01-03T16:00:50Z

Publisher:

ALINEA Editrice s.r.l.

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)



Alberto Manfredini

QUESTIONI DI PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA

AALINEA
EDITRICE

1 *Questioni di progettazione architettonica*

SAGGI E DOCUMENTI / 187

SEZIONE:

architettura e urbanistica

2 *Alberto Manfredini*

© copyright ALINEA EDITRICE s.r.l. - Firenze 2000
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina, 17 / 19 rosso
Tel. 055/333428 - Fax 055/331013

*tutti i diritti sono riservati:
nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilms)
senza il permesso scritto dalla Casa Editrice*

e-mail ordini@alinea.it
<http://www.alinea.it>

ISBN 88-8125-396-8

IN COPERTINA:

Reggio Emilia. *Interno dei nuovi poliambulatori.*
Alberto, Enea e Giovanni Manfredini (1987).

Publicazione realizzata con il contributo del MURST (ex 60 %) della Facoltà
d'Architettura dell'Università di Ferrara.

finito di stampare nel marzo 2000

—

d.t.p.s.: ALINEA EDITRICE s.r.l.

Stampa: Tipografia Babina - San Lazzaro di Savena (Bologna)

Alberto Manfredini

QUESTIONI DI
PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA

AALINEA
EDITRICE

INDICE

- 9 **Introduzione**
- 11 **L'architettura mobile**
- 15 **Il liberty italiano**
- 19 **L'urbanistica medioevale**
- 23 **L'ospedale**
- 27 **Le proprietà culturali nel tessuto urbano**
- 31 **Fourier e l' utopismo**
- 35 **Le regole della prospettiva di Vignola**
- 37 **L'architettura inglese degli anni '70**
- 39 **Peter Behrens e la A.E.G.**
- 41 **Il secolo dell'eclettismo: i castelli dell'industria**
- 45 **Un museo sulla storia della psichiatria**
- 47 **Fotografia e immagine d'architettura**
- 51 **Oscar Niemeyer: la forma in architettura**
- 55 **L'architettura danese contemporanea**
- 59 **Ildefonso Cerdà e il piano di Barcellona**
- 65 **La Metafisica: gli anni venti**
- 69 **La crisi dell'habitat contemporaneo**
- 73 **Recupero edilizio: l'esperienza francese**
- 77 **Mario Ridolfi tra mito e realtà**
- 81 **Il disegno dell'architettura**
- 83 **Calamità naturali**
- 87 **Quale Firenze: ideologia e pratica dell'infedele**
- 91 **L'architettura di Sauvage**
- 95 **La Cité de Refuge di Le Corbusier**
- 99 **Alfonso Rubbiani: verità e menzogna**
- 103 **Spagna: lineamenti della nuova architettura**
- 107 **Roma: proposte di arredo urbano**

- 111 **Restauro Urbano**
- 115 **Un Baedeker dell'architettura a Milano**
- 117 **Il Piano Paesistico delle Saline di Cervia**
- 119 **Giuseppe Terragni**
- 123 **Quindici anni con Giuseppe Terragni**
- 127 **Hugo Häring e il suo Kunstwollen**
- 131 **Pensare la città: intervista a Michelucci**
- 133 **Architettura in acciaio**
- 135 **La torre reggiana di Giulio Romano**
- 139 **Cronache di architettura**
- 143 **Recupero edilizio a Lodi**
- 145 **Gabriele Mucchi figurativo della progettazione**
- 149 **Parigi e le trasformazioni urbane di Haussmann**
- 153 **Il centro direzionale di Genova**
- 157 **La lezione di Richard Buckminster Fuller**
- 159 **Gli Ordini contro la professione libera**
- 161 **L'ordine architettonico: norma tecnica e progetto**
- 167 **Giuseppe Piermarini a Foligno**
- 171 **L'appalto concorso per il Carlo Felice di Genova**
- 175 **Giuseppe Pagano a quarant'anni dalla scomparsa**
- 181 **Torri residenziali a Savona**
- 185 **Il nuovo piano regolatore di Sassuolo**
- 189 **Viareggio città balneare fondata**
- 193 **Franco Albini**
- 197 **I musei di New York**
- 201 **Edificio per uffici a Bergamo**
- 205 **Il centro direzionale di Tokyo**
- 209 **“Special Prize” ad architetti italiani**
- 213 **Leonardo Savioli**

- 217 **Intervento residenziale a Cogoletto**
- 221 **Norman Foster: tre temi, sei progetti**
- 227 **La “Piramide di Vetro” del Grand Louvre**
- 231 **Luigi Cosenza architetto “realista”**
- 235 **La nuova architettura svizzera**
- 239 **La casa a Breganzona di Mario Botta**
- 243 **La “Modernità” di Giulio Romano**
- 249 **Gli Ospedali di Parigi**
- 255 **Renzo Piano: gli alloggi di Rue de Meaux a Parigi**
- 259 **La nuova biblioteca di Francia a Parigi**
- 263 **Ospedali e contesto**
- 271 **James Stirling**
- 275 **Spazio sacro e contesto**
- 279 **L’archivio di architettura di Gabriele Mucchi**
- 283 **Piano particolareggiato e progetto d’architettura**
- 289 **Per il cinquantenario della morte di Terragni**
- 293 **Giancarlo De Carlo e il nuovo P.R.G. di Urbino**
- 297 **L’eredità di Max Bill**
- 303 **Giancarlo De Carlo alla Triennale**
- 307 **Divagazioni su Giuseppe Terragni**
- 315 **La facciata e lo stabilimento termale**
- 325 **Considerazioni contestuali**
- 329 **Minimalismo e Razionalismo**
- 333 **Note sul quartiere napoletano di Scampia**
- 337 **Lettera al Ministro dei Lavori Pubblici**
- 339 **In materia di incarichi pubblici di progettazione**
- 343 **Il museo dell’architettura di Ferrara**
- 347 **Testimonianza dall’Università**
- 353 **Il Movimento di Studi per l’Architettura**

INTRODUZIONE

Una lunga serie di riflessioni, maturate nell'arco di oltre vent'anni, rivolte alle tematiche dell'architettura costruita, dell'urbanistica, della storia e della critica d'architettura. Quasi un centinaio di questioni "calde" comparse per la prima volta, e in maniera prevalente, sulla rivista *Parametro* a partire dai primi anni '70, riscritte, riordinate e integrate ma conservate nell'ordine cronologico originario anziché raccolte per problematiche analoghe. Ripercorrerle con continuità permette di riuscire a leggere in filigrana gli ultimi due decenni della cultura architettonica italiana nei suoi rapporti con la cultura specifica europea. Consente di ripercorrere la lenta agonia dell'architettura legata al "movimento moderno", enfatizzando il passaggio tra primo e secondo novecento sino alle ultime manifestazioni espressive, la ripresa dei regionalismi, la lettura di diverse e svariate polemiche spesso inutili se non dannose, la fine delle figure storiche ed epiche della nostra cultura architettonica, l'affievolirsi sempre maggiore del rispetto nei confronti dell'ideologia, la percezione e il progressivo attuarsi della globalizzazione, la ripresa di forme architettoniche minimaliste, sino alla grande crisi di valori etici di cui è pervasa la cultura contemporanea.

L'ARCHITETTURA MOBILE*

A un primo approccio con il saggio di Yona Friedman ci si trova di fronte a un apparente discorso frammentario, tessuto con difficoltà. Si tratta di una serie di scritti e articoli pubblicati sin dal '58 e redatti non secondo l'ordine cronologico in cui furono composti, ma secondo un ordine logico e di contenuto. Una seconda difficoltà per la comprensione del libro deriva dalla fraseologia dominante in tutta l'opera legata ai concetti di "mobilità", "architettura mobile" e "urbanistica mobile". L'autore stesso confessa con semplicità che ha scelto il termine di mobilità dopo molta esitazione non avendone trovato uno più appropriato. Occorre perciò tenere conto del significato tutto particolare conferito a questo termine. Nella traduzione italiana è caduto inoltre il sottotitolo presente nell'edizione originale ("verso una città concepita dai suoi abitanti") che costituisce uno dei temi originali del libro e che non va ignorato. Alla fine il testo ci si rivela come un "manifesto" dell'architettura contemporanea. Una possibile soluzione al problema della casa è in esso intrinsecamente contenuta, così come alla domanda sempre più crescente di alloggi. Tale tematica viene affrontata da Friedman non con lo spirito dell'artista, ma con il rigore e con la metodologia dello scienziato. La prima parte del volume informa il lettore sulla terminologia tecnica adottata in tutta la trattazione, evidenziando subito il fatto che la conoscenza può essere organizzata scientificamente o intuitivamente, e che solo la prima soluzione offre la possibilità di risolvere una certa problematica, qualunque essa sia, con la certezza di pervenire a una soluzione valida, poichè il metodo scientifico è determinato e reversibile, permette la *feed-back*, contrariamente al metodo intuitivo o artistico che è indeterminato e forse poco reversibile. In tal senso si muove la diagnosi critica sulla situazione urbana globale, che evidenzia i li-

miti delle soluzioni urbanistiche e architettoniche sinora adottate. La società urbana cambia continuamente, sotto ogni aspetto e sotto ogni punto di vista. Vive un processo dialettico continuo, mentre la struttura urbana permane staticamente. Anche da questi contrasti nascono le crisi e le disgregazioni delle città. Ma il fatto che più di ogni altro impedisce l'adeguamento della struttura alla società, è dovuto principalmente al tessuto urbano preesistente che diviene un ostacolo per la "mobilità generale". È l'*habitat* umano così concepito che impedisce ogni sorta di elasticizzazione o di flessibilità. Tutto, nella società urbana, si evolve, si trasforma, sempre in correlazione al processo dialettico che la informa; mentre gli alloggi, e conseguentemente le città si esprimono prevalentemente attraverso l'inerzia che esso rappresenta frenando il corso naturale di questi sviluppi. "A questo scopo", dice l'autore, "le città non dovranno cominciare con dei progetti di urbanistica. Si dimentica troppo sovente che le città cominciano, in realtà, con gli abitanti. Gli individui che non hanno un motivo comune di interesse non si raggruppano per fondare una città. Il legame che li unisce è affettivo: il desiderio di non annoiarsi, il piacere dei giochi (secondo Huyzinga)(...). La funzione di tutti i giochi è determinare le dimensioni della città che un gruppo umano è capace di creare, dunque le tendenze e il carattere della città stessa". Friedman ripercorre le trasformazioni successive della città, osservando la società urbana attraverso i secoli. Nella città antica, nella polis greca, l'abitazione individuale ha poca importanza. È l'agorà il centro della vita di relazione, il punto di accumulazione di ogni contatto umano. Come del resto accade a Roma dove il foro e le aree destinate al gioco hanno funzione dominante. In seguito la città cambia forma, i luoghi pubblici rimangono preponderanti, ma l'abitazione familiare, o meglio ancora individuale, assume sempre maggiore importanza. Nella città feudale questo concetto si esaspera in modo tale per cui alla città si sostituiscono gruppi di casolari. Analisi storica semplicistica ma sostanzialmente veritiera. Nella nostra epoca invece è il ciclo noia-comfort che si accentua sempre più. Grazie all'industrializzazione l'uomo dispone di un massimo di tempo libero proprio nel momento in cui sembra meno capace di sfruttarlo. Oggi l'uomo non ha più compagni di gioco. I suoi partners e il suo ambiente sono

scelti solo in funzione del lavoro. È il lavoro e non il gioco a raggruppare gli uomini. La città assume sempre più il ruolo di dormitorio. L'automobile ne provoca l'espansione a macchia d'olio. Le città, pianificate in modo rigoroso e statisticamente corretto, si rivelano inefficienti, con le loro infrastrutture, ad adeguarsi dinamicamente alle esigenze di una società che non si è potuto o voluto prevedere. O peggio ancora divengono troppo ampie se la densità di abitazione improvvisamente diminuisce. Anche le più moderne città satelliti non sono che città dormitorio. Le stesse città radiose di Le Corbusier sono città satelliti estremamente condensate, dove gli abitanti vivono gli uni accanto agli altri senza avere alcun contatto umano. "E poi nelle grandi città i parchi sono frequentati solo nella bella stagione. Perché obbligare la gente ad attraversarli ogni giorno?". Chandigar è ritenuta dai suoi fruitori città invivibile, in quanto città occidentale incapace di adeguarsi alle esigenze dell'Oriente. Anche *Broadacre city* è ritenuta dall'autore un'esperienza quasi fallimentare così come tutte le città nuove. Dopo tale polemica disanima Friedman riconduce il problema alla ricerca di tecnologie che permettano di adattare le città al *modus vivendi* (*behaviour pattern*) degli abitanti, e non il viceversa. Si deve fornire loro la possibilità di scegliere la propria città. Per questo ecco intervenire il concetto di architettura mobile, che non significa esclusivamente "la mobilità delle costruzioni nella loro totalità, bensì la loro disponibilità per tutti gli usi di una società mobile". L'architettura mobile è un'architettura dinamica e vivente come viva e dinamica è la società urbana. Si potrebbe soddisfare la richiesta sempre più pressante di alloggi con strutture e infrastrutture mobili e organiche. Poiché l'unica possibilità di organizzazione della città è o quella per individui isolati, tale da impegnare grandi superfici territoriali con conseguente dispersione, o quella per la vita pubblica intensa. La necessità che deriva è quella di un'urbanistica indeterminata che si avvale della convertibilità delle forme e degli usi delle costruzioni o della convertibilità del terreno per mezzo delle proprietà dello spazio invece che del suolo, anche grazie a un sistema adeguato di infrastrutture trasformabili e flessibili. Per questo non è che ci si possa rivolgere all'industrializzazione *tout-court*, ma a un nuovo processo sistematico di progettazione. Circa il nuovo modo di concepire la professione di architetto e ur-

banista, per Friedman entrambi dovrebbero operare univocamente e su basi scientifiche per concretizzare le strutture fisse dell'habitat, lasciando all'utente la massima libertà nella scelta delle sovrastrutture. "Assumendo tale atteggiamento architetti e urbanisti dovranno giocare a carte scoperte ! (...). Utilizzando i mezzi proposti si renderanno conto ben presto di potersi servire solo di pochissimi dati significativi, poichè è molto difficile stabilire delle relazioni tra troppi dati (...). Le decisioni fondamentali che essi dovranno assumere si riassumono in tre punti: a) quali dati sono importanti (cioè come porre il problema da risolvere); b) quali dati si possono ottenere senza supporre qualcosa (quali sono le operazioni da compiere per ottenere dati oggettivi); c) come stabilire un elenco completo delle soluzioni costruite a partire da tali dati oggettivi. Individuato poi un modulo, nell'accezione più ampia di questo termine, o meglio una serie di moduli, si potrà pervenire a un'infinità di combinazioni possibili, al pari del linguaggio parlato che, obbedendo a un codice prefissato da luogo a un sistema di combinazioni che è ben lungi dall'essere esaurito. Seguendo la teoria della comunicazione, quella dei grafi, la cibernetica, ecc., si dovrà pervenire a una risemantizzazione dell'architettura e dell'urbanistica nell'ipotesi che tali discipline debbano partire da una base scientifica piuttosto che da quella intuitivo-emozionale.

* Recensione a: Y. FRIEDMAN, *L'Architecture mobile: vers une cité conçue par ses habitants*, Ed. P. Alba, 1973 in "Parametro", n. 27, giugno 1974, pp. 42 e ss.

IL LIBERTY ITALIANO*

Tra l'ultimo Settecento e il primo Ottocento la cultura architettonica neoclassica si era espressa in maniera quanto mai riconoscibile. La produzione di Piermarini, di Quarenghi, di Valadier e dello Jappelli lo confermano e lo attestano. Le istanze puriste e romantiche che succedettero favorirono il diffondersi dell'ecllettismo. Accanto a forme classiche si impiegarono forme romaniche e gotiche, quattrocentesche o cinquecentesche pervenendo a citazioni di scarso spirito critico sovente estranee alla reale consistenza storica dei singoli linguaggi artistici. “Durante l'ultimo quarto dell'Ottocento, nei paesi di cultura europea, il maturare e concorrere di fatti e problemi apparentemente disparati e, in più casi, apparentemente estranei ai fenomeni artistici, diede luogo alla formazione di un nuovo stile (...). Lo stile che, con tutte le sue declinazioni minori e particolari (*modern style, art nouveau, jugendstil, sezessionstil* e così via) conviene assimilare al più ampio spettro del Modernismo, e che si affermò ovunque ci fosse un minimo di ricettività e omogeneità nei riguardi dei suoi centri propulsori (...). Si formò attraverso programmi e teorie che traevano spunto dalle preoccupazioni più diverse, e che nondimeno riconobbero nell'impegno a inventare nuove forme d'arte, uno dei nodi della problematica generale”. Senza cedere alle lusinghe delle pur affascinanti polemiche storiografiche tra il rifiuto delle “buone cose di pessimo gusto” o la rivalutazione del Liberty si può affermare che la critica al Liberty, seppur violenta, ebbe breve durata. Già nel '40, completamente esauriti gli ultimi sprazzi delle *Arts-Déco*, quando il razionalismo storico cominciava a declinare, si iniziò a riconoscere agli architetti del Liberty (soprattutto a opera di Pevsner in “Pionieri del movimento moderno”), un merito essenziale e di portata indiscutibile. Da un punto di vista

tecnologico quello di aver fruito nella misura giusta degli sviluppi concreti della Scienza delle Costruzioni e della formulazione della teoria dell'elasticità (di aver saputo cioè ottenere dai materiali tutte le prestazioni e i requisiti che essi sapevano fornire). Sotto il profilo morfologico, ci fu il trionfo dell'asimmetria, assunta quasi come invariante, in antitesi al neoclassicismo pseudorinascimentale (simmetrico) sino ad allora imperante. Per meglio comprendere tale fenomeno è utile riferirsi al contesto sociopolitico e letterario dell'Europa e dell'Italia cercando di rapportarlo costantemente alle altrettanto episodiche correnti artistico letterarie, ma soprattutto filosofiche, della *fin de siècle* e degli inizi del Novecento. Nel saggio "Schopenhauer e Leopardi" De Sanctis avverte chiaramente i limiti del pensiero romantico e l'esigenza di un'attenta visione della realtà. A favorire la reazione al romanticismo contribuisce pure, sul piano filosofico, il fatto che il pensiero di molti filosofi e polemisti romantici come De Maistre, De Bonald, La Mennais in Francia e Schelling e Schlegel in Germania, essendosi rivelato troppo vicino alle idee dei conservatori, finisce con il suscitare l'opposizione dei liberali e del nascente movimento socialista. Entrambi vedono nella nuova filosofia dell'esperienza e della natura uno strumento diversamente valido, a seconda dei propri punti di vista, per superare il pensiero romantico vincendone le remore conservatrici. In Italia, ove non si era spenta quella corrente di pensiero illuministica che mirava a ricostruire la società e gli uomini fondandosi sui principi dell'esperienza scientifica, il Positivismo, con il suo invito a un'attenta considerazione della realtà, e con la sua opposizione al culto della tradizione, si afferma come elemento fondamentale dell'armatura ideologica della borghesia nazionale. Il Positivismo di Augusto Comte, nato in Francia intorno all'*école polytechnique*, si riduce schematicamente a un movimento di pensiero volto a esaltare i fatti contro le idee, le scienze sperimentali contro quelle teoriche, le leggi fisiche e biologiche contro le costruzioni filosofiche. Proprio al Positivismo De Sanctis riconosce il merito di aver accentuato, esasperandolo, quel senso del reale che si opponeva all'idealismo trascendentale. Al nuovo orientamento del pensiero, si riallaccia, in campo architettonico, la reazione al sentimentalismo romantico da cui deriva l'esigenza e il proposito di un'arte ispirata al vero, alla realtà, all'esperienza reale della vita costituendo, in tal

modo, le premesse del Verismo. All'involuzione politica degli stati europei fa da contrappunto la crisi di Positivismo e Verismo da cui discende una visione particolare di qualsiasi manifestazione artistica svincolata e "libera" da qualsivoglia intento educativo. Sono gli anni di fine secolo che vedono sorgere in Francia il Decadentismo, forse derivato dal precedente movimento letterario del Parnaso. L'architettura è concepita come espressione assoluta del bello, indipendente dalla morale e dalla vita pratica. Sono le premesse che produrranno D'Annunzio in letteratura, Loos in architettura e Schönberg in musica.

E il Liberty assume in questo contesto, pur derivando etimologicamente dai magazzini londinesi di Arthur Lesenby Liberty (specializzati nella vendita di prodotti floreali), il significato di manifestazione artistica libera e gaudente ma soprattutto distante dai canoni neoclassici preesistenti per ricreare forme nuove e diverse flessibilità compositive. In questa situazione generale si inserisce la vicenda del Liberty italiano, versione semplificata e forse provinciale, di un indirizzo fondato altrove su solide e originali basi culturali. Il 1895 segna l'inizio della prima fase del Liberty italiano con la pubblicazione della rivista "Emporium" mentre il nuovo secolo vede la pubblicazione, a Bologna, di "Italia ride", settimanale satirico dalla vita brevissima (sei mesi). Tali pubblicazioni mostrano come il Liberty mantenga, nonostante qualche periodo di flessione, un suo nerbo indiscusso proprio nel cartellonismo e nella grafica applicata. Gli esponenti italiani più importanti sono Ernesto Basile e Raimondo D'Aronco, legati il primo all'esposizione nazionale di Palermo del 1892, e il secondo a quella di Torino del 1902. Entrambi, alla fine della propria produzione architettonica, assumono posizioni che non permettono continuità nell'evoluzione dell'architettura italiana del periodo, come fece Victor Horta nella giuria del concorso per la Società delle Nazioni a Ginevra. Diversamente da Van de Velde che seppe aderire, seppur lentamente, alla nuova generazione architettonica con un' enfasi addirittura anacronistica. "I creatori della nuova architettura sono gli ingegneri. L'anima del loro lavoro è la Ragione. Il mezzo è il Calcolo. La conseguenza dell'uso della Ragione e del Calcolo può essere la più sicura e pura bellezza". In questo momento storico prendono a diffondersi forme Liberty ibride mescolate con il florealismo medio-ottocentesco, il

neocinquecentismo e così via con la complicità dell'intensa crescita edilizia e dello sviluppo del mercato che impediscono il controllo di qualità. "Il cattivo gusto si produceva lì dove il modello borghese era elargito alle classi inferiori senza che potesse essere convenientemente utilizzato, per le diversità delle condizioni di vita, e anche, talora, quando lo stesso modello borghese si caricava di un eccesso di ambizione travalicando i limiti di quella cultura. È chiaro che sotto questo profilo il cattivo gusto del Liberty riguarda soltanto la sua produzione deteriorata: verso cui, se vogliamo, lo stile aveva una naturale inclinazione". Finisce così con il ridursi, almeno in Italia, a poco più di una "moda", non investendo che superficialmente il rapporto tra arte e società che è invece alla base delle contemporanee esperienze europee dell'art nouveau.

* Recensione a: R. BOSSAGLIA, *Storia e fortuna del Liberty italiano*, Sansoni, 1974, in "Parametro", n. 33, febbraio 1975, pp. 56 e ss.

L'URBANISTICA MEDIOEVALE*

“Nei manuali di storia dell’architettura l’urbanistica italiana comincia con il Rinascimento, ossia con i trattatisti: comincia con l’epoca nella quale le città non si creavano quasi più, ma invece se ne inventavano piante fantastiche sulla carta e se ne costruivano teorie (...). Ma le città invece erano già state create”. Così inizia il saggio di Piccinato che vuole offrire un contributo a quanti vogliono avvicinarsi ai problemi dell’urbanistica medievale. Non condivide le tesi neoilluministiche di Pepe (...quest’esperienza tristissima della storia non fu un progresso essa stessa...) nè quelle idealistiche di Morghen (Il medioevo non è un oscuro e incomprensibile iato inserito da non si sa quale demiurgo tra gli ultimi splendori della cultura antica e i nuovi splendori della rinascita); molto più semplicemente dice che età antica, medievale e moderna non si possono comprendere se sezionate e contrapposte, bensì vanno intese organicamente come periodi in cui si incontrano e si compenetrano una pluralità di forze, di culture e di ideologie. In tal senso l’architettura e l’urbanistica del medioevo non possono essere ignorate proprio perché costituiscono il tramite tra urbanistica classica e urbanistica rinascimentale. Dopo alcuni postulati che secondo l’autore sono alla base dell’urbanistica del medioevo, il volume può considerarsi articolato nell’individuazione e classificazione dei tipi urbani; nell’origine e sviluppo di tali tipi collegati all’ordinamento civico e nella descrizione di vere e proprie comunità medioevali. La classificazione dei tipi si sviluppa attraverso il confronto ragionato delle planimetrie di nuclei urbani italiani ed europei (puntualizzante l’esempio di Aversa dove compaiono, in stretto contatto e chiaramente individuabili, il nucleo medioevale e quello rinascimentale), con un discorso particolare sulle “città franche”. Dagli schemi lineari a quelli a scacchiera

sino alle planimetrie radiocentriche. Gioco sapiente di svincolamento progressivo dai rigidi impianti urbanistici di Roma antica così come estraneo a ogni esasperato tipo di intellettualistica astrazione geometrica propria dei trattatisti del rinascimento. Lo schema radiocentrico, ultimo stadio del discorso urbanistico medioevale aveva peraltro già avuto codificazioni, non solo a partire dalle prime configurazioni urbane del secolo IX, ma anche e specialmente nei sistemi filosofici e teologici dichiarati nell'universo dantesco e nei commentari aristotelici o tomisti. Il medioevo non è il secolo "buio" ma è un'epoca preguata di significati e contenuti che lasceranno tracce indelebili nelle culture successive. Nella seconda parte dell'opera, ove i fenomeni architettonico-urbanistici sono messi in relazione con la vita sociale e politica dell'Italia dei Comuni (che partendo da istituzioni antichissime e dal diritto romano elabora prima gli ordinamenti civici e poi l'umanesimo), si avverte la necessità di un maggior approfondimento là dove si dice che pur differendo da luogo a luogo, gli ordinamenti civici si rassomigliano e tendono a fissarsi in un tipo più o meno costante, mentre le forme si differenziano variamente perché questo è il nuovo spirito del tempo. Si adattano cioè a luoghi, a scopi e a necessità diverse costituendo in tal modo l'essenza della composizione urbanistica medioevale contrapposta all'immutabilità del tipo fisso prescritto dalle regole della castramentazione e dal rito etrusco. "Forse nessuna città al mondo era vissuta in un quadro così assurdo e antieconomico come la metropoli dell'impero romano. Incapace di costruire una propria economia Roma visse amministrando le ricchezze dell'impero (...). Le vecchie città inutili allora scomparvero (...), e la campagna di Roma, conquistata la propria economia agricola, continuerà a vivere per sei secoli, fino ad ora, la sua stessa vita medioevale, che anche oggi è organica e spontanea". Sono i primi passi dell'ultima parte del saggio dedicato alla descrizione urbanistica, al modello di funzionamento e alle implicazioni sociologiche che hanno prodotto alcune comunità rurali della campagna romana; frutto di un movimento di rinnovamento che spinse i servi della gleba a liberarsi per conquistare nuove terre incolte e per produrre nella mitteleuropa le innumerevoli città di colonizzazione. Ma mentre il discorso generale sarebbe quello che trova il suo apice nella creazione del libero comune italiano, nella campagna di Roma il discorso

diviene particolare, perché ancorato a una diversa realtà che scaturisce dal contrasto tra il Papato e il Comune per il possesso della *districtus urbis*. Di qui derivano quelli che Tomassetti definisce come i “comuni feudali”, ossia liberi non del tutto perché scaturiti dal feudo. Sacrofano, Fiano, Formello, Filacciano, Casal cavaliere, San Vittorino, Campagnano e Zagarolo, solo per citarne alcuni, sono descritti in maniera insolita e generalmente poco nota. I contenuti semplici e singolari, gli argomenti esaltanti e stimolanti per storici ed architetti, le problematiche nuove e tutte da approfondire, contribuiscono ad accrescere l'interesse di questa trattazione.

* Recensione a: L. PICCINATO, *Urbanistica medievale*, Dedalo, Roma 1978, in “Parametro”, n. 66, maggio 1978, pp. 66 e ss.

L'OSPEDALE*

Affrontare le problematiche relative alla progettazione dell'ospedale è compito particolarmente delicato e gravoso oggi che si è in un momento di transizione che precede l'istituzione del Servizio Sanitario Nazionale e si è in attesa di una riforma che deve precisare e definire i ruoli e le competenze degli organismi socioassistenziali. Ciononostante l'autore porta avanti un discorso coerente senza quasi mai entrare nel merito della riforma. Dopo un rapido cenno agli strumenti legislativi che in Italia regolano le costruzioni ospedaliere (L.12.2.68 n. 132; DPR 27.3.69 n.128; DM 5.8.77) e a parte un'appendice che elenca senza commenti le leggi sanitarie italiane dal '34 a oggi, Ressa si sofferma sul fatto che ora occorre sì aumentare il numero assoluto dei posti letto, laddove ve ne sia effettivamente bisogno, così come si deve procedere a una razionalizzazione nella loro distribuzione sul territorio, ma soprattutto, ciò che più importa, bisogna aumentare il numero virtuale dei posti letto con una progressiva riduzione della durata media della degenza. Pur non riferendosi in modo esplicito allo spirito della riforma sottolinea il fatto che l'ospedale deve essere privato delle degenze per *dépistage* e per terapie riabilitative così come di quelle per lungodegenti, alleggerendosi di due momenti della medicina (quello preventivo e riabilitativo che possono essere demandati a presidi extraospedalieri) per affrontare esclusivamente il momento terapeutico. Il volume è articolato in tre sezioni. La prima è dedicata alle strutture e alle componenti di un ospedale generale. Vi si descrivono i servizi di accettazione, pronto-soccorso e astanteria, di diagnostica e di ricerca, e i laboratori. Per tali ultimi è evidenziato il fatto come non sia possibile indicare degli standard dimensionali relativi allo loro superficie per il fatto di essere in continua evoluzione. Le specifiche attrez-

zature specialistiche variano infatti nelle dimensioni e negli ingombri soprattutto oggi in cui si tende a informatizzare le analisi. I criteri progettuali relativi al poliambulatorio sono giustamente solo accennati poichè per esso il discorso è quello della prevenzione e quindi deve essere affrontato in sede extraospedaliera. I reparti di cura elencati e classificati in base alle specialità sono descritti con una ricca serie di informazioni per poter far comprendere il reale funzionamento distributivo dell'unità di cura. Sarebbe stato di grande utilità un corredo di immagini che avrebbe rappresentato un momento chiarificatore, vista la specificità e specialità della trattazione. I pochi schemi funzionali allegati non sembrano del tutto immediati per una facile comprensione dei fenomeni descritti. Come per taluni gruppi terapeutici (per esempio ostetricia e ginecologia) il discorso è completo ed esauriente, per altri (soprattutto neurologia), non pare sufficientemente approfondito, vista la rilevante importanza che questi reparti vengono ad assumere sia perché sono oggettivamente quelli destinati alle malattie cardiovascolari, ecc., sia perché costituiscono una cerniera tra fase terapeutica e fase riabilitativa (neurofunzionale, quest'ultima e non traumatologica). Tuttavia poichè l'autore afferma che "è necessario soprattutto avere bene evidenti i punti chiave del processo di progettazione, quelli cioè che maggiormente condizionano la funzionalità dell'ospedale e l'economia del suo impianto e della sua gestione" il discorso pare egualmente valido anche perché Ressa continua affermando che "a tal fine non sembra necessario lo studio analitico di quelle componenti che, riflettendo aspetti particolari e costituendo un proprio sistema parzialmente autonomo, non sono determinanti nella fase di impostazione". La prima sezione del volume, dopo un'ampia disamina sui servizi paramedicali, amministrativi, generali e speciali, nonché per il personale, per il pubblico e per il *training* di giovani medici, analisti, tecnici e studenti, si conclude con un capitolo dedicato agli impianti e alle installazioni tecnologiche, purtroppo non documentato con schemi o diagrammi, che in definitiva costituisce la base per l'approccio a studi monografici su argomenti specifici. La seconda parte del volume è dedicata alla metodologia progettuale. Vi sono ben evidenziati i compiti del progettista e delle *équipes* pluridisciplinari specializzate che lo devono coadiuvare a monte e a cui spetta la programmazione che potrebbe essere addirittura

di organismi professionali ad hoc, simili a quelli che già operano in altri campi. Per pervenire alla definizione tematica del progetto si devono analizzare, per comparazione, le diverse possibili alternative in ordine ai fondamentali aspetti distributivi, strutturali e impiantistici del complesso da progettare. Emerge qui una sottile differenza tra ciò che comunemente viene considerato come progetto di massima e ciò che invece è individuato come “tematica di progettazione” che non è possibile approfondire. Le indicazioni di metodologia progettuale sono corredate da tabulati che individuano particolari standards dimensionali, servendosi di confronti con soluzioni adottate in paesi esteri. Quando per un’opera non ci si può avvalere di standards diffusi e comunemente accettati (come per l’edilizia residenziale), o quando la complessità delle componenti oltrepassa certi limiti, diventa indispensabile una adeguata analisi tematica preventiva, coscientemente sostituita al tradizionale approccio fondamentalmente empirico. Agli aspetti tecnici ed economici è dedicata la terza e ultima sezione del volume da cui emerge, tra l’altro, come l’eterogeneità degli ambienti che costituiscono un complesso ospedaliero determini esigenze composite in fatto di strutture e finiture, in quanto molti locali richiedono requisiti tecnico spaziali particolari intesi a garantire particolari condizioni d’uso, di sicurezza e d’igiene. Strutture portanti e di completamento, particolarità costruttive ecc. costituiscono la parte conclusiva della trattazione.

* Recensione a: A. RESSA, *L’Ospedale: programmazione tecnica e progettazione dell’ospedale come sistema*, F. Angeli, Milano, 1978, in “Parametro”, n. 69, settembre 1978, pp. 60 e ss.

**LE PROPRIETÀ CULTURALI
NEL TESSUTO URBANO: PROGETTI D'USO***

È un volume dal titolo ermetico ed emblematico in cui Castelnovi e De Marco si propongono di divulgare un metodo di recupero edilizio, discutibile fin che si vuole, condivisibile più o meno, ma sicuramente coerente. Il volume è articolato in sette capitoli l'ultimo dei quali costituisce la sintesi di tutto il discorso, ossia la divulgazione del progetto per un piano particolareggiato di tre isolati nel quartiere S.Frediano a Firenze. I primi quattro ne costituiscono la premessa teorico-culturale, i restanti si occupano delle fasi operative. In ogni sua parte, anche nella presentazione, il testo denuncia manifestamente il clima in cui è stato elaborato o, perlomeno, il clima culturale vissuto dai suoi autori. Clima di incertezza, di riflessioni, di ripensamenti, di contestazioni non sempre costruttive e anche di frustrazioni, di complessi e, talvolta, di mancanza di coraggio: sono gli anni "sessantotteschi". Mai come allora la figura dell'architetto fu così in crisi, mai come allora le facoltà d'architettura non funzionarono forse anche perché si era perso di vista uno scopo, quello di insegnare l'architettura, ammesso che ora lo si sia ritrovato. Anche se i primi sei capitoli sono difficili, apparentemente contraddittori, talvolta anche accademici, li si dovrebbe saper leggere come il frutto d'un'esperienza tormentata e concretizzata solo dopo continue, accurate e sottili elaborazioni. In questa ottica vanno lette certe affermazioni sull'inutilità dell'architetto e della sua funzione attuale, e ancora laddove si rileva che "il nodo principale da mettere in crisi è quello che rende necessario il rapporto bisogno-soluzione del bisogno in uno schema causa-effetto che il progetto implica sempre come dato senza alternative"; anche se questo rapporto è poi sempre stato alla base di ogni genesi architettonica. Pure in questi termini si debbono valutare alcuni degli scopi del volume e

in particolare quello di esemplificazione di una metodologia operativa sperimentata su un campione concreto “tesa ad acquisire il diritto alla città”. Per non dire della partecipazione e dei contributi di economia politica che costituiscono le premesse del settimo capitolo. Tralasciando l’opportunità di soffermarsi sulle considerazioni economico-politiche, vale la pena di soffermarsi sulla partecipazione. Anche in questo volume, come del resto in altri, il concetto non è chiaro. Come direbbe De Carlo non si capisce se la partecipazione sia intesa come una svolta verso la democrazia diretta, o piuttosto verso l’universo del consenso. In questa non chiarezza si finisce per cadere in luoghi comuni come “non si vorrebbe più che i progetti venissero calati sulla testa degli utenti demiurgicamente”, “si tenta un’esperienza di dialogo con gli abitanti di un quartiere artigiano” o “non si può chiedere un giudizio rispetto a un problema prima di averne dato l’informazione sui modi con cui è risolvibile”, ecc. Addirittura le cose paiono talvolta scontate o almeno lo dovrebbero essere per tutti, laddove si dice che è il livello culturale dell’utenza che va elevato e che l’accento va posto sulle proprietà culturali della medesima. Certamente quando si dice che l’architetto ha posseduto sino ad ora la presunzione di essere autosufficiente nell’ideazione formale di uno spazio dissociato dall’uso, bisogna ribadire invece che qualunque progettista che si possa definire tale, indipendentemente dalla propria ideologia o dalla propria linea di tendenza, non ha mai progettato uno spazio dissociato dall’uso. Se così fosse sempre stato si dovrebbe ignorare l’architettura di sempre, ma non sarebbe corretto. Sarebbe falsare quel poco di oggettivo che nel bene o nel male c’è in ogni cosa. Nel capitolo sesto, quello sulla sintesi teorica, le operazioni del progetto sono articolate in quattro momenti: comparazione delle indagini e definizione degli obiettivi, individuazione delle tipologie di intervento, definizione dei progetti quadro, proposte di settore e bilanci degli effetti. Ogni momento rappresenta un pacchetto integrato di operazioni elementari, ognuno dei quali può essere considerato significativo, rispetto agli obiettivi, anche se preso di per sé stesso. La proposta metaprogettuale ossia la fattibilità degli enunciati precedentemente esposti trova attuazione nell’ultimo capitolo ove si assiste a un’analisi di un comparto finalizzata a una metodologia di intervento che può interessare coloro che ancora sostengono politicamente e

culturalmente il piano per il centro storico di Bologna. Il discorso sostanzialmente non cambia nei risultati finali, anche se le premesse che conducono a queste conclusioni, seppur non condivisibili, sono certamente corrette e coerenti. Si deve rilevare però che il fatto che “gli studi sociologici condotti sulle aree storiche, dimostrano una logica di valori d’uso degli abitanti, diversa da quella che viene ritenuta normale nelle altre zone della città”. Ciò comporta l’impossibilità di generalizzare a priori questo tipo di intervento, situazione che ne definisce in tal modo anche i limiti oggettivi. Il discorso non può essere esteso ad altri comparti della città di Firenze e tanto meno ad altre città. Si dovrebbe appunto, attraverso analoghi studi sociologici ricercare le stesse condizioni al contorno, cadendo in tal modo in una ricerca artificiosa e non spontanea. Si può concludere, insieme agli autori, che il “progetto rimane in fieri e ciascun lettore è costretto a perfezionarlo nel proprio contesto per renderlo traducibile”.

* Recensione a: P. CASTELNOVI e M. DE MARCO, *Le proprietà culturali nel tessuto urbano: progetti d’uso*, Uniedit, Firenze, 1978, in “Parametro”, n. 71, novembre 1978, pp. 60 e ss.

FOURIER E L'UTOPISMO*

Della universale di architettura della “Dedalo libri” è un saggio su Fourier i cui testi originali, tradotti esemplarmente dal francese a opera di J.M.Schivo, sono preceduti da un’entusiastica prefazione di M. di Forti. Così entusiastica che l’autore vorrebbe addirittura l’esplosione del falansterio in modo che l’armonia fourierita sia più di un punto di riferimento per creare preziose aree di libertà. Possa cioè promuovere, come dimostra l’esperienza degli ultimi decenni, iniziative utopiche in ogni campo della vita umana (dalle “comuni amorose” alle “scuole aperte” e alle “università senza pareti”; dai gruppi di lavoro autogestiti ai centri culturali polivalenti). Nonostante la mancanza di un discorso generale sugli utopisti europei e sulle comuni del nuovo mondo che ne furono una reale conseguenza, all’autore va attribuito il merito di averci saputo mostrare un Fourier a volte satirico, “uno dei più grandi satirici che siano mai esistiti (...) che maneggiava la dialettica con la medesima potenza del suo contemporaneo Hegel”, come ebbe a scrivere di lui Engels in “Socialismo utopistico e socialismo scientifico”. Per tutta la vita Fourier si dedicò al compito di sostituire l’economia politica con un’economia desiderante (o, con le sue parole, con un’economia domestica), e di affermare la sovversiva positività della liberazione del Desiderio sicuro che il torto dell’uomo è stato non quello di desiderare troppo, ma troppo poco (non si può non pensare a *L’Abbaye de Thélème* di Rabelais e al celebre *fais ce que voudras*).

In quanto predicatore, sostenitore, assertore e inventore del mondo del Piacere e dell’Armonia, Fourier si preoccupa anche di garantire un contenitore architettonico che permetta il libero svolgersi delle funzioni connesse alle proprie teorie. Prefigura il falansterio come edificio articolato spazialmente

in modo eterogeneo, con vie interne e corridoi centrali che taluni hanno voluto individuare con il principio informatore dell'Unità d'abitazione di Marsiglia. Certo è che in termini generali, almeno nei suoi caratteri esteriori, è il Palazzo di Cristallo di Paxton che viene alla memoria, anche se prodotto da ideologie diverse da quelle utopistiche. Proprio per il fatto che la struttura architettonica di Fourier è irregolare, asimmetrica, alogica, astrutturale (amorale?) è ovvio come egli combatta con asprezza la forma di New-Harmony, voluta da Owen, quadrata, regolare, simmetrica, ecc.; perché la forma quadrata per Fourier significa monotonia perfetta, calcolo, regolarità, logica, simmetria, ossia tutto ciò contro cui combatte e non sul piano dell'architettura ma su quello dell'organizzazione sociale ("uno degli inconvenienti del quadrato è che le riunioni rumorose, scomode -gli operai che martellano, gli studenti con il clarinetto- saranno udite da più di metà del quadrato, in qualunque punto siano situati"). Ma è in queste osservazioni che egli incorre in un circolo vizioso. Si serve cioè, per dimostrare le proprie tesi, di principi antitetici con esse. Quando infatti afferma che il Falansterio lo si sarebbe potuto ottenere tramite la via più lenta del Garantismo salvaguardando in tal modo il "mondo sociale", e quando si accinge a definire le prestazioni cui avrebbe dovuto soddisfare la città garantista ecco che codifica (quindi con un rigore logico preciso anziché col desiderio irrefrenabile, la passione e il sentimento) una serie di norme. "Lo spazio minimo di distacco tra due edifici deve essere almeno di sei tese, tre per ognuno; ma in nessun caso, mai, meno di tre, e tre fino al punto di separazione con il muretto di recinzione. I muretti e le separazioni non potranno avere che basamenti di muratura, sormontati da griglie e palizzate che dovranno consentire la visuale su almeno due terzi della loro lunghezza (...). Per evitare gli imbrogli sull'altezza reale, come mansarde o piani mascherati, si calcherà come altezza reale per il muro tutto ciò che oltrepasserà l'angolo di un dodicesimo di cerchio (*angolo di trenta gradi*), a partire dalla base supposta della capriata. Le coperture dovranno essere spioventi, a meno che non esistano frontoni ornati sui lati. Essi saranno equipaggiati con grondaie che trasporteranno l'acqua fino ai piedi dei muri e sotto i marciapiedi". L'impressione che deriva è che Fourier si serva di strumenti estremamente soppesati e logici (quale una pseudoregolamentazione edilizia) per dimostrare che un

certo scopo, come quello dell'Armonia o dell'appagamento dei sensi, cioè quello che tutte le "aquile della politica" non hanno mai saputo fare, è perseguibile solo con il desiderio e l'istinto. Anche se non è con il desiderio e l'istinto che Fourier prevede e fissa gli alloggi all'interno della Falange in milleseicento e il capitale iniziale in un milione di franchi francesi. Cosa che del resto non accade nelle realizzazioni d'oltreoceano dove la vita associata è regolata da un'organizzazione amministrativa assai complessa. Del Falansterio non ci lasciò immagini perché "le spese per i disegni sarebbero ammontate a sette-ottomila franchi, escluso le spese di stampa dell'opera". Per cui l'architettura dell'armonia (non dell'ordine), del desiderio e del piacere è prevalentemente architettura per la comunicazione umana che, unitamente a quella degli altri utopisti, fu soprattutto descrizione di un mondo immaginario fuori del nostro spazio. In questo affiora costantemente il noto adagio mumfordiano per cui "sono le nostre utopie a renderci tollerabile il mondo".

* Recensione a: M. DI FORTI, *Fourier e l'architettura della felicità socializzata*, dedalo, Roma, 1978, in "Parametro", n. 72, dicembre 1978, pp. 63 e ss.

LE REGOLE DELLA PROSPETTIVA DI VIGNOLA*

La ristampa anastatica delle “Regole della prospettiva pratica” del Vignola curata dalle edizioni Forni per la propria collana di teoria e storia dell’Architettura e dell’Urbanistica, offre lo spunto per qualche riflessione di carattere generale per evidenziare il contesto storico-culturale in cui il trattato barozziano va collocato. Rappresenta un prodotto tipico del tardo rinascimento, di quel periodo in cui gli architetti oltre che progettare e costruire teorizzano, divulgano, pubblicizzano. A un punto tale che i loro scritti hanno vasta diffusione ovunque (persino nelle Americhe a opera dei conquistatori europei quali Pizarro, Cortès, ecc.). Si è in un momento particolare in cui l’architetto del ’400 e del ’500 assume, attraverso la trattatistica, anche il ruolo di intellettuale e agisce, secondo l’interpretazione tafuriana, mirando da un lato ad assicurare una continuità storica e stilistica con il passato e con l’antichità classica, dall’altro a codificare, sul piano linguistico, una serie di tipi tali da soddisfare le esigenze universalistiche della nuova cultura e sensibilità acquisite. Dal criticismo, allo stesso tempo polemico e sereno dell’Alberti verso il testo vitruviano (il “De Re Aedificatoria” come superamento e completamento del “De Architectura”) ai trattati romantico-letterari di Filarete, di Francesco di Giorgio, di Serlio, di Leonardo o di Vasari (solo per citarne alcuni, e solo in Italia) sino alla sintesi operata da Palladio, nei “Quattro Libri” dell’architettura, mediando le due tendenze emerse nelle esperienze progettuali del periodo e oscillanti tra “norma” (L. B. Alberti) e “eterodossia” (G. Romano), tra classico e anticlassico, ossia tra istituzionalizzazione di un lessico architettonico e avanzamento spregiudicato del medesimo. In questo ambito esordisce Jacopo Barozzi da Vignola con una attività completa, che va dalla progettazione del singolo manufatto architettonico alla codificazione trattatistica di quei principi informatori che di quell’oggetto architettonico hanno permesso la concretizzazione spaziale. Scrive Benevolo che

Vignola “succede a Michelangelo nella direzione della fabbrica di S.Pietro ed è il protagonista della liquidazione sull’eredità della terza maniera. Con la sua multiforme attività sia a Roma, nelle opere pubbliche monumentali, sia nelle città minori e fin nei più piccoli centri del Lazio, egli funziona da raccordo tra l’ambiente della capitale e della provincia: inoltre nel 1562 pubblica il fortunatissimo trattato, dove la grande eredità della terza maniera è ridotta all’elenco schematico degli elementi invariati: i cinque ordini dell’architettura”. E non si ferma qui. Come Piero con il “De perspectiva pingendi” e Pacioli con il “De divina proportione” egli avverte la necessità di conferire un apporto pure nel campo della prospettiva con le “Regole della Prospettiva Pratica” (contributo del resto non solo italiano se si pensa a J.Pélerin con il suo “De artificiali Perspectiva”(1505), a J.Cousin con il “Livre de Perspective” (1560), a Andruet Du Cerceau con la “Leçons de Perspective positive”(1576), e a molti altri ancora) che ottengono un grande consenso come si ricava dalla prefazione al volume. “Il successo editoriale pressoché costante lungo l’arco di quasi due secoli, si spiega non solo sulla base della considerazione che in Italia è l’ultimo manuale elaborato con sufficienti apparati teorici e con precise indicazioni d’uso (...) per professori di Prospettiva Pratica, ma anche perché fornisce quegli argomenti che giustificano la fondatezza di una predilezione culturale, antecedente certamente al Vignola ma che da lui viene definitivamente codificata anche per le generazioni successive”. Si è di fronte alla divulgazione di un repertorio architettonico codificato e canonizzato anche attraverso regole e ricette formali che ne costituiscono pure i limiti. Poiché l’architettura non può essere codificata oggi così come non lo poté essere allora. Sarebbe perlomeno ingenuo credere che il rispetto di certe regole basti per produrre architettura. Certo vanno osservati taluni principi, ma è solo condizione necessaria e non sufficiente per garantire la qualità di un prodotto architettonico. Le normative di oggi, solo per fare un esempio, cercando di codificare attraverso modelli e stilemi prettamente politico-accademici, dunque formali, dei fatti che sfuggono inesorabilmente, per loro stessa natura, a ciò che è norma, hanno contribuito e contribuiscono alla configurazione del nostro territorio, urbano ed extraurbano, nella misura e nei termini che sono assai ben noti.

* “Analisi”, n. 67, giugno 1979, p. 94.

L'ARCHITETTURA INGLESE DEGLI ANNI '70*

La tarda primavera del '79 ha veduto, al ridotto del Teatro Regio di Parma, un incontro dibattito sull'architettura inglese degli anni '70 animato da Cedric Price. Il numeroso pubblico presente ha accolto con stupore e soddisfazione alcune espressioni, e non solo polemiche, relative alle modalità progettuali di intervento nei centri antichi. Espressioni che in Emilia Romagna da qualche tempo a questa parte ormai troppo raramente si è abituati ad ascoltare. A cosa pensasse del recupero in senso lato, telegraficamente Price ha risposto di "essere contrario al restauro a ogni costo", soffermandosi su definizioni del monumento che possono in qualche maniera rammentare le interpretazioni storiografiche di Peter Blake. Sulla "via emiliana" di recupero dei centri storici, ha categoricamente affermato che "le città vanno rivitalizzate con vitamine, se le si vuol veramente far rivivere, e non con i prodotti cosmetici con cui nel migliore dei casi esse assumeranno solo un pallido sorriso". Per quanto riguarda la progettazione ha espresso il concetto che "Ruolo degli architetti è progettare architetture moderne, non inventare con fatica funzioni nuove da introdurre in contenitori recuperati"; e ancora che per esprimersi in Architettura senza cadere nella "esibizione" e nel "formalismo" è sufficiente "un bastone opportunamente mosso da una mano esperta, su un letto di sabbia". L'incontro ha avuto una duplice funzione. La prima è certamente stata quella di fornire un commento in diretta sulla mostra di architettura inglese che il Comune di Parma ha allestito nel parco ducale (palazzetto Eucherio Sanvitale) e in cui possono esser viste opere significative di Cook, Cullinan, Darbourne e Darke, Farrel e Grimshaw, Foster, Gowan, Greene, Lasdun, Martin, Stirling, Arup Associates, Architects of G.L.C., A.B.K., Rogers, ecc. La seconda, e forse per questo la più significativa, è stata quella

di di fare il punto sulla politica urbanistica ed edilizia della nostra Regione.

* "Parametro", n. 79, agosto 1979, p. 5.

PETER BEHRENS E LA A.E.G.*

L'autunno del '79 vede ospitato al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano la mostra "Cultura e industria: Peter Behrens e la A.E.G. (1907-1914)" con allestimento di Gregotti, Cerri e Burkardt (direttore quest'ultimo dell'Internationales Design Zentrum di Berlino). Dalla mostra, che entro l'anno sarà alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, emergono due aspetti fondamentali. Uno storicistico, volto alla qualificazione ed evidenziazione degli aspetti esistenti, tra prima avanguardia e "movimento moderno", ossia tra Werkbund e Arts and Crafts da un lato e razionalismo dall'altro. La mostra si sviluppa infatti intorno a un arco cronologico assai ben definito che va dal 1907 al 1914. Due date importanti nella storia dell'architettura moderna. Con la fondazione, nel 1907, del Deutscher Werkbund, la Germania, che da quasi un secolo aveva testimoniato un rinnovamento attraverso l'esemplificazione neoclassica di Schinkel nei Magazzini di Berlino e lo strutturalismo neogotico di cui Messel aveva offerto un magnifico esempio nei magazzini Wertheim, sempre a Berlino (che in certo modo anticipano, almeno formalmente, il mendelsohniano Columbus Haus), si poneva certamente alla testa del Movimento europeo per il rinnovamento della cultura architettonica. Mentre il 1914, anno dell'esposizione del Werkbund a Colonia, può significare senz'altro l'atto di chiusura del periodo Art Nouveau, da cui il Deutscher Werkbund direttamente o per contrapposizione non può essere in alcun modo dissociato, e l'inizio del movimento funzionalista. L'altro aspetto emergente dalla mostra è intimamente legato alla figura di Behrens uomo e architetto, ed è volto all'individuazione dei rapporti, non sempre facili, tra cultura e industria nella Germania dei primi del secolo. Nel 1907 infatti, Walter Rathenau, proprietario e direttore

tecnico della A.E.G., affida a Behrens l'incarico di consulente artistico di tutta la sua industria. Dalla riorganizzazione dei propri spazi, al design dei suoi prodotti, dal logotipo della ditta e della sua *stationary* alla progettazione delle sue fabbriche e di alcuni alloggi per le famiglie dei suoi operai. In una parola dal bollitore dell'acqua all'opuscolo reclamistico e dallo stabilimento industriale alla Siedlung residenziale. Dalla rassegna milanese emerge chiaramente come Behrens sia il simbolo del passaggio tra due generazioni di architetti moderni: gli uomini della prima età e i maestri del razionalismo. Alla fine Mies, soprattutto Gropius, ma anche Le Corbusier con le sue "Machine à ..." hanno tratto impulsi determinanti e sollecitazioni profonde dall'opera di Behrens. Si deve pure sottolineare che l'operazione della mostra non solo è stata quella di ricostruire, raccogliere, identificare e salvare oggetti che, prodotti su vasta scala, sarebbero inevitabilmente andati perduti soggiacendo alla logica della produzione industriale, ma anche e soprattutto è stata quella di saperci mostrare un Behrens "totale" operante non solo nell'ambito dell'architettura, ma anche in quello dell'ingegneria civile e industriale, della pubblicitaria, del layout e del *management*. E in questo egli non subirà mai la violenza alienante della civiltà del denaro e della grafica (dai cui disegni decorativi studiati per la produzione industriale si intravede come il repertorio Art Nouveau sia stato drasticamente esemplificato e ridotto alla combinazione di pochi elementi geometrici: con accentuazione del passaggio tra avanguardia che si esaurisce e "movimento moderno" che sorge).

* "Parametro", n. 82, dicembre 1979, pp. 5 e ss.

**IL SECOLO DELL'ECLETTISMO:
I CASTELLI DELL'INDUSTRIA***

L'ultimo giorno di novembre del '79 ha veduto la chiusura, a Parigi, di una mostra organizzata dall'*Association Archives de Architecture Moderne* sulle architetture industriali del nord della Francia (*Architectures de la région Lilloise 1830-1930: le siècle de l'eclectisme et les chateaux de l'industrie*). L'arco cronologico prescelto si presentava come il più adatto per contribuire a un'analisi corretta e rigorosa sul contributo e l'apporto specifico fornito all'architettura francese del XIX secolo da parte delle componenti architettoniche predominanti nella provincia di Lilla. Il carattere sperimentale di questa iniziativa e il suo valore più emblematico non sta solo nel fatto che si è provveduto a un ricensimento del patrimonio edilizio sorto a cavallo delle rivoluzioni industriali, ma anche e soprattutto perché a tale inventario ha contribuito in maniera determinante la partecipazione diretta delle collettività locali. Uno degli obiettivi peculiari di questa mostra itinerante, che presto sarà presente pure in altri centri della Francia, prima di percorrere il resto d'Europa, consiste nel sensibilizzare certe collettività su alcuni dei valori architettonici presenti al loro interno, per svilupparne capacità di rinnovo specifiche, in relazione al patrimonio edilizio esistente. Tale indagine ha pure contribuito a mettere al giusto posto nella "scala dei valori" l'architettura industriale della provincia di Lilla. Il campo di applicazione privilegiato è infatti stato quello del nord della Francia, regione di antica tradizione industriale. Basta ricordare lo sviluppo di Lilla (capoluogo del dipartimento del Nord) e del suo bacino di influenza territoriale. Alla fine del XVIII secolo la città non aveva che sessantamila abitanti. Nel 1698 ne possedeva cinquantacinquemila. Rimase pertanto stazionaria per quasi due secoli, dal punto di vista demografico. L'incremento riprese dopo il 1815

quando l'industria del lino assunse un ruolo privilegiato tra le nuove forme di attività: tessili appunto, ma anche carbonifere e metallurgiche. I più vicini centri suburbani si accrebbero poi al punto che il comprensorio individuato da Fives, Wazemmes, Moulins-Lille e Esquermes contava, nel 1851, oltre centomila abitanti sicché nel 1858 fu annesso alla città e incluso nella nuova cinta urbana. Si impone a questo punto una riflessione d'ordine generale. L'architettura è il modo d'essere di un'epoca cioè ogni epoca ha l'architettura che merita. L'architettura ufficiale dell'Ottocento non fu solo quella del "ferro" o quella che produsse l'architettura moderna e le prime istanze urbanistiche degne di essere così definite; fu anche, e sovente lo si dimentica, l'architettura di una cultura ipocrita e di una classe dirigente ormai insensibile all'ambiente che la circondava. Così come fu teatro di accademici quanto sterili scontri tra le Accademie stilistiche come quelle tra i neogotici-razionalisti da un lato e i neoclassici dall'altro. Fu il secolo dell'*École des Ponts et des Chaussées* a cui forse non sono ancora attribuiti tutti i meriti avuti nel ruolo promotore dell'architettura moderna; ma, alla resa dei conti, fu anche quello delle *Écoles de Beaux Arts*. Ancora nel 1866 (e il Palazzo di Cristallo è del 1851) c'era chi si scagliava contro la cultura tecnico-scientifica "che avrebbe soppresso, per conseguenza (...), l'intero corpo degli architetti, con il doppione degli Ingegneri Civili". Ma era ancora la cultura ufficiale a essere in crisi. Erano l'architetto ufficiale e l'ingegnere civile ufficiale a scontrarsi improduttivamente. La cultura "vera" così come l'architettura "vera" ancora una volta non provenivano dalle fonti istituzionali: Paxton, solo per citarne uno, non era un architetto ufficiale. L'architettura dell'ottocento fu dunque consona a una cultura che accoppiava le epidemie, la vita malsana e la speculazione con i sogni e le vaghezze romantiche, con le teorie del libero arbitrio e del *laissez-faire* col mito dell'uomo libero e autosufficiente in un'età in cui la macchina e l'economia, dunque la civiltà del denaro, divenivano sempre più determinanti. In questa dialettica complessa di rapporti, in queste vicende necessariamente evidenziate *tout court*, si sviluppa e si articola l'ottocento architettonico in generale e quello francese in particolare. C'è il rinnovo urbano di Vauban a Lilla attuato tramite l'asse viario dell'attuale Rue Royale e ci sono pure la rivoluzione industriale e l'architettura del "ferro" cui fa da contrappunto

una lunga serie di condizioni oggettivamente negative come le cooktowns di Dickensiana memoria o le periferie di Londra e Parigi fissate dalle incisioni di Dorè. Dalla visione trionfalistica legata al mito del progresso e dell'industria si vede scaturire un processo di sostituzione continua nelle forme di produzione che hanno significato e significano sensibili cambiamenti di scala architettonica e profonde trasformazioni sociali. Di qui ai castelli dell'industria dell'Italia del nord il passo è breve. Il risalto della esuberante tecnologia presente e l'evidenziazione di quegli elementi rassicuranti sul piano della commerciabilità e della diffusione del prodotto¹ sono tutte cose che legano e accomunano, in quanto prodotte da una stessa matrice, un certo tipo di architettura dell'Eclettismo indipendentemente dall'essere al di qua o al di là delle Alpi. Tali "castelli dell'industria" sono legati da canali, strade ferrate e tramways: tre elementi indissociati e indissociabili sia dagli opifici lombardi che da quelli della provincia di Lilla. Tutti elementi tesi all'evidenziazione del passaggio da una civiltà agricola a una realtà industrializzata le cui forme sono strettamente finalizzate alle esigenze produttive. Tanto la ciminiera e i merli romantici della *Manufacture de velours Motte* quanto le decorazioni pregne di risonanze moresche presenti sulla torre della *Filature T.B.*, testimoniano un'avvenuta evoluzione dell'architettura industriale, nel senso che era anche il desiderio di autorappresentanza e di affermazione del proprio potere, a condurre all'elaborazione di segni sovrastrutturali direttamente riconducibili alle forme del castello inteso quale luogo di potere, più di offesa che di difesa. Il significato più profondo di questa esposizione induce più a meditare sul presente in crisi dell'architettura contemporanea che non sull'eclettismo. Il valore storico e perenne a un tempo di questa rassegna è proprio quello di far pensare al presente tramite la lezione storica di un territorio intriso di profonde dissonanze architettoniche e culturali. Dal razionalismo di Labrouste al purismo cubista di Lurçat e Mallet Stevens; dai *Chatiments* di Hugo alla *Lacrymosa* di Berlioz ma soprattutto dai *Chateaux de l'industrie* all'internazionale comunista.

NOTE

* "Parametro", n. 83, gennaio febbraio 1980, pp. 3 e ss.

1. "Abitare" n. 179, pp. 66 e ss.

UN MUSEO SULLA STORIA DELLA PSICHIATRIA *

Nel marzo '78 gli Istituti ospedalieri neuropsichiatrici "San Lazzaro" di Reggio Emilia hanno bandito un concorso nazionale di idee per l'attivazione di un museo storiografico della psichiatria nel padiglione "Lombroso" all'interno dell'Istituto psichiatrico stesso. Nel momento storico odierno in cui la legge n. 833 sull'istituzione del Servizio Sanitario Nazionale è ormai in vigore e pure nel momento in cui è operante la tanto discussa legge n. 180 che vieta in ogni caso l'edificazione di nuovi ospedali psichiatrici così pure come l'uso di quelli oggi esistenti, l'iniziativa intrapresa dall'amministrazione dell'Istituto "S. Lazzaro" di Reggio Emilia offre l'occasione per alcune riflessioni sui problemi socio-sanitari connessi con l'applicazione della legge n. 180. Tale disposto legislativo impone l'eliminazione completa dell'assistenza psichiatrica da parte dei vecchi manicomi. Ma è evidente che i centri di igiene mentale (CIM) non possono da soli sopportare in senso programmatore e organizzativo dei compiti che vanno ben al di là, se non delle proprie competenze, almeno della loro stessa organizzazione. Così come si deve convenire che l'assistenza psichiatrica non può essere demandata solo ed esclusivamente ai presidi di unità sanitaria locale (ULSS) o di distretto di base, bensì a strutture specifiche. Si è proprio certi che tutti gli edifici degli ex istituti psichiatrici italiani non possano più avere alcun contenuto sanitario o di sicurezza sociale, a fronte delle nuove ipotesi di prevenzione, di diffusione del servizio sanitario sul territorio e di riabilitazione del malato mentale? Come inserire nel recupero del patrimonio edilizio esistente quello dei tanti ex ospedali psichiatrici del nostro paese? Qualche riferimento ad alcuni dei tanti vettori di malattia mentale appare indispensabile. La malattia mentale può accrescersi anche perché una città può essere

priva dei cosiddetti spazi a misura d'uomo. Priva cioè degli spazi per l'incontro e la vita di relazione che sono poi gli spazi per la vita sociale. Se la malattia mentale è anche perdita di relazionalità con il mondo reale e quindi anche con la città, allora il malato mentale non può essere curato segregandolo dalla città bensì ad essa recuperandolo. Come? Il modello sostitutivo cui dovrà tendere la struttura alternativa all'ospedale psichiatrico "ante 180" dovrebbe allora essere uno spazio in cui il malato mentale possa tentare la ricostruzione di sé attraverso ogni rapporto interpersonale. Il verde, le attrezzature sportive, le biblioteche e i servizi culturali, le strutture associative, il centro sociale e gli stessi servizi di prevenzione e riabilitazione psichiatrica dovrebbero poter concorrere alla definizione del presidio psichiatrico intessuto e coinvolto con il sistema urbano a molteplici livelli di fruizione per divenire spazio stesso della città: parco pubblico, attrezzature scolastiche, attrezzature per il tempo libero, ecc. Ma attenzione: ci dovrebbe essere assolutamente un filtro che garantisca il passaggio graduale e non violento tra ciò che prima era segregato ed ora, per legge, di colpo non è più, da ciò che segregato non è mai stato, al fine di non creare nuovi scompensi che richiederebbero un nuovo tipo di riequilibrio. Ogni processo dialettico va opportunamente innescato, previsto nei suoi molteplici aspetti e infine controllato: dunque pianificato. In questa ottica va inserito il discorso che stanno portando avanti gli istituti neuropsichiatrici di Reggio Emilia per i quali la codificazione spaziale, finalizzata in questo primo momento al museo storiografico della psichiatria, di tutta una serie di testimonianze su un certo tipo di assistenza psichiatrica, intende essere una indicazione, significativa ed emblematica, per accelerare il reinserimento del malato mentale nella città e nella società. In quella società che avendo avuto nella maggior parte dei casi la responsabilità di renderlo tale dovrebbe pure assumersi la responsabilità di recuperarlo attivamente.

* "Parametro", n. 84, marzo 1980, p. 3.

FOTOGRAFIA E IMMAGINE D'ARCHITETTURA*

Nel momento attuale in cui, a torto o a ragione, si assiste quasi quotidianamente a una esaltazione della “fotografia” intesa, e non solo, come mezzo di comunicazione indispensabile per la divulgazione o la codificazione di certi aspetti dell’*avere* e dell’*essere* (cioè del vivere in tutti i suoi molteplici sistemi), la mostra “Fotografia e Immagine dell’Architettura”, inaugurata alla fine di gennaio del 1980 presso la Galleria d’Arte Moderna di Bologna intende presentarsi, come scrive Franco Solmi, “più come una risposta agli infiniti interrogativi che si aprono nel campo dell’immagine” dell’architettura approfondendone i rapporti e i legami, piuttosto che limitarsi a quelle indicazioni storico-didattiche oggi molto alla moda. Il progetto e la realizzazione della rassegna sono di Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo e Italo Zannier che intendono dichiarare come l’architettura, ora più che mai, sia conosciuta e divulgata soprattutto attraverso le immagini e le fotografie che non attraverso la conoscenza e la fruizione diretta. Dell’architettura si ha oggi, come direbbe Benjamin, più la visione ottica che tattile; e dalla visione ottica non è quasi più possibile prescindere per una valutazione critica dello spazio architettonico nel senso più ampio del termine. È vero infatti che la fotografia ha avuto, ha e continuerà ad avere un ruolo essenziale nella diffusione della cultura architettonica; ma è altrettanto vero quanto mai difficile e insidioso sia documentare questo postulato di base in una mostra o in una esposizione. In altri termini si tratta di una rassegna per iniziati; non per il vasto pubblico che dall’architettura è plasmato subendola inconsciamente nel migliore dei casi. “Fare architettura” significa soprattutto soddisfare le esigenze reali della gente, attraverso opportune manipolazioni dello spazio fisico, tramite l’integrazione di un’equazione differenziale a infinite variabili. Se ciò è

vero è altrettanto verosimile che la fotografia, o qualunque altra immagine dell'architettura limitata al suo momento anticipativo (che in quanto tale non può ancora definirsi architettura intesa quale momento realizzativo), rappresenta solo una delle variabili che concorrono alla realizzazione del manufatto architettonico. Mostra dunque per un pubblico elitario, conscio della coesistenza di tante variabili e sapiente nel coglierle nelle loro specifiche e diverse codificazioni, piuttosto che mostra per la gente pregna di esigenze reali e concrete. Le quali ultime possono essere soddisfatte solo da interventi diretti di qualsiasi tipo. Con esclusione però di quegli interventi anticipatori della realtà, e per questo da essa distanti, quali il disegno, la fotografia, o qualunque altra immagine dell'episodio architettonico. Perché tali strumenti altro non sono che la premessa per una concretezza successiva. È proprio attraverso la concretezza successiva che l'Architettura è chiamata ad assolvere e risolvere le istanze sociali. Nel momento in cui si perde di vista il pubblico, nell'istante in cui anche involontariamente si tralasciano i problemi reali mascherandoli con falsi problemi, ecco che volontariamente non si fa più architettura costruita nello spazio, ma architettura disegnata sulla carta; non più movimento o tendenza, ma moda; non più cultura, ma accademia in senso deterioro. Se certe riflessioni possono avere un significato, quando applicate alle arti figurative, certamente non lo possono avere nella stessa maniera se applicate all'architettura. Il fatto per esempio di ricondurre l'attuale monumentalismo architettonico alle esperienze dell'architettura monumentale fascista è perlomeno fallace laddove si ignora che la più parte dei monumentalismi di oggi esiste solo pubblicata nelle riviste (con disegni, fotografie, ecc.) mentre quelli di ieri (certamente e giustamente criticabili sul piano della linguistica architettonica) erano presenti nello spazio fisico e cercavano, seppure a loro modo, di dare soluzione ai problemi reali. Non ci si dovrebbe nemmeno porre il problema del "distinguo" tra un Purini e un Giovannoni. L'uno ha disegnato solo ed è un "non architetto", l'altro ha costruito ed è un "architetto". L'onestà e la validità della rassegna bolognese sta prevalentemente nel saper prendere sempre e comunque distanza dagli equivoci di fondo del disciplinare. Lo stesso Morpurgo scrive nel catalogo della mostra che "le riviste e le mostre di architettura sono lo sbocco prevalente di questa architettura senza oggetto che trova

un costante incentivo in quelle occasioni di fantasia grafica che sono i sempre più frequentati concorsi di architettura”, dove il disegno cessa di comunicare un fenomeno spaziale per emergere sempre più chiaramente come disegno in sé e per sé in quanto mera enfattizzazione del valore del segno. Dalla mostra traspare inoltre come l’importanza sempre più assunta dai sistemi di rappresentazione dell’architettura sia tale che, paradossalmente, ma non troppo, il manufatto architettonico potrebbe scomparire mantenendo inalterata la propria funzione culturale. È il caso delle aviorimesse di Orbetello, per citare un caso, che oggi non esistono più; ma le strutture di Nervi sono, grazie anche all’immagine che di esse ci sono pervenute, per sempre consacrate nel panorama dell’architettura moderna. Valorizzando le particolari capacità della fotografia nel proporre delle interpretazioni sull’ambiente dell’uomo e rianalizzando l’intreccio che si è determinato tra sviluppo della fotografia e diffusione della conoscenza dell’architettura, gli autori della mostra hanno inteso pure porre l’accento sul fatto che la fotografia rientra a pieno titolo nella nostra cultura figurativa con un ruolo specifico e preciso accanto e in relazione al contributo che sempre hanno offerto le arti figurative nella interpretazione dello spazio. Che si tratti di interpretazione e non di manipolazione dello spazio appare in misura assai netta dalla rassegna bolognese che ha senza dubbio il pregio di aver voluto puntualizzare certi temi troppo spesso volutamente e comodamente confusi.

* “Parametro”, n. 84, marzo 1980, p. 6.

**OSCAR NIEMEYER:
LA FORMA IN ARCHITETTURA***

Dopo essere stata a Parigi (al *Centre National d'Art et de Culture*) nel '79 e nel corrente anno a Venezia, patrocinato dall'istituto di cultura di palazzo Grassi, è stata riproposta ora, a Campione d'Italia, l'itinerante mostra retrospettiva dedicata a Oscar Niemeyer. La conclusione è stata sancita da una tavola rotonda sull'opera dell'architetto brasiliano cui hanno preso parte Piero Batini (collaboratore di Niemeyer a Brasilia), Guido Boni architetto e sindaco del comune di Campione, Enrico Mantero, la rivista "Parametro", Agnoldomenico Pica, Victor Simonetti e, come moderatore, Alberto Zanmatti. Da questa manifestazione e in particolare dalla visita alla mostra, la figura di Niemeyer, protagonista *sui generis* del "movimento moderno", appare in tutta la sua complessità eretica tanto nei riguardi del funzionalismo europeo quanto nella misura in cui si discosta dallo Stile Internazionale. Quasi a voler giustificare questo suo atteggiamento, di ricerca perenne della forma intesa quale elemento indispensabile alla creazione della bellezza in architettura, si libera dai rigidi canoni di stampo razionalista. Scriverà appunto, nella introduzione al catalogo della mostra, che parte dei suoi dubbi sui rigorismi funzionalisti derivano anche dal fatto che i progetti prodotti in Europa negli anni '30 "risultano freddi e ripetitivi e l'architettura viene elaborata dall'interno verso l'esterno quasi fosse soltanto un risultato e non la ricerca della creazione e della bellezza nell'arte del costruire". Il metodo progettuale seguito e divulgato da Niemeyer (senza peraltro mai avere la pretesa di codificarlo) è sempre stato legato al problema della forma, quale suggestiva manipolazione dello spazio fisico, tesa e finalizzata alla creazione della bellezza negli oggetti di architettura. Il *leitmotiv* dominante, presente in tutto il suo *corpus* di opere, consiste proprio nell'esaspera-

zione della ricerca formale che, in tale ottica interpretativa, diviene essa stessa funzione per l'architettura. Si pensi alla cappella di Pampulha dove, per la più parte della critica d'architettura, il neoespressionismo è addolcito da suggestioni surrealiste e dove, più che altrove, l'autore plasma i propri oggetti architettonici come sequenze di imprevisti o come euforici frammenti di natura cristallizzata sempre pervasi dalla ricerca angosciata di una forma diversa. Il ruolo assunto dalla ricerca della forma all'interno del proprio processo progettuale, e la convinzione che la forma sia una funzione dell'architettura, emergono con lucidità sapiente e magistrale nella sua nota conclusiva al catalogo della mostra. "Un giorno, davanti al palazzo dei Dogi a Venezia, vedendo le sue colonne così lavorate e lo splendido contrasto che creavano con la parete esterna liscia che le sostiene, mi venne questa osservazione: ogni forma che nell'architettura crea bellezza, ha una funzione precisa. E la verità m'apparve chiara, cristallina. Perché criticare le forme raffinate che il cemento consente, se in altri periodi sono accettate con entusiasmo? (...). Tutto cominciò quando i responsabili dell'architettura contemporanea utilizzarono il funzionalismo per giustificare la metamorfosi plastica che desideravano". Per quanto riguarda la tavola rotonda campionesa vale la pena di rammentare come dopo A. Pica, per il quale Niemeyer rappresenta unitamente a Candela e a Torroja, un ribelle nei confronti del "movimento moderno", Mantero, chiarendo la propria matrice culturale più progettuale che storico-critica, ha avanzato qualche perplessità sulla figura dell'architetto evidenziando sia la carenza che, a proprio parere, esprime nelle concezioni urbanistiche, sia i legami con Lucio Costa, sia come, nel complesso, l'opera di Niemeyer non sia nota al grande pubblico. La rivista "Parametro" ha sottolineato la grande capacità di Niemeyer nel controllo della progettazione alla grande scala che, ancor più che a Brasilia, appare evidente nella città verticale del Negev. E ancora la grande capacità nell'invenzione della forma, sempre riconducibile a una precisa logica geometrica, che lo pone in alternativa alla spesso frustrante rinuncia alla fantasia della forma da parte degli esponenti del moderno. Non solo: la forza nelle sue architettura sta anche nel sapere enfatizzare il valore emblematico dell'oggetto indipendentemente dal contesto (e la borsa dipartimentale del lavoro a Bobigny del '72 costituisce un esempio chiarificatore). Infine, nella cultura

attuale in cui il concetto di “monumentale” è spesso equivocado, Niemeyer riesce a perseguire tale assunto compositivo senza ricorrere a stilemi, a pastiches o a revivals, ma solo ricorrendo a una dimensione in cui la scala del consueto è superata tramite l’adozione di una diversa unità di misura (si pensi ai pieni e vuoti nel progetto per una torre della *Défense*), di un carattere atipico nell’intuizione strutturale e infine di un ritmo, spesso a misure alterne, che permette di controllare il segno senza indulgere al monumentalismo deterioro. Dal punto di vista della linguistica architettonica Niemeyer è stato ed è perennemente in bilico tra “movimento moderno” e Stile Internazionale, agendo pertanto come chi, utilizzando il razionalismo alla maniera della scala di Wittgenstein, è approdato, seppure in termini talvolta contraddittori, a nuove e diverse concretizzazioni spaziali. Una diffusa e avvincente comunicazione di Batini sulle proprie esperienze brasiliane a fianco di Niemeyer e la conclusione di Simonetti, volta soprattutto a esprimere grandi riserve sul piano contenutistico e linguistico nell’opera di Oscar, hanno completato il meeting campioneso. Nell’attuale periodo storico in cui non emergono con sufficiente chiarezza una o più linee di tendenza, la figura e la personalità di Niemeyer possono certamente rappresentare un riferimento, ancorché discutibile, per chi voglia impegnarsi nel fare architettura. Anche se, soprattutto oggi, è dalla “architettura degli eroi” (quale per esempio quella di Niemeyer) che si dovrebbe tenere le distanze, perché alla fine è proprio quella che maggiormente calpesta le reali esigenze delle società.

* “Parametro”, n. 84, marzo 1980, pp. 58 e ss.

L'ARCHITETTURA DANESE CONTEMPORANEA*

Il numero di aprile '80 della rivista "Abitare" è dedicato per intero alle tematiche urbanistiche ed edilizie affrontate, discusse e risolte in questi ultimi anni in Danimarca con particolare riferimento all'edilizia residenziale, al recupero edilizio, alla pianificazione urbanistica, ai problemi energetici e al disegno industriale. Attraverso la descrizione dei diversi modi di abitare l'illustrazione delle nuove architetture è esaminata sia sotto gli aspetti formali che tecnologici ma soprattutto attraverso l'immagine dell'impegno corale con cui tali problemi sono affrontati con alto spirito civico da parte di tutti. Silvia Latis e Italo Lupi hanno compiuto una lettura attenta e quanto mai stimolante, della Danimarca di oggi, per tutta una serie di risvolti e implicazioni che dovrebbero far pensare alle nostre realtà territoriali. I tre quartieri modello presentati (Tinggarden, Hyldespjaldet, Syølund), tutti sorti nei pressi di piccole città, ma comunque tutti dell'hinterland di Copenaghen, rispettano assai bene, quasi emblematicandola, la politica edilizia in Danimarca alla vigilia degli anni '80. Si tratta di tre esempi di insediamenti abitativi a bassissima densità edilizia, sorti dopo la "svolta" degli anni '70, allorché prevalse la tendenza di non continuare a edificare intensivamente per grossi complessi multipiano come era invalso negli anni immediatamente successivi al '60. Tornare quindi a costruire a bassissima densità ha significato, per la Danimarca, rinnovare le antiche tradizioni abitative che peraltro non erano casuali, bensì in stretta funzione e dipendenza con tutto l'habitat geomorfologico dell'Europa del nord con tutte le implicazioni e conseguenze che esso comporta¹. Si tratta dunque di edifici di eccellente e rara qualità architettonica che solo raramente raggiungono i tre piani contribuendo in tal modo alla definizione di un *townscape* di alto livello qualitativo.

Dopo alcuni cenni rapidi su edifici di interesse collettivo, gli autori della monografia si soffermano sul tema del riuso e del rinnovo urbano documentando le proprie argomentazioni con la pubblicazione del recupero edilizio di un quartiere residenziale del tardo '800, nell'immediata periferia di Copenaghen. Pure da questa analisi emerge chiarissimo come il problema del recupero in Danimarca non raggiunga certi livelli di isterismo demagogico e controproducente che purtroppo trova riscontro in taluni paesi europei. Consci del fatto che si recupera solo laddove è economicamente conveniente recuperare, la Danimarca ha impostato una politica edilizia del riuso estremamente interessante, che può fornire un giusto supporto o una guida corretta a chi se ne voglia appropriare. Tutto il *redesign* dei trasporti pubblici danesi e dei servizi a essi connessi, finalizzati a sempre maggior efficienza dei trasporti per la migliore qualità della vita dell'individuo, e il progetto realizzato per la ristrutturazione e riconversione alle nuove esigenze di trasporto della stazione di Copenaghen sono elementi interessantissimi per cogliere la grande sensibilità e attenzione verso i problemi dell'habitat contemporaneo. La stessa programmazione urbanistica del paese, con più di due terzi del territorio nazionale riservati all'agricoltura, denuncia una preparazione e competenza specifiche rare. Basti pensare al fatto che nel secondo dopoguerra la Danimarca ha avuto un rapido sviluppo industriale con una conseguente diminuzione della manodopera impiegata nel settore agrario. Ma a differenza di altri paesi europei, il processo di riconversione produttiva non ha determinato una contrazione dell'agricoltura, che si è al contrario razionalizzata attraverso un sempre più alto livello di meccanizzazione, specializzazione e semplificazione strutturale delle tecniche. Inoltre è da rilevare come in un paese in cui il fabbisogno energetico dipendeva, agli inizi degli anni '70, per oltre l'87% dal petrolio, cercare ogni possibilità d'uso di energia alternativa (eolica, solare, geotermica, per riciclaggio di rifiuti, ecc.) rappresenta un obiettivo determinante nella politica degli investimenti. Vale la pena di menzionare una ricerca attivata nel '78 dal Ministero del Commercio danese, e tendente al risparmio energetico nella costruzione di case unifamigliari, dove il principio fondamentale non è solo quello dell'uso di energie alternative, ma anche e soprattutto quello del più perfetto isolamento termico mediante dispositivi e tecniche

che vanno dai tripli vetri alla compattezza dei materiali costruttivi. Tali sforzi, rivolti unicamente al conseguimento del miglioramento dell'ambiente, perseguiti con tenacia, preparazione e competenza, possono essere di insegnamento o, quant'altro, debbono far riflettere.

NOTE

* "Parametro", n. 87, giugno 1980, p. 6.

1. cfr. G. CHABOT, *Trattato di Geografia Urbana*, Marsilio, Padova, 1970, pp. 65 e ss.

**IL DEFONSO CERDA'
E IL PIANO DI BARCELLONA***

Nella collana *Espacements* diretta da Françoise Choay e pubblicata dalle *Editions du Seuil* di Parigi è apparsa recentemente la *Théorie général de l'urbanisation* di Ildefonso Cerdà Y Sunier. Se Cerdà e il suo piano di Barcellona sono sempre stati noti agli studiosi di urbanistica, lo stesso non si può dire per questa sua monumentale opera che, apparsa la prima volta nel 1867, è stata quasi ignorata sino ai giorni nostri forse anche per il fatto di non essere, sino a ora, mai stata tradotta in lingua straniera. La traduzione che ci viene fornita dalla casa editrice parigina non è semplice traduzione bensì traduzione interpretata, secondo un taglio critico preciso. I due volumi della *Théorie* non sono stati tradotti integralmente da Jaques Boulet e Antonio Lopez de Aberasturi, ma sono stati riproposti nei loro brani più significativi per permettere al lettore di penetrare subito nel pensiero di Cerdà. Quanto storicamente e filologicamente valida sia questa operazione di cesura nella restituzione di un corpus estremamente vasto e importante spetta solo ai conoscitori del testo originale ogni tipo di valutazione. Il nome di Cerdà è legato sì al piano di Barcellona e alla sua *Théorie*; ma la sua personalità non può essere compresa in tutta la sua complessa versatilità se non in rapporto a una serie di fatti e alla situazione storica ed economica della Spagna e dell'Europa nella seconda metà dell'Ottocento. Non solo: conoscere Cerdà urbanista significa prima conoscere i regimi assolutisti e i sovrani illuminati, le rivoluzioni borghesi e le controrivoluzioni nobiliari, i rapporti tra Chiesa e Stato, e le congiure e gli intrighi di palazzo della Spagna del dopo Ferdinando VII. Conoscere il piano di Barcellona vuol dire invece conoscere anche la storia di un concorso d'architettura, legato strettamente alle interferenze tra potere centrale e potere locale. Nella premessa alla

Théorie i due curatori del volume trattano per esteso e assai diffusamente queste problematiche per i motivi sopra espressi. Cioè per una più giusta collocazione nella storia dell'architettura e dell'urbanistica moderne, di Cerdà e del suo trattato inteso come prima codificazione di norme relative alla pianificazione e programmazione urbana e sociale. Cerdà vive l'ambiente spagnolo di Isabella II, dove la politica della corona era tesa alla ricerca del compromesso tra assolutismo e liberalismo pur non celando manifeste tendenze conservatrici. Se nel '48 si riuscì a soffocare qualche intervento rivoluzionario, è altresì vero che la Spagna subì profonde ripercussioni dalla generale crisi europea di quel periodo, con una ripresa del movimento carlista e con una rivolta separatista della Catalogna. Gli intrighi di corte screditarono poi il regime, non ultimo dei quali il clamoroso scandalo per la costruzione delle strade ferrate, nel quale furono coinvolti la regina madre Maria Cristina. La Spagna perdette in quel periodo ogni importanza nella vita politica europea che riprese solo quando si trattò di pensare ai successori di Isabella II. Ben diverso fu il contesto culturale che produsse, arricchendolo e simultaneamente arricchendosi, il discorso urbanistico di Cerdà. L'*intelligentsia* spagnola scopre, assimilandole, le tre principali correnti della filosofia europea: l'idealismo tedesco, l'utilitarismo inglese ma soprattutto il positivismo di Comte che giuocherà un ruolo decisivo nella formazione del pensiero di Cerdà. Sarà infatti il suo senso positivistico, di chiara matrice tecnico scientifica, a far sì ch'egli, dopo il proprio nome, tenesse a qualificarsi sempre, e quindi anche nel piano di Barcellona, in antitesi con il vincitore ufficiale del concorso (architetto *beaux arts*), come Ildefonso Cerdà Y Sunier, *Ingénieur des ponts et chaussées*. Nelle sue espressioni letterarie poi, non si può fare a meno di cogliere le tracce di un realismo latente. Basti pensare all'approccio alla città che pone il lettore spettatore in stretta connessione dialettica sia con il paesaggio che con i singoli vani che costituiscono gli alloggi (anticipando in qualche modo parte del pensiero urbanistico del "movimento moderno"). E alla tecnica letteraria utilizzata da Cerdà per strutturare la sua descrizione della città, nel terzo capitolo del primo volume della *Théorie*, mutuata dalle traduzioni dei romanzi storici di Balzac e di Scout, rese famigliari ai barcelonensi dell'epoca. La *Théorie* è parte integrante e indissocia-

bile dal progetto del piano di Barcellona che a sua volta è strettamente legato a un progetto di architettura. Dopo la demolizione delle mura (avvenuta con decreto reale il 1854) cominciò a sentirsi, a Barcellona, la necessità di considerare una soluzione urbanistica che la legasse al suo borgo esterno di Gracia. Nel 1859 l'amministrazione municipale indice un pubblico concorso per la stesura di un piano urbanistico. Ma nello stesso anno, e senza preventiva consultazione delle autorità locali, il sovrano incarica, per la redazione di un piano di recupero e di espansione di Barcellona, Ildefonso Cerdà che unisce al progetto un'opera in due volumi: la Teoria. Mentre premiato al concorso fu Antonio Rovira con un progetto che aveva per motto "il disegno della città è opera della storia e non dell'architetto", e che peraltro era progetto stilistico che rifletteva ancora un netto predominio tardobarocco e una ostentazione di geometrie stellari avulse dalle realtà territoriali e sociali. Se la decisione di favorire Cerdà avvenne con una procedura autoritaria tipica di un assolutismo *ancien régime*, il confronto sui piani, diametralmente opposti nella concezione, non può lasciar dubbi sull'opportunità della scelta operata. Nel suo progetto Cerdà, per il quale "le città sono un prodotto della storia sì, ma della storia dell'oppressione (...) e non della vera storia dell'uomo", contrariamente al progetto vincente (che era pure vincolato ai rapporti armonici di natura antropomorfica), conduce, per dirla con Lukacs, un vero e proprio processo di "disantropomorfizzazione", nel momento in cui elimina dal concetto di città ogni rapporto referenziale con la figura umana. La bellezza della città cessa di identificarsi con ogni sorta di piacere visuale o sensibile. Come per tutti i rappresentanti del funzionalismo¹ anche per Cerdà la nozione di "Bello" si raggiunge solo nella misura in cui si riesce a tradurre correttamente il binomio forma-funzione. "Concepito con intelligenza ingegneresca², senza concessioni nè accademiche nè romantiche, e invece con valutazione delle prospettive territoriali e di sviluppo (che è fuori della norma, per quel tempo, in Europa) il piano di Cerdà manifesta una dimensione che diremmo americana" (con adozione della scacchiera, ecc.). Tuttavia anche se tra i piani di New York, Filadelfia e Buenos Aires esistono delle similitudini grafiche con quello di Barcellona, sul piano concettuale la scala, ma soprattutto la stessa struttura delle strade e degli isolati,

risultano del tutto differenti. Se Cerdà ha adottato la trama a scacchiera, non lo fece per facilitare le lottizzazioni (poiché la sua città doveva veder risolti solo tre problemi: igiene, viabilità, equa politica fondiaria), ma per ottenere un “sistema” o “economia” (per lui i termini sono equivalenti) regolare e omogeneo per soddisfare i postulati dell’eguaglianza sociale. Redige quindi un disegno “scientifico” della città dove l’estetica è travolta dall’epistemologia. Non a caso scriverà che “il primo compito dell’urbanista consiste nel rimettersi completamente alla scienza (...) per sottomettersi ai suoi principi incontestabili”. E ancora che “il secondo consiste sì nell’affidarsi alla fantasia e al genio, ma sempre sapendo conciliare, in modo scientifico, le esigenze di oggi con quelle di domani”. L’epistemologia di Cerdà gli impone anche un metodo storico per studiare l’evoluzione dell’urbano dal semplice al complesso, e un metodo critico e descrittivo per analizzare gli elementi di questo organismo complesso, per poter riarticolare le parti del puzzle urbano di cui la scienza ha ritrovato l’ordine e dissipato il mistero. Questo metodo, deduttivo e induttivo a un tempo, è essenzialmente sviluppato nel primo volume della *Théorie*. Il metodo della prassi si attua nel secondo volume dove si analizza concretamente la città di Barcellona. E di Barcellona non studia gli edifici, studia la gente che abita la città con i propri problemi. La gente che dovrà abitare la città vivrà una democrazia egualitaria prodotta non solo dalle rivoluzioni ma soprattutto dai valori universali della scienza. Come ha notato Soria (forse il primo teorizzatore della città lineare), l’eguaglianza sociale di Cerdà non è forzatamente un “a priori” ideologico. La critica all’urbanistica, nel senso marxiano del termine, passa necessariamente attraverso la critica del suo discorso: nessuna intuizione saprebbe sostituirsi alla realtà dell’enunciato. Forse si potrebbe scegliere tra i vari sottintesi che comporta la prassi urbanistica criticando la frammentarietà e la riduttività del fenomeno urbano che implica la sua trasformazione in oggetto. O forse si potrebbe legittimamente criticare la strategia del modello unico che scaturisce da questo tipo di trasformazione, il suo carattere autoritario o la sua funzione ideologica. Ma nessuna critica globale sarà possibile senza passare attraverso l’analisi del discorso. Optando diversamente si rischierebbe di confondere causa con effetto. Per i traduttori la sola lettura della *Théo-*

rie non può fornirci soluzioni miracolose. Essa rivela, nella sua positività, il processo preprogettuale. È soltanto dall'analisi di questo processo che diviene possibile giudicare certi assiomi. Ecco una ragione più che sufficiente per giustificare una lettura critica dell'opera. Potrebbe anche costituire uno strumento di lavoro teorico attuale. In ogni caso sarà fonte di evocazione storiografica sempre necessaria per conoscere meglio la disciplina che, dopo Cerdà, è stata spesso rivendicata come disciplina scientifica.

NOTE

* Recensione a: I. CERDÀ, *La théorie de l'urbanisation*, Éditions du Seuil, Parigi, 1980, in "Parametro", n. 87, giugno 1980, pp. 52 e ss.

1. cfr. "Construcción de la Ciudad", nn. 6/7.

2. P. SICA, *Storia dell'Urbanistica*, Laterza, Bari, 1999, p. 363.

LA METAFISICA: GLI ANNI VENTI*

Dopo la contemporanea rivalutazione del Liberty e la crisi del moderno si assiste a un “affettuoso” ritorno allo studio della prima età moderna con una molteplicità di manifestazioni. Nella misura in cui si sono riscoperti e si riscoprono con passione personalità secondarie del primo Novecento pittorico, anche in architettura si assiste a un’enfaticizzazione, forse eccessiva, delle cosiddette figure minori. Questa premessa può essere uno dei modelli interpretativi della sezione architettonica della mostra “La Metafisica: gli anni venti” recentemente ospitata dalla Comunale Galleria d’Arte Moderna di Bologna. La rassegna bolognese pone l’accento su un arco cronologico assai netto, in cui, anche in Italia, seppure in ritardo o almeno in maniera diversa, comincia a essere sancito il passaggio tra due epoche. Con Raimondo D’Aronco ed Ernesto Basile si conclude il troppo breve periodo del liberty italiano, mentre nel 1914 e poi nel 1926 nascono l’architettura futurista con il manifesto di Sant’Elia e il razionalismo italiano con le proposte del “Gruppo 7”. Gli architetti pubblicizzati dalla manifestazione di Bologna operano in Italia proprio tra questi due periodi, diversissimi ma entrambi peculiari e basilari, nella storia dell’architettura moderna; ma a quanto è dato di vedere, operano costantemente in bilico tra Novecento e Funzionalismo e tra Novecento e Art Nouveau. Alla fine non sono nè l’uno nè l’altro. A poco valgono, o quanto mai hanno valore estremamente irrilevante, le denunciate “fedi artistiche” di questi padri spirituali dei palazzinari di qualche tempo dopo, giacchè le piacentiniane abitazioni di via Crescenzio a Roma sono solo uno dei tanti esempi che confermano questa tesi. Nè valgono gli scritti di Marcello Piacentini¹ “sulla genialità inventiva e scapigliata” del giovane D’Aronco in quanto “a noi giovani la sua figura è

di grande ammaestramento”. Gli Ogetti, i Piacentini, i Giovannoni e i Del Debbio, i Foschini, i Portaluppi o i Muzio sono ben altra cosa. Sul piano internazionale la realtà è che a un Loos, a un Sullivan, a un Wagner o a un Berlage, l'Italia può opporre sì un Antonelli, un Sommaruga o un Moretti, ma è pur vero che dal confronto con gli ingegneri europei pure queste forti personalità escono perdenti. Se in Europa si sviluppa l'architettura moderna in Italia, dopo i D'Arco e parallelamente al futurismo e al razionalismo, non c'è altro che il plagio stilistico, il monumentalismo e il compromesso cioè il fascismo deteriore. Vi fu tutt'al più qualche figura isolata ma incapace di fare “tendenza” nel terreno retrivo della cultura italiana, limitandosi a influenzare il modo di abitare di quelle classi sociali che se lo potevano permettere. Non architettura per le reali esigenze della gente ma, nella migliore delle ipotesi, architettura di un simbolo, di un emblema, di un monumento; cioè architettura di nessun valore. Un esempio che vale per cento altri deriva dal fatto che la maggior parte dei problemi d'architettura sono riconducibili a tematiche formali e non sostanziali del tipo “Secondo concorso per il Monumento al Fante”². Addirittura c'è chi ha scritto che la “Cà Brutta” di Giovanni Muzio rappresenta una risposta tipologicamente valida al tema della casa. Che dire allora delle tipologie residenziali razionaliste a essa contemporanea? Al riguardo De Seta riporta, nel suo saggio per il catalogo della mostra, un significativo colloquio tra Mussolini e Ogetti riportato da quest'ultimo. “A Palazzo Venezia nella sala del mappamondo, toccando a me il tema dell'arte, il duce ebbe a ripetere queste parole: Fate Grande, Fate Grande”. Una direttiva, prosegue De Seta, che la stragrande maggioranza degli architetti romani prese alla lettera: guidati dalla frusta di quell'impareggiabile domatore che fu Piacentini. Ed essi fecero grande, tanto grande che da allora Roma non si è ancora riavuta. Pur avendo la rassegna bolognese una logica e una coerenza precise, nell'ottica preliminarmente esposta, spiace tuttavia che siano state collocate sullo stesso piano figure estremamente diverse come, solo per fare un esempio, Gigliotti Zanini e Giuseppe Vaccaro. Non si dovrebbe confrontare chi razionalista non è mai stato con chi invece ha rappresentato per la cultura architettonica moderna italiana se non un carisma certamente un punto fisso, anche se in un periodo particolare si sono espressi con stilemi analoghi. “É

mai possibile che ci siano alcuni oggi, negli anni '80, così disperati da non poter estirpare in sé il morbo suicida di un ennesimo riflusso accademico? A che è servito un decennio di inquiete e spesso demagogiche dissacrazioni, se genera un *rappel à l'ordre* di vecchio stampo reazionario, riesumando l'idolatria classicista”³.

NOTE

* “Parametro”, n. 91, novembre 1980, p. 2.

1. cfr. “Emporium”, n. 220, aprile, 1913, pp. 260 e ss.

2. cfr. “Emporium”, n. 325, gennaio, 1922, pp. 52 e ss.

3. B. Zevi, *L'Architettura: cronache e storia*, febbraio 1980.

LA CRISI DELL'HABITAT CONTEMPORANEO*

Nella crisi dell'habitat contemporaneo l'architettura, con le sue implicazioni consequenziali, viene ad assumere un ruolo assai ben preciso e definito. I riferimenti ai più dibattuti temi dell'abitare si impongono necessariamente, giacché è proprio nei processi evolutivi o involutivi dei loro sistemi abitativi che quasi tutti i paesi industrializzati sono stati caratterizzati da numerosi denominatori comuni. Fenomeni analoghi quali l'urbanesimo, l'espansione dei sistemi di trasporto, la diffusione dei *media*, il progressivo incremento dei settori industriali e dei servizi a scapito di altri accomunano, tranne che nei tempi di sviluppo, realtà nazionali profondamente diverse tra loro. I temi e i problemi connessi con l'habitat contemporaneo ci si offrono come la sintesi "delle contraddizioni e dei conflitti che, non risolti, si sono accumulati, provocando alla fine situazioni di squilibrio e di rottura dell'intero sistema insediativo"¹. La più parte degli squilibri regionali dell'Europa nord occidentale è probabilmente da attribuire al tipo particolare di sviluppo industriale e al particolare tipo di urbanesimo localizzato prevalentemente nei punti di accumulazione delle risorse naturali e lungo le principali linee direttrici di sviluppo industriale. Francia, Germania e Benelux ne sono un esempio. Lo stesso, in linea generale, avviene oltreoceano nelle grandi aree metropolitane del Nordamerica o del Giappone. Alla formazione delle grandi metropoli europee (Berlino, Parigi, Mosca, ecc.), concorrono in modo rilevante i tre fattori tipici dello sviluppo urbano dell'epopea moderna, quali la concentrazione delle funzioni direzionali, la creazione di un supporto commerciale e finanziario di ambito internazionale nonché il troppo rapido esodo dalle regioni agricole del contesto territoriale immediato. Solo recentemente si è avviato un processo di differenziazione struttu-

rale, basato su una industrializzazione svincolata dai criteri ricorrenti di dipendenza dalla ubicazione delle fonti di approvvigionamento delle risorse naturali, e fortemente differenziata a seconda delle caratterizzazioni intrinseche di ciascuna realtà nazionale. Dove il fenomeno dell'urbanizzazione è più recente (paesi del terzo mondo) e si è ancora in assenza quasi completa di sviluppo industriale, lo sviluppo delle città avviene quasi sempre sugli schemi di crescita delle metropoli dell'Ottocento industriale; vale a dire o in funzione del potenziamento delle funzioni direzionali, o a seguito del modello insediativo dell'autocostruzione (*favelas* e *barriadas* del "quarto" mondo). Gli insediamenti umani, a qualsiasi "blocco" appartengano, sono oggi in una reale crisi di crescita dovuta prevalentemente alla diversità delle situazioni socio economiche e ambientali loro proprie. Tali problemi possono essere brutalmente schematizzati in un'eccessiva concentrazione edilizia nei paesi industrializzati con il deterioramento dell'ambiente naturale, e dall'altro, per i paesi in via di sviluppo, in una forse eccessiva dispersione degli insediamenti. Il tutto sottolineato dallo spreco di risorse e dalla incapacità oggettiva a colmare il divario esistente tra domanda di beni sociali e possibilità di soddisfarla. In Italia i problemi dell'habitat e del sistema insediativo in generale presentano numerose affinità con quelli di gran parte dei paesi industrializzati, anche se caratterizzati da diverse situazioni dovute prevalentemente all'accelerata industrializzazione del dopoguerra (con la concentrazione del processo di urbanizzazione in un lasso di tempo assai più breve che in altri paesi industrializzati), e al sistema fisico-territoriale ed economico assai fragile caratterizzato da un dipolo (aree deboli e aree forti) assai enfatizzato sia a livello nazionale (tra il nord e il sud del paese) che a livello locale (tra montagna pianura e ancora tra pianura e bassa pianura), il tutto unito all'oggettiva e relativa carenza di risorse. Tuttavia l'Italia appartiene da qualche tempo alla categoria dei paesi "più industrializzati del mondo" e questo è avvenuto in un periodo di tempo ristretto. In meno di vent'anni, tra la fine della seconda guerra mondiale e il cosiddetto "boom economico" degli anni '60. Questa crescita, forse troppo rapida, ha determinato l'enfatizzazione, unita a un aggravamento quantitativo di certi fenomeni quali il degrado ambientale, la carenza di servizi ma soprattutto, ciò che è più deleterio, la creazione di certi feticci (il

tema usato e abusato sull'uso, il riuso, la riconversione, ecc. dei centri storici, con le sterili polemiche a essi connessi è solo uno tra i moltissimi esempi). Condizioni economiche, politiche, sociali, ecc. hanno quasi ineluttabilmente privato le periferie delle città italiane di tutti quei requisiti che le connotavano e le qualificavano come parte di un tutto, come parte integrante di una città di cui avrebbero dovuto rappresentare una corretta e qualificata espansione. Ma la fretta, talvolta la malafede, e troppo spesso l'ignoranza e l'incompetenza progettuale, hanno privato le città dei centri di vita comune che sempre le hanno caratterizzate e che presto dovranno tornare a caratterizzarle: dalla piccola piazza della più modesta comunità montana ai luoghi di incontro di livello internazionale (piazza Colonna a Roma, la Galleria di Milano, Trafalgar Square a Londra, i *cafés boulevards* della Parigi di ieri e il *Beaubourg* della Parigi di oggi, ecc.). La conseguenza immediata è la presenza di centri antichi degradati, spopolati, privi di vita sociale cui vanno associate periferie amorfe, indifferenziate e ghettizzate (nel senso di separate fisicamente e socialmente dalla città dei cittadini). Ci si dovrebbe ora chiedere quale sia il diretto animatore della funzione urbana della "città" o di una sua parte (centro storico o estrema o immediata periferia). Sarà proprio grazie a questa individuazione, a questa ricerca strettamente interrelata alle realtà oggettive attuali, che probabilmente dovrebbe scaturire se non la tipologia alternativa almeno gli elementi informatori e caratterizzanti che possano contribuire a definirla compiutamente. La città di sempre, quella di ieri così come quella di oggi e di domani, è tale perché l'uomo, con tutti i suoi atti, le sue manifestazioni, le sue espressioni, vivendola, la rende tale. È dalla presenza contemporanea di più comunità che si attua, in termini sociali, fisici e architettonici, l'effetto città. E una comunità abita la città o un suo quartiere (e tanti quartieri fanno le città) solo se uno stimolo positivo la spinge a una sua permanenza. Sia esso economico (certamente lo è nel maggiore dei casi) o di altra natura, finché ci sarà lo stimolo, l'occasione a restare in un luogo, la città intesa come spazio fisico edificato vive e vivrà. E dire che una città vive vuol dire anche vederla percorsa continuamente dalla gente che la abita. Quando la gente non vive più la città si hanno, nel migliore dei casi, le "città del silenzio". Ma quante città del silenzio esistono oggi; ed esi-

stono anche perché la lotta quotidiana per la vita (indipendentemente dal tipo di attività svolta) assume dei ritmi biologici tali per cui ne deriva una utilizzazione del tempo libero tutta particolare. Nelle strade, nei negozi, allo *shopping*? Certamente no. Il più delle volte è la “casa” l’unica occasione d’incontro con un “io” troppo sovente trascurato, l’unica garanzia di quella interiorità purtroppo perduta nella più parte dei casi. Così accade che la gente non viva più la città ma le case, che è poi un modo come un altro di vivere la città, anche se forse non il più giusto, perché dimostrazione di incapacità a ritrovare sé stessi nel rapporto con gli altri. I centri sociali hanno perduto la loro capacità di aggregazione. “Non trovi in giro più nessuno e quando lo incontri non sai che cosa dirgli. Quello dell’incapacità a comunicare è un dato importante. Non più *civic center* ma *night* con il volume quasi insostenibile e con gli effetti luce e suono ipnotizzanti che eliminano ogni problema. È scontato che lì non si parla perché non si può. Dopo molti anni passati all’insegna della discussione e dell’impegno, il *night* pare oggi un’ottima soluzione. Ma quale soluzione!”. Urbanisti, politici e architetti non sono solo la causa ma anche l’effetto di questo stato di cose. Hanno forse contribuito all’accentuazione di certi fattori negativi, entropici, ma sono poi stati essi stessi vittime della teoria e della prassi in cui, con buona o mala fede, avevano creduto. Cose superflue e scontate, in apparenza, ma si correrebbe il rischio di viverle in modo ancor peggiore, queste banalità, un giorno neppur troppo lontano se non si farà di tutto per invertire al più presto la tendenza attuale che pare continuare a perseguire obiettivi privi di contenuto e, ormai, anche di for-

NOTE

* “Parametro”, n. 91, novembre 1980, pp. 55 e ss.

1. cfr. Habitat: conferenza delle Nazioni Unite sugli Insediamenti Umani, Vancouver, 1979.

**RECUPERO EDILIZIO:
L'ESPERIENZA FRANCESE***

Nell'emblematico stato in cui versa oggi la cultura architettonica (divisa tra l'esigenza necessaria di rompere inequivocabilmente con il proprio passato e tra la tentazione di estrapolare da esso quei principi permanenti e universali per impostare il proprio futuro), vale la pena di puntualizzare alcuni concetti che nell'ultimo decennio sono venuti alla ribalta, non tanto per il fatto di racchiudere in sé particolari novità quanto per l'interesse diffuso a ogni livello. Ci si riferisce ai concetti di "rinnovo", "restauro", "riabilitazione", "riconversione" e "riuso" dei quartieri urbani o extraurbani, di parti di essi o, assai più semplicemente, di un singolo manufatto architettonico. È dal progetto di recupero a funzioni residenziali dell'antico opificio Le Blan nel quartiere Moulins a Lilla, tipico di riuso di una preesistenza edilizia, che si cercherà di affrontare un discorso di carattere generale. Il tema era quello di recuperare un fatiscente contenitore industriale (un vecchio opificio) per destinarlo a nuove funzioni (residenziali) o, quanto meno, a funzioni diverse da quelle per cui era stato concepito (i cicli produttivi dell'industria). Una tipica operazione che, nella logica operativa, urbanistica ed edilizia degli anni '50 e '60 si sarebbe potuta concretizzare attraverso una sostituzione, tramite demolizione, del vecchio edificio con uno nuovo. Il motivo per cui si è fatto ricorso a questo tipo di operazione progettuale è solamente riconducibile all'ormai canonico triplice ordine di fattori economico, culturale e sociale? La nostra epoca vive la cultura del passato in maniera forse esasperata ma talvolta anche giustificabile. Due guerre mondiali, l'esplosione demografica del XX secolo e una seconda rivoluzione industriale hanno sconvolto il nostro ambiente edificato e non, e il tutto si è prodotto in meno di tre generazioni. In più si deve ricordare come si sia vissuti da

oltre mezzo secolo in rapporto strettissimo con le ideologie propagandate dai CIAM e dalla Carta d'Atene, tradotte in termini di manipolazione dello spazio fisico a opera dei maestri del "movimento moderno", e foriere di un potere dittatoriale sull'architettura e l'urbanistica. È accaduto spesso, e talvolta accade ancora oggi, che Le Corbusier e gli altri servano da alibi per i mediocri che hanno fatto del razionalismo e dell'architettura moderna delle ricette formali per giustificare il proprio operare. Continuare la strada del "movimento moderno" vorrebbe però dire per molti seguire quella che Portoghesi chiama "la pista di cenere". Come l'architettura moderna voleva significare e sancire la speranza in un mondo migliore, pieno di suggestioni e di avvenire per l'uomo, anche tramite la semplice adozione di volumi puri, bianchi come le cattedrali bianche, rivolti a una migliore qualità dell'habitat, così l'architettura della riabilitazione prima, e quella del "post-modern" immediatamente dopo sono il simbolo di un mondo dominato dall'incertezza e relatività di ogni conoscenza. Se prima lo spirito informatore era riconducibile a Cartesio ora è riconducibile a Pirandello. La riconversione rappresenta se non l'ultima, certamente una delle ultime trovate o delle ultime scappatoie per fingere di ignorare che siamo di fronte a una contrazione sul piano dello sviluppo tecnologico, a una recessione economica e a una crisi energetica che hanno tutte le caratteristiche dell'irreversibilità. È proprio dalla presa di coscienza attiva, da parte dell'intellettuale che analizza e non accetta a priori i fenomeni legati alla vita dell'uomo, che nascono le teorizzazioni sulle ultime tendenze in architettura. Lo stesso avviene in Italia. La fine degli anni '60 è caratterizzata da una diminuzione dell'incremento demografico e da una forte concentrazione nella costruzione di nuovi alloggi. L'intervento di rinnovo comincia a manifestarsi in maniera isolata a opera del singolo proprietario e interessa fette limitate del patrimonio edilizio esistente. Cominciano a operare le grandi immobiliari che si volgono al recupero dei grossi comparti edilizi (avendo i mezzi finanziari per allontanare dagli edifici degli inquilini non ancora sindacalizzati e sostenendo tempi lunghi in attesa dell'immissione sul mercato dei nuovi manufatti recuperati). Dagli inizi degli anni '70 a oggi il rinnovo assume proporzioni più vaste, caratterizzato prevalentemente dall'attività pubblica del recupero di interi comparti. Alla

fine si comincia a eccedere. Non si recupera solo laddove è conveniente ma si recupera comunque. In certe parti del territorio il recupero diviene addirittura un dogma a cui nessun progettista può sottrarsi. Se è vero che le giustificazioni per certe esagerazioni possono essere tante, permane, ed è lecito, il dubbio se abbia un senso architettonico conservare vecchie facciate che racchiudono, dietro di esse, spazi ricostruiti per funzioni nuove e diverse da quelle per cui erano state concepite attraverso processi di ricostruzione formali e non sostanziali. *Le simple bon sens veut que l'on conserve -et que l'on utilise- des édifices bien construits ma anche certaines reconversions, certaines réhabilitations menées à grand frais sont vouées, elles aussi, rançon de la mode, à une obsolescence que, justement, elles prétendaient combattre. Parfois il faut savoir raser*¹.

NOTE

* "Parametro", n. 92, dicembre 1980, pp. 5 e ss.

1. E. FABRY, *Techniques & Architecture*, n. 322, p. 27.

MARIO RIDOLFI TRA MITO E REALTÀ*

“Rimastosi solo nella stanza smosse il cristallo e dietro il verso *libertà va cercando ch'è sì cara* scrisse quello che gli vien dietro *come sa chi per lei vita rifiuta*”. Queste rime più volte riproposte come chiave di lettura dell'ultima lettera di Jacopo Ortis, intendono sancire la conclusione suprema e la sublimazione di una vita condotta nella ricerca vana della concretizzazione delle proprie “illusioni”. Il “pessimismo romantico” è la conseguenza diretta del perenne e insanabile dissidio “ideale-reale”. Assecondare le istanze della propria coscienza comporta sempre, inevitabilmente e comunque, una sorta di conflittualità con il mondo esterno, che è poi ciò con cui l'essere è costantemente chiamato a rapportarsi. Mario Ridolfi ha dato tanto all'architettura italiana e non so se ha ricevuto quanto poteva pretendere. La sua tragica scomparsa, tranne gli articoli di rigore sulla stampa, è passata pressoché inosservata. Forse è già stata dimenticata. L'ho rivisto l'ultima volta a Parma, quattro anni fa, in occasione di un'antologica sulla sua opera. Non era “romantico”, o per lo meno non dava l'impressione di esserlo. Era “romano” più che mai invece, e decisamente indispettito dalle troppe attenzioni che, secondo lui, da qualche tempo taluni gli rivolgevano. Attenzione che diceva di non capire, perché egli credeva esclusivamente nella forza dell'architettura espressa tramite il mestiere e non attraverso il filtro, spesso strumentale, della critica. In un'intervista rilasciata a “Controspazio” a dieci anni esatti dalla sua morte soleva ripetere quelli che furono i principi ispiratori della sua vita e della sua poetica. “Io credo che l'architettura, farla come mestiere, impegna molto, giorno e notte, e uno deve sacrificare tutto il resto”. E ancora “l'ho detto cento volte: per poter realizzare questa roba senza difficoltà, c'è soltanto l'aiuto della conoscenza dei materiali e dei mezzi. Ecco che io mi

diverto a fare queste cose, dettaglio su dettaglio, perché è come se le facessi con le mie mani. In fondo l'architettura vive di queste cose (...)"¹. Ma in fondo l'architettura vera, costruita nello spazio fisico, è proprio tutte "queste cose" insieme. E per poterla realizzare bisogna possedere, tra l'altro, un grande mestiere progettuale che spesso non è generatore d'opinione (o semmai lo è certamente meno di altri, forse più alla moda e sicuramente più facili e comodi), ed è talvolta poco consolatore sotto il profilo della gratificazione culturale, ma che è altrettanto essenziale e indispensabile per poter determinare un'architettura autentica e certa, nel senso che abbia per referenti degli oggetti o degli insiemi di oggetti per la gente, non solo disegnati, ma costruiti. Perché ciò che consente lo scatto qualitativo nella progettazione, o meglio ciò che consente a un'"idea d'architettura" di divenire essa stessa "architettura", è anche (e non si può disconoscerlo) la più o meno approfondita conoscenza delle problematiche di quel mestiere progettuale che si acquisisce solo con quell'esperienza e con quella ricerca paziente che matura progressivamente disegnando e costruendo a un tempo, e senza il cui possesso o il cui dominio "fare architettura" rimarrà sempre un'astrazione. Rivolto alla soluzione dei problemi emersi dalle esigenze reali della gente, Ridolfi opera sempre ai margini dell'architettura ufficiale con quell'umiltà, quella capacità e quella modestia che lo caratterizzano, assieme a pochissimi altri, nel panorama architettonico italiano. Anche se si forma alla scuola di Piacentini, Foschini, Del Debbio e Giovannoni (da cui apprende soprattutto l'arte del costruire a perfetta "regola d'arte"), approda ben presto alla vicenda razionalista (la palazzina Colombo in via S. Valentino a Roma e alcuni progetti per l'E 42 valgono per molti altri esempi) per vivere intensamente, nell'immediato dopoguerra, anche sotto lo stimolo dell'APAO e delle risonanze angloindiane nelle architetture di Quaroni, quella svolta o revisione dell'architettura moderna italiana caratterizzata da una maggiore "aspirazione alla realtà", che si concretizzerà nel cosiddetto "neorealismo", di cui fu sicuramente protagonista indiscusso. Le sue opere più significative si realizzeranno proprio durante questo fertile periodo dell'architettura italiana: le case di Terni del '48, quelle di Cerignola del '50 ma soprattutto le torri residenziali di viale Etiopia a Roma del '51 (tralasciando volutamente la sempre citata esperienza del

“Tiburtino”). Sarà proprio Ridolfi a caratterizzare, in questo periodo, il disciplinare architettonico italiano e a fare scuola (mai da una cattedra universitaria: “non mi vanno i discorsi dottorali”) con il proprio lavoro e con le proprie opere, e a codificarlo (mai da una rivista: anche se fu condirettore di “Metron”, “quello che scriveva, lì, era sempre Zevi”), tramite la stesura del “Manuale dell’architetto”, condotta, per buona parte, da lui personalmente. Sarà proprio attraverso le pagine del manuale, pervase da quel desiderio innato dell’insistente approfondimento costruttivo rivolto allo studio puntiglioso e intransigente del dettaglio e del particolare, e dall’amore cieco verso una professionalità antiaccademica e antintellettualistica, che saprà trasferire il suo “mestiere” alle più giovani generazioni di architetti. Da quel momento la moderna manualistica architettonica europea, che sino ad allora era rappresentata quasi esclusivamente dalla “Enciclopedia pratica per progettare e costruire” di Ernst Neufert, ha per referente un altrettanto valido e indiscusso corpus scientifico: quello codificato da Mario Ridolfi. Se è vero che è grazie a lui che in Italia cominciano a fiorire quei regionalismi basati e fondati sul recupero delle tecnologie costruttive e abitative tradizionali, e sul recupero dei linguaggi architettonici vernacolari, è altrettanto vero che il suo apporto più emblematico conferito all’architettura avviene sicuramente sul piano del metodo. La sua progettazione dovrà costantemente essere affiancata e verificata dalla rigorosa composizione e dall’esatto assemblaggio dei diversi dettagli costruttivi. Nei suoi progetti e nelle sue realizzazioni lo studio dell’infisso, come di tutti i dettagli dell’edificio, assume, assieme al desiderio di far vibrare i materiali secondo la propria intima essenza, un ruolo, anzi il ruolo determinante. Fu probabilmente anche questo “taglio” e questa “visione” particolare che aveva dell’architettura (e che egli assunse come costante universale del proprio processo progettuale), a contribuire ad allontanarlo, insieme a tanti altri valorosi architetti italiani che come lui credevano e credono nella forza esclusiva del “mestiere”, da quegli sviluppi e da quegli aspetti anche più politicizzati attraverso cui l’architettura italiana in particolare e l’architettura in genere è venuta configurandosi in questo ultimo ventennio. Sicuramente ha ragione Zevi quando scrive che Ridolfi era dotato di un intuito progettuale superiore alla propria cultura, ma è altrettanto vero che questo non può bastare a

giustificare il suo isolamento, certamente non volontario, degli ultimi anni. Al di là del tentativo di rivalutazione o meglio del tentativo, forse anche strumentale, di riportare l'attenzione su di lui, architetto e costruttore, durante la Biennale di Venezia del 1980, sarà ora indispensabile ripensare a un intero capitolo dell'architettura italiana e ai suoi protagonisti, tutti architetti e costruttori, che proprio per il fatto di essere e di essere stati prevalentemente costruttori, si sono lasciati trascinare nella solitudine dell'indifferenza e dell'oblio. Questo per saper recuperare una giusta scala di valori che sappia ricondurre ancora una volta alla soluzione di un problema reale, dominante ed estremamente necessario quale quello della ricerca della "nuova verità" in Architettura.

NOTE

* "Analisi", n. 12, gennaio febbraio 1981, pp. IX e ss.; "Frames", n. 6, gennaio febbraio 1985, pp. 46 e ss.

1. cfr: "Controspazio", n. 3, novembre 1974, pp. 99 e ss.

IL DISEGNO DELL'ARCHITETTURA*

“Il disegno dell’architettura” è il titolo di un convegno tenuto a Parma il 23 e il 24 ottobre promosso dal CSAC e dall’Università, che ha visto la partecipazione dei più bei nomi dell’architettura contemporanea italiana attraverso una lunga serie di relazioni ufficiali. Prima di entrare nel merito del convegno e di alcune delle relazioni ufficiali, vale la pena di soffermare l’attenzione sulla struttura organizzativa culturale che lo ha promosso: il CSAC. Nato poco oltre la metà degli anni ’60, come naturale sbocco della notevolissima attività espositiva dell’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Parma (si ricorda sempre volentieri la mostra sull’opera di Max Bill, solo per citarne una), ha assunto sempre maggiore importanza tanto che oggi, nel solo “dipartimento progetto”, dove nell’ormai lontano ’68 fu iniziata, e continua ora, la paziente raccolta di archiviazione di disegni originali di progettazione architettonica, offre agli studiosi e al pubblico quasi quaranta archivi di progetto che comprendono le opere dei progettisti, architetti e designers. Fra le personalità presenti con i propri elaborati originali possiamo citare quelle di Samonà, Gardella, Ajmonino, Gregotti e Ricci; Castiglioni, Nizzoli, Sottsass, Mari, Munari, Scarpa e tantissimi altri. È evidente che da tutto questo materiale sorgono i problemi della conservazione nel tempo delle opere ma soprattutto quello della loro comunicazione e diffusione (storica, didattica, professionale, ecc.) a quanti siano interessati a cogliere l’essenza creativa del processo progettuale. Solo da esso si potrà infatti anche saper estrapolare gli aspetti più significativi dell’habitat costruito e pianificato in cui si sviluppa la vita delle comunità per saper trarre e cogliere dalle esperienze passate o dalle presenti, le giuste valenze e i giusti contenuti per chi ha il dovere di operare per la migliore qualità della vita. È

anche per questi motivi che è parso opportuno al CSAC organizzare un congresso che mettesse a fuoco un tema preciso, quello del rapporto tra progettazione e architettura, con ogni genere di implicazione sulla cultura architettonica contemporanea. Dopo la relazione introduttiva di Argan (Presidente CSAC) sul “Design povero” e dopo l’analisi critica di Maltese sulla “Cultura degli oggetti”, sempre nella prima giornata del congresso si è potuto ascoltare Tafuri con la relazione “L’archeologia del presente” e pure Ricci e Dorfles che ha voluto porre l’accento sull’autonomia del disegno di architettura dall’opera realizzata per non cadere nell’equivoco di volere, “sempre e indiscutibilmente, equiparare il valore del disegno d’architettura a quello della vera e propria opera architettonica”. Mari ha affrontato il tema della raccolta e conservazione del disegno d’architettura contemporanea secondo due punti di vista. “Il primo è quello comunemente adottato da chi raccoglie disegni realizzati da altri e quindi si riferisce a ciò che tradizionalmente è considerato documento di progetto (...)”; l’altro, è il punto di vista del progettista che si pone il problema di fornire una documentazione né parziale né equivoca del proprio operare. La seconda giornata ha visto la relazione di Koenig, in cui viene ribadita “la necessità di allargare il campo di interesse degli studi sul design, e conseguentemente del suo disegno a una più vasta serie di interventi di quelli trattati comunemente (...). Occorre recuperare ciò che dagli anni ’20 in poi è stato progressivamente abbandonato, con un’operazione strategica simile alla divisione di Jalta: da una parte della cortina i designers, dall’altra gli ingegneri”. Gregotti ha compiuto un’esemplare puntualizzazione sulla situazione caotica di tutto il contemporaneo operare architettonico evidenziando il ruolo che hanno oggi committenza, progettazione e utenza, nonché le ultime tendenze progettuali in atto e le ampie problematiche a esse connesse. Dopo la comunicazione di Quintavalle (direttore CSAC), ultima relazione ufficiale, gli interventi di Dardi, Samonà, Saporito e Mendini sui problemi specifici della contemporanea pubblicitaria architettonica, hanno concluso i lavori del Convegno.

* “Parametro”, n. 93, gennaio febbraio 1981, p. 4.

CALAMITÀ NATURALI*

La drammatica vicenda sismica che ha interessato in questi giorni il Sud dell'Italia, ripropone, con ogni tipo di implicazione, una serie di problematiche connesse con la prevenzione e la protezione dalle calamità naturali e con gli interventi di "riabilitazione" necessari e indispensabili per cercare di ricostituire un equilibrio fisico, territoriale e sociale messo in forse da un evento calamitoso. Nonostante gli studi e i convegni promossi su queste tematiche (come per esempio la Conferenza Internazionale d'esperti sulle calamità naturali nel bacino del Mediterraneo, dibattuta a San Marino nell'ottobre del '79), rimane oggettiva la constatazione che, quando la calamità si presenta, il livello di impreparazione cui troppo sovente si assiste nel momento del ripristino di quell'equilibrio così violentemente turbato, lascia qualche perplessità. Vale la pena di ricordare alcuni concetti elementari, ma non per questo meno importanti, come il fatto che una calamità naturale induce sempre due specie di effetti: uno immediato (sempre tenuto presente) e uno successivo (troppe volte trascurato o analizzato superficialmente). La recente esperienza del Friuli, nel nostro paese, e forse ancor più quella meno recente del Belice, ci hanno offerto la testimonianza delle profonde mutazioni nei rapporti tra quanti costituivano un tessuto sociale precostituito, e che poi hanno continuato a vivere in un ambiente che, tranne che per longitudine e latitudine aveva perso ogni riconoscibilità con quello prima della catastrofe; con tutte le conseguenze che il fatto ha comportato e comporta per quelle comunità. Poiché infatti una società è il risultato di un prodotto tra i membri che la compongono, è altresì evidente come una alterazione dei fattori provochi necessariamente una mutazione delle caratteristiche sociali, cioè delle leggi o delle regole che sino all'evento della calamità presiede-

vano una determinata organizzazione sociale. Il cataclisma è quindi foriero di disordine in un habitat preordinato. Di disordine fisico (effetto immediato), ma anche di disordine sociale (effetto successivo). Quante volte un troppo affrettato intervento immediato, teso al riequilibrio fisico di un territorio soggetto a calamità, ha poi procurato un ancora più profondo disequilibrio in ciò che sta oltre l'aspetto fisico di un habitat? È anche perciò che l'intervento immediato dovrà sì articolarsi nel più rapido possibile lasso di tempo, ma pure dovrà essere cautelativo, nel senso che dovrà contenere al massimo, e non enfatizzare, gli effetti successivi causati da una calamità. Ciò non vuol dire soltanto ricostruire nello stesso luogo e con le stesse caratteristiche (poiché non tutti coloro che disponevano di un certo tipo di attrezzature e svolgevano una certa attività, saranno disponibili, forse, per una ripresa, identica, nello stesso luogo, di ciò che il cataclisma ha improvvisamente interrotto o mutato); come neppure vuol dire procedere a nuovi insediamenti così *tout court* magari inseriti in insediamenti esistenti, dove un'intera comunità difficilmente può trovare una situazione che non procuri una frattura del suo nucleo sociale in cui i componenti erano abituati a vivere secondo regole e schemi predeterminati. Per poter agire correttamente, si deve operare sugli interventi immediati in maniera tale da ridurre il più possibile gli interventi successivi: si deve pertanto studiare assai bene il problema in tutti i suoi aspetti che trascendono spesso il mero fatto tecnico-scientifico. Occorre perciò che il nostro paese, che ha sempre mostrato scarsità di interessi culturali e politici in questo senso, dia più contributi a una ricerca finalizzata; poiché in Italia la situazione, all'oggi, non è certo delle più rassicuranti, giacché la politica edilizia ivi seguita sinora per la soluzione al problema degli alloggi, prescinde troppo sovente dalle oggettive indicazioni geofisiche e territoriali. Con la ovvia conseguenza di provocare una giustificata perplessità su quanto potrà accadere nei prossimi tempi immediati. La conoscenza accuratamente approfondita di un quadro generale dei rischi deve essere raggiunta assai presto, e questa si può ottenere raccogliendo tutte le informazioni possibili presso chi già le possiede, al fine di coordinarle e integrarle per finalizzarle allo scopo. Solo così si potrà parlare di prevenzione, intervenendo e controllando prima i piani urbanistici, così come le zonizzazioni, i sistemi viari, ecc. Poiché, e solo per fare un

esempio, le tecnologie costruttive degli edifici o meglio di certi sistemi di edificazione possono essere alla luce odierna tali da non garantire la minima sicurezza al crollo per effetti orizzontali indotti dai sismi, si dovrà avere ben chiara l'individuazione e l'enunciazione dei requisiti e delle prestazioni da richiedere a quelle costruzioni che dovranno realizzarsi in zone rischiose. Per quanto concerne invece la ricostruzione si dovrebbe pensare a un programma operativo per l'individuazione e la razionalizzazione del momento (dopo la catastrofe) dell'intervento immediato. Per quanto concerne la pianificazione del soccorso è necessario fare un salto qualitativo. Non più dalla "tenda" alla "baracca" e dalla "baracca" alla "costruzione", bensì direttamente dalla "tenda" alla "costruzione". Ci si dovrebbe cioè orientare a saltare il secondo momento citato per passare direttamente dal momento dell'emergenza alla situazione definitiva. Si dovranno individuare sistemi costruttivi e tipologici rapidi, cioè di facile trasporto e di facile montaggio e che soltanto con la scelta di una prefabbricazione leggera e a secco, per componenti e a ciclo aperto, si possono ottenere. Tutto ciò in un'ottica di pianificazione tale da creare nuovi quartieri non avulsi dal contesto (come purtroppo avviene quando si fa ricorso ai cosiddetti *containers* che divengono poi fatalmente definitivi) ma quartieri che se costruiti con sistemi idonei possano già avere un carattere permanente. In più per pervenire a un consistente risparmio nel costo di produzione si dovranno pure avere presenti i risultati conseguiti dalle industrie automobilistiche che hanno svolto importanti ricerche propedeutiche alla costruzione di edifici di abitazione. Ma la casa come l'automobile ... andiamoci piano, non è la *roulotte*. Le implicazioni in edilizia sono molte. La regolamentazione, la varietà e la complessità delle operazioni e degli interventi che si richiedono, la consuetudine, il mercato, e perché no una tangente sentimentale. Sono proprio tante le condizioni da superare per pensare oggi alla casa come alla catena di montaggio dell'automobile. Ci si dovrà dunque volgere a quei sistemi costruttivi che si avvalgano di elementi tipizzati secondo determinati standards dimensionali e qualitativi, da essere introdotti sul mercato mediante cataloghi che ne illustrino le possibilità esplicative. La loro adozione sarà evidentemente tanto più vasta quanto più potranno presentare prerogative di idoneità tecnica e di vantaggio generale nell'ambito di una circostanza-

ziata valutazione dell'economia globale della costruzione.
Ma, soprattutto, bisogna fare presto e bene!

* "Parametro", n. 93, gennaio febbraio 1981, pp. 5 e ss.

**QUALE FIRENZE:
IDEOLOGIA E PRATICA DELL'INFEDELE***

“Umanesimo, Disumanesimo nell’arte europea 1890-1980” è il titolo di una mostra fiorentina a cura di Dezzi Bardeschi, la cui sezione architettura, rivolta ai temi dell’ideologia del restauro architettonico illustra (per “campioni” tanto conosciuti da potersi a prima vista considerare al di sopra di ogni sospetto) il silenzioso stravolgimento operato a Firenze dai “restauratori” in oltre un secolo di trionfistiche campagne condotte a spese del patrimonio monumentale cittadino. Questi fenomeni, significativi e emblematici a un tempo, vengono descritti e comunicati al pubblico attraverso il confronto, tutte le volte che è possibile, tra l’immagine dello status di un edificio prima degli interventi, con quello, per così dire più “credibile” raggiunto a restauro ultimato. Continuando a servirci delle parole del catalogo guida alla mostra, dovremo rilevare come scopo precipuo della sezione architettura sia quello di mettere in guardia dal fatto che alle pur evidenti distruzioni (queste ben note) della eredità materiale del passato causate da indifferenza o colpevole disattenzione, si affianca un’altrettanto radicale violenza (questa talvolta assai poco nota a tutti quegli storici dell’arte che sono abituati a lavorare più sulle “immagini” d’affezione che sulle “realtà” in trasformazione) in nome della conservazione. Chi compie gli interventi eterodossi è, per i curatori della mostra “Tecnico Infedele”, quasi sempre collocato e protetto all’interno di istituzioni pubbliche, che in nome del restauro, disciplina che vorrebbe trasmettere i valori perenni contenuti nei manufatti più “datati”, compie operazioni che con il restauro vero e proprio poco o nulla hanno a che vedere. È proprio da questo sovvertimento di valori, da talvolta troppo comodi falsi ideologici, storici e operativi, che i tessuti delle città vengono fraintesi e le opere architettoniche o edilizie talvolta equivocate attraverso un

dubbio soddisfacimento delle esigenze reali della gente che quasi sempre vengono disattese con i risultati oggi tangibili. Gli esempi della rassegna fiorentina (il Bargello, S. Maria Novella, l'Ospedale degli Innocenti, il Bigallo, S. Trinita e tantissimi altri) oltre che di testimonianza su dei fatti accaduti ci si presentano come “segni”, come segnalatori delle varie teorie del restauro, dei loro teorizzatori (riconducibili nel complesso all'arco cronologico di più d'un secolo da Quatremère de Quincy a Cesare Brandi) e degli operatori. Ossia di coloro che misero in attuazione quelle teorie: dal De Fabris a Poggi sino a Morozzi solo per citarne alcuni. Ma in più, l'insegnamento che ne deriva è di ben più ampia portata; Firenze è un pretesto, lo stesso discorso lo si può fare per Genova, Milano, Roma, ecc.; chi cambia è il nome del “restauratore” (quando non si tratti dell'onnipresente Piacentini) e null'altro. La metodologia, il tipo e le finalità dell'intervento sono sempre eguali; non solo: il guaio è che ancora oggi il grande equivoco dell'equazione “Restauro = Conservazione” in nome di un ormai eclettico recupero, si manifesta non più attraverso sventramenti dissacranti un tessuto esistente (dunque condannabili), ma troppe volte, ciò che forse è ben più grave, attraverso la “mera invenzione”, timida e mimetica, di fatti la cui veridicità storica non è data, nella più parte dei casi, di provare. Mutati certi termini del problema e certe condizioni al contorno, i valori culturali rimangono invariati; entrambi deprecabili: quelli di oggi ancora di più. Sugli architetti, sugli amministratori e sulla gente di cultura tutta, pesa pertanto una grave responsabilità unita al dovere di ripulire la cultura architettonica ufficiale dagli incredibili pregiudizi ideologici che pesano ancora negativamente, e in maniera talora fallace, sulla corretta nozione di “restauro” o di “conservazione”, e questo a tutti i livelli per poter poi ricominciare se non da capo almeno da dove, con coerenza e onestà culturale e operativa, si era arrivati grazie al pensiero radicale di Morris e di Ruskin. La rilettura del ruskiniano *The seven lamps of Architecture* o della voce “réstauration” nel *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI° au XVI° siècle* di Viollet le Duc, può essere di stimolo e di incentivo per portare avanti, con maggior chiarezza, un discorso interrotto da troppo tempo, anche se non sono mancate testimonianze generose ma pur sempre marginali in rapporto alla complessità dei temi dibattuti. Perseverare con arroganza, come si è fatto sinora,

vuoi in nome dell'architettura moderna a oltranza o, ciò che è più deleterio e antistorico, in nome della conservazione totale, agnostica, imposta dal potere e, diciamolo pure, di assai facile e comodo uso e strumentalizzazione, vorrebbe dire, nella migliore delle ipotesi, continuare a sbagliare, questa volta in mala fede, sovvertendo dei valori che, ai fini della progettazione contemporanea dell'habitat attuale, in tutte le sue varie eccezioni, devono essere considerati come "memoria" di un passato che non può essere frettolosamente dimenticato, ma soprattutto come "presagio" per i bisogni veri degli uomini che devono comunque essere soddisfatti. Il senso più profondo della rassegna fiorentina è certamente anche questo e le parole conclusive con cui i curatori della sezione chiudono l'introduzione al catalogo guida, pare vogliano sottolinearlo. "Al disumanesimo dichiarato del piccone risanatore che si è accanito a lungo sul cuore più antico e degradato della città, considerato come una sorta di cattiva coscienza da estirpare (...) si affianca una forma di silenziosa morte bianca per restauro: in pratica nessun monumento d'autore è sfuggito all'implacabile persecuzione dell'infedele, al suo fanatico raptus ri-descrittivo. La conseguenza è la nascita di un'altra città di monumenti imprevedibili, che ancora si stenta a distinguere dai resti autentici, mutilati che formano il sofferto contesto stratificato, gli stessi muri, scritti dal tempo e continuamente segnati e ri-scritti dall'uso quotidiano".

* "Parametro", n. 94-95, marzo aprile 1981, pp. 3 e ss.

L'ARCHITETTURA DI SAUVAGE*

Chi si trovasse a Parigi alla fine del 1980 avrebbe constatato ancora una volta come il cosiddetto “riflusso accademico” sia sempre presente nella cultura architettonica contemporanea. Nelle principali librerie veniva riproposto, con grande evidenza, il catalogo di una mostra di qualche tempo fa sull’opera e la vita di Henry Sauvage: personaggio di grande fascino e di grande importanza storica, nodo di cerniera tra due culture, quella dell’Art Nouveau e quella dell’Architettura Moderna. Proprio per questo (dirà Sauvage scrivendo di sé: *peut-être, aurai-je servi de trait d’union entre la tradition et l’avant-garde*) il suo caso, per strano che possa sembrare, rientra perfettamente nell’evoluzione spettacolare che l’architettura ha avuto in Francia e negli altri paesi sulla via dell’industrializzazione, tra il 1900 e il 1930. Il passaggio tra “Art Nouveau” e “Art Moderne” non è che uno tra i tanti termini del confronto cui furono chiamati gli architetti della prima generazione del XX secolo, confronto che, oltre che su basi progettuali, aveva necessariamente e inevitabilmente dei risvolti esistenziali connessi o con il rischio di essere per sempre superati (e dunque tramite un atteggiamento di rinuncia nei confronti di un’avanguardia) o con l’intuizione e la sensibilità di saper cogliere lo spirito nuovo che avrebbe animato l’architettura. Sauvage sa sapientemente oscillare tra le due posizioni con una produzione eccezionale proprio nel momento storico in cui l’evoluzione dei costumi, della professione di architetto e delle tecnologie dell’architettura (affrontate per la prima volta alla scala industriale), seppe giustificare la prodigiosa trasformazione morfologica del prodotto architettonico. Nonostante questo a tutt’oggi la sua opera non è ancora completamente nota al grande pubblico, così come non lo sono le fonti della sua ispirazione, le sue invenzioni archi-

tettoniche nell'ambito delle eterne leggi del progredire, la sua complessità, le sue incoerenze e talvolta l'ambiguità del corpus di opere del più romantico contemporaneo di Auguste Perret, se non per l'eccezione di alcuni frammenti critici su di lui, pubblicati dalla rivista "Architecture, Continuité, Mouvement" del novembre '75. I caratteri peculiari che emergono e che si caratterizzano come fatti autonomi e significativi del primo quarto di secolo, strettamente legati al binomio Sauvage-Sarazin (quest'ultimo suo instancabile compagno di lavoro) possono essere sintetizzati da taluni elementi, tra cui vale la pena di menzionare l'azione promozionale, sul piano della cultura architettonica, portata avanti dalla Galleria Le Barc di Boutteville e dall'atelier Pascal di Parigi. Non solo, l'attitudine complessa che Sauvage adotta nell'approccio al fenomeno Art Nouveau, itinerario di una ricerca fortemente spinta sino all'anticipazione dell'Immeuble Villas di Le Corbusier, come si può constatare dall'esame dei progetti del '22, attuata anche tramite l'uso dell'invenzione dei fratelli Perret, rappresenta in fondo il lato arbitrario, forse l'unico, di un regionalismo altamente sofisticato attraverso cui prenderà sempre più corpo "l'arte moderna". È anche grazie a questo complesso di fattori che in Sauvage si attua il passaggio dall'architettura "oggetto", all'architettura "sistema urbano". Presa di coscienza assai profonda di una istanza urbanistica tradotta in termini architettonici attraverso la tipologia a gradoni caratterizzata da aspetti stilistici che rimandano a Sant Elia ma anche a Tony Garnier. Mentre quindi contribuisce a puntualizzare lo stile "Art Déco" degli anni '25, quasi contemporaneamente anticipa, prima della sua formulazione, l'"unità" corbusieriana. In un periodo culturale definito entro limiti precisi, il pluralismo di manifestazioni, di intuizioni, di interessi e di ricerche nella sua produzione progettuale è quanto mai sconcertante. Egli si preoccupa tantissimo della *Infinité de logique qui souvent s'affrontent (...) la logique climatique, la logique ethnique, la logique statique, la logique économique; les logiques esthétiques, psychologique, sociale, thérapeutique, commerciale, sentimentale, ecc.* Ma la singolarità della sua opera si basa pure sulla sottile interdisciplinarietà del suo sapere e dei suoi interessi. Artista più rinascimentale che eclettico (come la maggior parte di quelli del suo tempo) al punto che questo aspetto, se male interpretato, potrebbe portare a credere che il suo operare

fosse volto solo all'imitazione, alla citazione, al montaggio, alla parodia e al pastiche invece che all'affinamento dei linguaggi esistenti e all'anticipazione di quelli futuri, come realmente avviene. Sauvage, che trova poco spazio nelle storie dell'architettura, è ben altro dal pur squisito creatore dello *style babylonien*, forse l'unico merito che la cultura ufficiale di allora volle attribuirgli; le sue tipologie a piani traslati in sfregio ai regolamenti edilizi, la ricerca paziente sull'industrializzazione edilizia¹, l'acquisizione del concetto di urbano e di sistema nella composizione architettonica, ce lo devono mostrare se non alla pari, certamente sul piano dei suoi contemporanei Perret e Garnier impegnato, come loro, a dare risposta e scopo alla propria vocazione critica e sperimentale in architettura. L'attualità della sua figura consiste anche nel fatto che egli, come la maggior parte degli architetti alla moda di oggi, fu un "business man" (per i suoi tempi), che seppe sfruttare il proprio talento in un ambito linguistico sincretico. Fu "un uomo senza presente, intrappolato tra il passato e la visione del futuro".

NOTE

* "Parametro", n. 94-95, marzo 1981, pp. 4 e ss.

1. cfr. il progetto di edilizia residenziale secondo il procedimento SAMCA proposto dalla Société de Construction Rapide del 1928.

LA CITÉ DE REFUGE DI LE CORBUSIER*

Il volume di Brian Bruce Taylor su *La Cité de Refuge* di Le Corbusier fa parte di una collana di architettura della “Officina edizioni”, dedicata a diffondere una conoscenza approfondita, tramite l’acquisizione dei materiali disponibili sull’architettura contemporanea, di una singola opera architettonica, attraverso ricerche sistematiche, in archivi pubblici e privati. Tali materiali, frammenti di storie complesse e articolate, tutt’altro che lineari e ancora da definire nei dettagli, sono presentati con l’intento di cogliere il senso specifico di una proposta culturale all’interno di particolari strutture economiche e sociali. Ciascuno dei volumi della collana, che se si eccettua il *Danteum* di Terragni e la *Saline de Chaux* di Ledoux è dedicato a una architettura realizzata, ci si presenta quasi sempre attraverso l’esame di un duplice ordine di problemi metodologici: da un lato la ricostruzione filologica delle diverse fasi che hanno caratterizzato l’iter progettuale dell’intervento presentato, dall’altro la puntualizzazione del significato che una specifica opera assume nei processi di produzione economica e culturale. Scopo precipuo della collana vuole appunto essere quello di cercare di cogliere il senso di una proposta culturale, i suoi limiti e la sua influenza. Il volume su “l’asilo dei poveri per l’esercito della salvezza” oltre che rientrare in ogni sua parte nei canoni della collana, denuncia un’incredibile messe di notizie frutto di ricerca storica puntigliosa, paziente e talvolta esasperante. Affrontare il discorso sulla Cité de Refuge non era cosa facile; ma l’autore vi riesce benissimo. Non si limita alla storia del progetto. Ricostruisce con grande attendibilità storica l’ambiente culturale, politico ed economico del terzo decennio del Novecento in cui trova collocazione l’opera e il suo artefice. “Le Corbusier, attraverso le sue attività personali, oltre che professionali,

era in diretto contatto con ambienti francesi sia fascisti che sindacali, e, come egli era solito, il suo pensiero talvolta li rifletteva”. Viene pure tracciata, con altrettanto approfondimento, la storia dell’Esercito della Salvezza di William Booth e in particolare del ruolo che tale istituzione assunse nella Francia di quegli anni, ricercando continuamente quale fosse la concezione di comunità sociale condivisa da Le Corbusier e quale fosse quella condivisa dal suo cliente Albin Peyron, allora commissario per la Francia e per il Belgio della *Armée du Salut*. Il ruolo della committenza viene esplorato a fondo, e il trinomio Le Corbusier-principessa di Polignac-Esercito della Salvezza viene riletto e reinterpretato in modo da offrire al lettore i ruoli esatti assunti da ciascuno di essi per pervenire prima alla decisione di affidare l’incarico del progetto dell’opera a Le Corbusier e poi alla sua realizzazione attuata dopo la successiva elaborazione di quattro progetti intermedi e infine a tutta quella serie di revisioni, manipolazioni e varianti che si sono succedute sul manufatto originario alcune condivise dall’autore, altre detestate, sino al giugno del 1978 quando la Cité de Refuge ha assunto la configurazione definitiva che conosciamo ora. L’espletamento dell’incarico conferito a Le Corbusier e a Pierre Janneret dall’Esercito della Salvezza per una Cité de Refuge significava la risoluzione di problemi connessi alla molteplicità di funzioni che si sarebbero dovute organizzare all’interno dell’edificio al punto dal renderlo simile, si diceva allora, a una vera e propria città. Come tipo edilizio la Cité si fondava sui tipi degli istituti di beneficenza del XVIII e XIX secolo, come ospizi dei poveri, ostelli per marinai, ecc. Malgrado tali modelli, i particolari requisiti di questo progetto, che combinava assieme spazi di lavoro, alloggi e servizi sociali, offrivano a Le Corbusier la sua prima occasione per definire in termini architettonici ciò che sarebbe dovuto divenire un modello per la sua *unité d’habitation* dell’immediato dopoguerra. Oltre al fatto che fu rielaborato completamente per cinque volte, a seconda del “perenne mutare delle esigenze del committente”, e ogni volta che Le Corbusier intendeva apportarvi delle idee compositive nuove tratte magari da edifici contemporanei che aveva studiato di recente (valga per tutti l’esempio del Narkomfin di Ginsburg a Mosca), questo progetto fu influenzato in larga misura anche da un’area difficile, che insisteva sul preesistente tessuto urbano parigino. Fu proprio

anche per questo che Le Corbusier cercò di trasformare con grande sforzo una tipologia preesistente in un modello per modificare la morfologia urbana delle zone circostanti. Il problema principale che si offerse a Le Corbusier fu quello di distinguere e distribuire gli ospiti secondo vari criteri: età, sesso, necessità e capacità. Per comprendere il significato intimo dell'edificio, occorre avere presenti le idee chiave che ne avevano determinato la forma sin da principio. Un guscio chiuso quasi ermeticamente, con un *curtain wall* di vetri fissi sulla facciata sud del dormitorio principale alto dieci piani e il controllo artificiale dell'ambiente interno tramite la climatizzazione totale di ogni spazio abitativo. Fu proprio l'aspetto del condizionamento totale, unitamente a diverse altre norme regolamentari, a incrinare i rapporti tra professionista e committenza così come appare pure dal carteggio pubblicato in appendice tra Le Corbusier e la figlia del commissario Peyron. Non si deve dimenticare come Le Corbusier avesse trovato un sottofondo culturale comune per collaborare con l'esercito della Salvezza e servirne gli scopi, perché ne condivideva l'atteggiamento verso la necessità economica di un'ingegneria sociale. La rieducazione della società, come quella degli individui, sia in senso psicologico che in termini di utilità economica, si sarebbe meglio compiuta seguendo metodi tecnico-sanitari di controllo. Dove il cliente e l'architetto si trovavano in disaccordo fu sulla capacità di persuasione delle tecnologie. La reazione di Le Corbusier al malcontento delle donne che protestavano perché alla Cité non si potevano aprire le finestre ("Noi abbiamo il diritto morale di ignorarle e di continuare la ricerca scientifica!") lo mise in difficoltà nei confronti dell'esercito della salvezza. Tale aspetto assunse peraltro risvolti più profondi interessando pure il problema fondamentale della tecnocrazia e dei principi politici che avrebbero in futuro governato i rapporti tra l'uomo e le macchine. Anche per il fatto che intendeva sancire il principio che il progredire in Architettura (come del resto in ogni altro campo dell'attività dell'uomo) può avvenire solo grazie alla sperimentazione continua anche, se necessario, ignorando le regolamentazioni e le leggi al momento vigenti.

* Recensione a: B. B. TAYLOR, *La Cité de Refuge de Le Corbusier*, in "Parametro", n. 94-95, marzo aprile 1981, pp. 76 e ss.

**ALFONSO RUBBIANI:
VERITÀ E MENZOGNA***

Nella temperie architettonica contemporanea in cui il dibattito disciplinare pare impostato sulla ricerca di nuove tendenze, e in un momento di profonda rimediazione del passato, lontano e vicino, e di autocritica su talune esperienze che la cultura specifica ha ultimamente proposto, la recente inaugurazione della rassegna “Alfonso Rubbiani: i veri e i falsi storici”, proprio nella città di Bologna, non può lasciare indifferenti. Alcune considerazioni si rendono necessarie sia a livello particolare ma soprattutto a livello generale nei risvolti che da oltre un decennio legano Bologna alla vicenda urbanistica in Emilia Romagna e, limitatamente ai centri storici, all’intero territorio nazionale. La mostra su Rubbiani è volutamente ambigua. Anche se Marco Dezzi Bardeschi (coordinatore e curatore della sezione Architettura) sottilmente puntualizza in tutti i suoi aspetti gli scopi precipui e gli obiettivi raggiunti, a suo dire, dalla manifestazione (come il fatto, condivisibile da tutti, che acquistando coscienza dei falsi storici rubbianeschi, la gente potrebbe finire per considerarli veri, come interventi perfettamente datati), tuttavia “I veri e i falsi storici” sono di lettura difficile per il grande pubblico cui queste manifestazioni vengono indirizzate e possono essere fonte di profondi equivoci. Non aiuta certo a “vedere più chiaro” nell’ambito del restauro e del recupero del patrimonio architettonico che mai, come in questi ultimi anni, è stato ed è tuttora alla ribalta così a Bologna come altrove. Il proporre una rassegna sull’opera di un “architetto (?)” che contribuì a rendere Bologna “quale sarebbe se nel 1313 anziché nel 1879 l’avessero edificata”, equivale a sovvertire dei valori acquisiti e giustamente consolidati. Nel senso che si vorrebbe collocare Rubbiani là dove non potrà mai stare, ossia a un livello forse maggiore di certi suoi contemporanei. Situazione fuorviante

in rapporto al contributo che Rubbiani stesso in realtà ha dato all'architettura nel suo significato più specifico. Che Viollet le Duc sia stato il suo maggior ispiratore è fuori luogo; ma tra i due sussiste grandissima differenza. Se la ricostruzione di Carcassonne avviene su basi storiche sicure e ineccepibili, riconducibili all'epoca romana, buona parte dell'operazione rubbianesca è riconducibile piuttosto ai falsi storici di Giuseppe Visconti di Modrone che, agli inizi del XX secolo, diedero vita a Grazzano Visconti. La sua opera, come rileva del resto Dezzi Bardeschi, "ama considerarsi tanto più riuscita quanto maggiore è la distanza che si stabilisce tra l'immagine risultante dopo (la situazione post) e quella precedente (la situazione ante)". Rubbiani misura i propri successi sulla differenza anziché sulla costanza dei tipi e sulla inalterabilità di un contesto urbano. Quale credibilità può dunque avere lui, che nascendo nel 1848, studiando legge, e morendo nel 1913 ignorò quasi del tutto ciò che avvenne, in quel periodo, in Italia e in Europa? Del 1863 è la mole di Torino di Antonelli su cui, ancora oggi, troppo poco è stato scritto. Nel 1889 quando Eiffel inaugura la sua torre di Parigi e in tutta Europa, con l'avvento della rivoluzione industriale e dell'architettura del ferro, si dà inizio all'architettura moderna, Rubbiani si dedica al rifacimento della facciata del Palazzo della Mercanzia. Nelle sue operazioni ignora non tanto i D'Arco e i Basile (di ben diversa statura architettonica), ma i Perret, i Freyssinet e i Garnier. Quando Barcellona produce Gaudì e trionfa in Europa l'Art Nouveau e quando Marinetti lancia nel 1909 il Movimento Futurista dalle pagine del *Figaro* di Parigi e un anno prima Behrens inizia la fertilissima collaborazione con la AEG, e Apollinaire pubblica *Les peintres cubistes*, ecco che Bologna produce un Rubbiani o meglio è Rubbiani che produce una Bologna come sarebbe dovuta essere nel 1313. Se è vero come è vero che l'urbanistica è il modo d'essere di un'epoca, chi direbbe che l'epoca in cui Rubbiani "restauro (?) il Palazzo di Re Enzo (1905) è la stessa in cui Einstein espone la "Teoria della Relatività" e Planck quella dei "Quanti" ? Solo nelle arti decorative la Bologna di Rubbiani tiene il passo dei tempi, e la bella sezione dedicata all'"Aemilia Ars", l'episodio bolognese di maggior adesione al clima Liberty, ne costituisce testimonianza. Ciò che più preoccupa è che sia proprio da Bologna, dove sul piano operativo hanno imperato i recenti falsi storici di Cer-

vellati sostenuti dai lamenti di Cederna¹, in cui “il metodo assunto fu quello della ricostruzione in stile medievale di case su aree di risulta da demolizioni belliche”, che venga proposto un personaggio che con la veridicità storica, ma soprattutto con l’architettura, ha molto poco a che vedere. Con l’esaltazione di questo restauratore da operetta che ha merlificato la *felix Bononia rubra*, assistiamo ancora una volta al trionfalismo del provincialismo da salotto di una città “papalina” nella regione del compromesso storico, culturale ed economico. Bisogna al più presto invertire questa tendenza, perché nel migliore dei casi potremmo assistere, dopo la mostra su Rubbiani, a delle antologiche su Piacentini, Foschini, Del Debbio (che peraltro furono architetti veri) ecc., ma nel peggiore, potremmo assistere alla fine totale dell’architettura in Emilia Romagna.

NOTE

* “Parametro”, n. 96, maggio 1981, p. 2.

1. cfr. B. ZEVI, *Sono bugie, non restauri*, L’Espresso del 3. 12. 1978.

**SPAGNA:
LINEAMENTI DELLA NUOVA ARCHITETTURA-**

Il ruolo della Spagna nell'architettura europea e l'importanza che gli architetti spagnoli del periodo recente hanno avuto nell'ambito del "movimento moderno" sono sempre stati dalla critica ufficiale se non trascurati ("la terra spagnola è fuori dal contesto della storia europea") almeno collocati su un piano certamente inferiore al reale potenziale che la cultura architettonica iberica ha sempre avuto e che alla fine ha poi sempre saputo esprimere anticipando, se non addirittura migliorando, le esperienze e i processi di ricerca progettuale e operativa legati ai cosiddetti "maestri" e "movimenti" ufficiali mitteleuropei. Quando Francia e Austria, solo per citarne due, producono Hausmann per Parigi e Förster per Vienna, ecco che la Spagna dà alla cultura urbanistica prima Cerdà e poi Soria. Certamente non sapremmo cosa sarebbe successo di Parigi, di fronte al suo inevitabile sviluppo, se Hausmann non avesse creato una nuova struttura capace non solo di sopportarlo, ma anche di esprimerlo con linguaggio adeguato. Similmente non potremmo sapere cosa sarebbe successo a Vienna dove il "ring" di Förster consentì di innestare la città antica nel sistema viario della città moderna senza lacerare o asportare parti considerevoli del vecchio tessuto. Analogamente è bene rilevare come i contributi di Soria a talune teorizzazioni dell'urbanistica europea e i risvolti che il piano di Barcellona ha avuto non solo in Europa ma soprattutto oltreoceano, non possono essere taciuti né, tantomeno, sottovalutati. Gaudì stesso, che la critica ufficiale vede isolato culturalmente forse ancor più di Mackintosh, e che definisce come "tempra di artista squisito e tenebrosamente possente nell'empito di mistiche esaltazioni", è in realtà un anticipatore non solo delle tendenze espressionistiche storiche, che nascono e si esauriscono in un periodo strettamente legato al ruolo

della figura di Mendelshon, rompendo definitivamente con l'Art Nouveau, ma anche delle tendenze espressionistiche permanenti che alimentano ancor oggi parte della cultura architettonica contemporanea. Il numero 15-16 del 1980 di "2 C-Construccion de la Ciudad" dedicato a Torres Clave, architetto catalano membro del GATEPAC e redattore capo di A.C., ripropone, seppure in termini diversi, le problematiche accennate e in modo rilevante impone delle riflessioni sui rapporti tra il razionalismo italiano e quello d'oltralpe, visti proprio alla luce della corrente razionalista spagnola. In Italia il razionalismo era fragile, fondato su pochissime persone, e costituiva un ramo debole del razionalismo generale, perché era nato tardi e aveva risentito delle tantissime vicende, interne ed esterne, che avevano avuto come effetto quello di riportare l'architettura nel descrittivo, nello stilistico e nel personalistico. Questo avviene anche perché si basava su personalità (italiane appunto) che non sono mai state gigantesche nella storia dell'architettura moderna. Si sviluppò in Italia prevalentemente a seguito della duplice azione di divulgazione condotta da Persico e Pagano tramite la rivista "Casabella" e i loro scritti. Bisogna però dire che da parte di Pagano, e in certa misura anche di Persico, ci fu l'accortezza di non prendere il razionalismo europeo così com'era: cioè trapiantare le esperienze razionaliste d'oltralpe così come erano; ma di adottare il razionalismo, insomma di dare la via italiana al razionalismo, attraverso la tentazione della "mediterraneità". Per cui di fronte alla posizione ufficiale che ha sempre visto l'architettura italiana come frutto dello scambio tra il razionalismo europeo e le forme del mediterraneo, probabilmente potrebbe valere la pena di estendere il concetto di tale particolare scambio culturale anche alla condizione architettonica, altrettanto mediterranea, del razionalismo spagnolo. Tutta la vicenda culturale legata al GATEPAC, di cui Torres e Sert furono forse i più emblematici rappresentanti, e alle sue realizzazioni, non può non rimandare alle esperienze quasi contemporanee dei razionalisti italiani. Nel dispensario antitubercolare di Gardella ad Alessandria non riecheggiano forse analoghe tensioni spaziali, e analoghe caratterizzazioni linguistiche, con il dispensario antitubercolare di Torres a Barcellona? È inoltre possibile individuare un'affinità quanto meno elettiva tra le residenze di Fino Mornasco di Magnaghi e la casa per "fine settimana" di Torres a Barcellona; tra gli ospedali del GATEPAC e le architetture di Sartoris; tra le

scuole elementari di Torres e gli asili di Terragni o dei BBPR per non dire dell'edilizia residenziale per il grande numero. Non importa sapere chi fu "primo" e chi "secondo" nella realizzazione di questa o di quell'opera. Ciò che importa è evidenziare le affinità elettive, che nello specifico si qualificano come affinità mediterranee, tra razionalismo spagnolo e razionalismo italiano. Affinità che del resto si basano non solo sul piano realizzativo ma che sottintendono, per una ovvia serie di motivazioni, pure quello teoretico. La critica al razionalismo italiano da parte dell'APAO pare prendere spunto dal pensiero di J.L.Sert. "Non possiamo pretendere che le macchine ci diano da sole la soluzione a tutti gli attuali inconvenienti della città. È la forma che sta dietro le macchine che conta e lo scopo per il quale queste forze applicano i nuovi espedienti meccanici e a chi questi devono giovare"¹. Tutta la vicenda della rivista A.C. è legata fortemente a "Casa-bella". I primi sei numeri di "Actividad Contemporanea" combattono rabbiosamente l'architettura accademica. Sino all'undicesimo numero, tramite l'illustrazione dei progetti del GATEPAC, viene sottolineato lo spirito moderno: *la arquitectura responde a una utilidad, a un fin. Debe satisfacer la razón. Suprimir la decoración superflua*. I numeri successivi sino all'ultimo (il 25°) sono dedicati a monografie storiche relative all'ingegneria del ferro del XIX secolo e all'illustrazione dei progetti del razionalismo dell'Europa del Nord. Ciò scaturisce dal numero di 2 C dedicato a J.Torres Clave, la cui validità va ben oltre la semplice analisi storica e rigorosa sulla situazione politica della Spagna del '36, sul problema dell'urbanistica iberica, e sull'ulteriore divulgazione dei progetti del GATEPAC. Il senso più vero e più autentico del discorso che ci viene riproposto oggi da questa "voce" della cultura architettonica spagnola, è che forse in architettura non siamo mai stati tanto distanti. È che probabilmente pochi lo hanno sinora rilevato e infine è che vale la pena di studiare il fenomeno "mediterraneità" del razionalismo italiano anche attraverso una nuova possibile chiave di lettura. Agli storici incominciare!

NOTE

* "Parametro", n. 96, maggio 1981, pp. 6 e ss.

1. J. L. SERT, *La scala umana dell'urbanistica*, "Metron", n. 8, 1946, pp. 5 e ss.

ROMA: PROPOSTE DI ARREDO URBANO*

La rassegna romana sulle tematiche connesse con il problema dell'arredo urbano organizzata dall'assessorato al centro storico del Comune di Roma e dalla sezione locale di "Italia nostra", costituita da sedici proposte di un folto gruppo di architetti e artisti romani, intende sottolineare l'urgenza di soluzione che, nel nostro paese, riveste il problema dell'arredo urbano nei suoi termini più generali, nei suoi aspetti più emblematici, ma soprattutto in funzione di esigenze reali. Esigenze rivolte alla riqualificazione di parti del territorio attraverso interventi che siano di carattere morfologico anziché tipologico. Solo così infatti si potrà pervenire a una vera e propria ricontestualizzazione dell'esistente, attraverso una sua omogeneizzazione, tramite l'architettura, ma anche tramite l'arredo urbano, tale da istituire un rapporto preciso, di natura dialogica, tra i nuovi edifici e l'ambiente in cui sorgono. Sia che si tratti dell'ambiente dei centri antichi che di quello dell'estrema o immediata periferia. Arredo urbano non significa un mero processo di *styling* fine a sé stesso o tanto meno di cosmesi, e neppure intende o vuole limitare il proprio campo di interesse ai soli centri storici. Arredo degli spazi architettonici sarebbe più corretto, forse, definire l'arredo urbano nell'ottica dell'accezione morrissiana di architettura quale manipolazione dello spazio fisico, e in tale senso vale sicuramente la pena di vederlo strettamente connesso con la riqualificazione ricontestualizzata di un ambiente più o meno edificato, più o meno urbanizzato. Da un punto di vista squisitamente semantico, quei segni del linguaggio architettonico che si sogliono raggruppare nella categoria del cosiddetto "arredo urbano", sono segni di esasperata accentuazione qualitativa dello spazio urbanizzato. Sono elementi determinanti nella codificazione di un particolare spazio di cui esaltano,

con i propri attributi specifici, il tenore di qualificazione. L'uso di uno spazio fisico, inoltre, è fornito da un insieme di elementi che, oltre a concorrere alla qualificazione e individuazione di un certo tipo di ambiente (*denotata*), costituiscono il volto più autentico di un insieme architettonico (*connotata*), attraverso l'esteriorizzazione della sua propria vita e attraverso la "manifestazione della sua riconoscibile e mutevole cultura. Il linguaggio dell'arredo urbano, capillarmente inserito nella più stabile struttura architettonica, segna il permanere o il modificarsi dell'uso, illustra e integra la funzione, armonizza o stravolge l'ambiente, testimoniandone la vitalità o il degrado". Nel bene e nel male sono questi i concetti fondamentali che emergono dalle sedici proposte offerteci dalla manifestazione di Roma. Quella di Paolo Cercato relativa alla realizzazione del collegamento pedonale tra via Veneto e il parcheggio di Villa Borghese, è stata già ampiamente illustrata e dibattuta in un recente numero de "L'Architettura". Un accenno merita la proposta del gruppo TETA relativa alla facciata di quattrocentocinquanta metri al Portuense. Proposta accademicamente stanca, priva di spunti singolari (si dica "basta !" a questa antica e nuova moda delle architetture di facciata, facili e comode ma troppo distanti dai problemi veri dell'habitat). È bene invece soffermarsi sull'ipotesi progettuale di piazza sopraelevata per l'arredo urbano della Magliana di Romano Jodice e Maria Grazia Rossetti Martegani. La Magliana è un tipico brano di periferia con tutti i problemi tipici. Urbanistica frammentaria o inesistente, qualche isolato episodio architettonico di rilievo, ma soprattutto l'assoluta mancanza di qualsiasi sistema urbano. Gli autori della proposta hanno inteso ricontestualizzare un territorio, ma soprattutto, consci del fatto che l'uomo d'oggi ambisce non a grandi spazi "deserti", vuoti, indifferenziati e privi di vita di relazione, ma desidera invece i suoi simili (per sentirsi dentro qualcosa) hanno operato in modo tale da definire uno spazio che gli sia familiare (all'uomo), e dove più immediata si senta la caratteristica del borgo, del quartiere, ma soprattutto della piazza con tutte le relative espressioni vitali, tipiche della "città" di sempre. Il luogo dove si nasce, si cresce, si lavora, si vive e si muore. Per ottenere questo è stato sufficiente separare il traffico veicolare, relegato al livello più basso, da quello pedonale, in quota, per mezzo di una piastra o piazza sopraelevata, più facilmente raccordabile con gli argini e

con il contesto fluviale (attualmente del tutto estranei al disegno dell'insediamento e alla vita comunitaria) nonché con il livello vivibile a suo tempo previsto dalle indicazioni normative del PRG. Questo discorso antico (“...per le strade alte non deono andare carri né altre simil cose, anzi sieno solamente per li gentili uomini...”-Leonardo-), apre le porte a un discorso nuovo sulla composizione urbanistica dei quartieri metropolitani nel nostro paese. Potrebbe essere tacciato di poca mediterraneità o, ciò che è lo stesso, di troppa smania imitativa d’oltralpe. Peraltro questo esempio di recupero della Magliana serve per puntualizzare come occorra poco per recuperare a funzioni urbane “degne” dei comparti territoriali da sempre emarginati dalla vita della città.

* “Parametro”, n. 97, giugno 1981, pp. 4 e ss.

RESTAURO URBANO*

L'ufficio centro storico dell'assessorato al territorio della Provincia di Trento ha recentemente elaborato una pubblicazione sulla tutela e la salvaguardia degli antichi centri minori del trentino. "Durante l'ultimo decennio la questione della salvaguardia, del recupero e della valorizzazione dei centri storici è uscita dal dibattito più o meno accademico degli esperti e degli istituti specializzati per divenire oggetto di molteplici esperienze concrete sul piano giuridico, metodologico e operativo". Il fatto che l'introduzione continui affermando che "tra i piani per i centri storici il primo e il più famoso è quello della città di Bologna", induce a qualche riflessione su quanto è stato fatto sino ad ora e su quanto si continua a fare in tema di centri storici, minori o maggiori poco importa, in quest'ultimo decennio in cui l'architettura è scossa al suo interno da tantissime vicende. Pare di assistere a quello che Franco Raggi ha definito, con tanta ironia, come il "passo del gambero" a proposito delle sue considerazioni sulle leggi dell'evoluzione e su quelle ben più ambigue della memoria. "Tra i due estremi dell'evoluzionismo libero e della conservazione totale, la cultura del progetto si muove come un pendolo alternando periodi di licenza a periodi di autocensura dell'immaginazione. Il prevalere di atteggiamenti di conservazione simbolica con valore addirittura retroattivo, dimostra che alle recessioni economiche si accodano recessioni culturali a sfondo moralistico e reazionario¹". Mostrare come esempio di illuminata operazione urbanistica il piano per il centro storico di Bologna, anche se solo per giustificare certe metodologie adottate per l'attuazione dei piani per i centri minori del trentino, pare non solo discutibile, ma nemmeno più alla moda. Che il Comune di Bologna abbia portato avanti a suo tempo una esperienza di conservazione apprezzabile è fuori

discussione, ma continuare a perseverare su quella strada è certamente un errore. Si volle risolvere allora il problema della casa nel centro storico in termini quantitativi; ma proprio in termini quantitativi la risposta che è stata data alla domanda di alloggi non sempre è stata adeguata. In più l'allora blocco dei fitti unito alla conservazione a oltranza hanno reso il centro storico di Bologna uno dei più degradati e nello stesso tempo, fatto apparentemente contraddittorio, uno dal mercato edilizio tra i più elevati d'Italia. Triste primato. Rimane pertanto da sottolineare come il problema dei centri storici sia un problema reale e concreto che finirebbe per diventare, ammesso che non lo sia già ora, un falso problema se si continuasse a percorrere le vie di certe tendenze che poco o nulla hanno a che vedere con la cultura della città. D'accordo che si deve recuperare, ma alla fine, recuperare l'esistente vuol dire proprio riprogettarlo, e riprogettazione è cosa diversa da imbalsamazione o, ciò che è peggio, da invenzione stilistica non suffragata da alcuna veridicità storica. Del resto non pare più il momento di privilegiare certe parti del territorio a scapito di altre. Tanto la periferia edificata quanto quella non edificata e anche il centro storico sono tutte parti di un territorio di cui sicuramente il centro storico è la più datata. Ma tutte, seppure in maniera diversa, concorrono alla definizione spaziale della città dei cittadini, e in questo senso lo studio condotto dalla Provincia di Trento è esemplare specialmente laddove vengono esplorati i tipi di relazione esistenti tra gli abitanti dell'intero territorio provinciale. La definizione di centro storico, così come comunemente acquisita, è una definizione geometrica, esclusivista e semplicistica. Più corretto sarebbe introdurre il concetto di "ambiente architettonico" e di "spazio storico". È un ambiente architettonico che solitamente è insostituibile, così come la tensione degli spazi in esso contenuti e i significati che essi comunicano. In tal senso, all'interno dei centri antichi, si dovrebbe cercare semmai di saper distinguere tra quei complessi architettonici che ricoprendo un significato di memoria per tutta la collettività vanno recuperati, da quelli invece che, non rivestendo la stessa importanza, vanno ripristinati solo in funzione della necessità d'uso che la domanda sociale d'oggi esprime anche, se del caso, decontestualizzandoli. A seguito di queste considerazioni viene spontaneo censurare, o quanto meno disapprovare, certe esperienze che se hanno avuto il

merito e il pregio di fare un punto sulla situazione di certi problemi dell'architettura, hanno poi avuto il torto di non sapere invecchiare. Nel momento cioè in cui hanno voluto erigersi a verità dogmatiche, e imporre con arrogante spirito conservatore e reazionario il proprio "passo del gambero", hanno finito con l'uscire dalla cultura per entrare nei *divertissements* del potere politico.

NOTE

* Articolo inedito del 2 maggio 1981.

1. F. RAGGI, "Modo", n. 37 del 1981, p. 17.

**UN BAEDEKER DELL'ARCHITETTURA
A MILANO***

Qualsiasi commento al lavoro degli autori non può prescindere dall'acquisizione dei criteri metodologici che sono stati alla base delle scelte attuate per pervenire alla codificazione di una guida all'architettura moderna di Milano. Criteri e scelte esemplarmente espressi nella prefazione che di seguito si espone. "Il termine di paragone più preciso delle intenzioni che sono all'origine di una guida di questo tipo è probabilmente l'antologia, il museo. Questa guida, infatti, si rivolge al corpo costruito della città con intenzione analoga a quella che indirizza l'antologia nel sezionare un corpo letterario, decretando l'esemplarità di alcuni frammenti estratti da un contesto altrimenti vasto e articolato. Nello svolgere questa funzione discutibile quanto probabilmente insostituibile, come le polemiche continuamente risorgenti in campo letterario dimostrano, l'antologia, come la guida, costruisce attraverso la selezione una sorta di museo; un luogo cioè che obbliga la storia a quell'ordine classificatorio e comparativo, certo astratto, che è comunque la condizione che la cultura contemporanea prescrive per solito al giudizio (...). Oggetto di selezione e di comparazione, in questo caso, è stato il corpo edilizio di Milano: più precisamente quei manufatti-singoli edifici, complessi, quartieri, ecc.- nei quali la cultura architettonica contemporanea (...) si è più leggibilmente sedimentata sul corpo costruito della città. Non si è voluto cioè nè ricomporre esclusivamente l'itinerario di una (non sempre reperibile) cultura architettonica locale, indipendentemente dalla sua capacità di filtrare nel concreto; nè una semplice ricognizione, per emergenze, del manufatto urbano. Si sono invece ricercati i punti di intersezione tra città e cultura: quelle realizzazioni che su entrambi i piani hanno giocato un ruolo rilevante positivo o negativo che fosse- nel discorso della storia architettonica

di Milano (spesso non di Milano soltanto). I brani di costruito vengono perciò individuati sia attraverso le proprie coordinate cronologiche, tipologiche e topografiche; sia attraverso una bibliografia (...). I testi che compongono il libro hanno appunto l'intenzione descritta: di costringere i frammenti di questo ideale museo urbano a confrontarsi tra loro e a esplicitarsi". Più che di una guida o di un'antologia si tratta di un volume di storia dell'architettura moderna milanese con tutti quei riferimenti e quei ricchissimi spunti bibliografici che contribuiscono a connotarlo come tale attraverso una attenta e rigorosa lettura del divenire urbano di Milano dal Risorgimento ai giorni nostri. Compiere questo ha significato per gli autori condurre una rigorosa analisi storica sapendo porre in giusta evidenza e rilevanza, ma soprattutto riuscendo sapientemente a integrare tra loro le innumerevoli variabili (culturali, sociali, politiche, di potere, ecc.) che hanno guidato lo sviluppo di una metropoli chiave per il "sistema nazionale" nella sua complessità. I sedici capitoli in cui è articolato il volume sviscerano tali problematiche in maniera affascinante e avvincente per chi voglia accostarsi all'approfondimento dell'architettura in quella Milano che tanto peso ebbe per l'architettura moderna italiana. Dalla "casa rossa" di Corso Venezia di Andrea e Giovanni Boni con le terrecotte pseudorinascimentali (vedi i cotti di Rubbiani a Bologna) al progetto del Mengoni per la sistemazione definitiva di Piazza del Duomo e della Galleria. Dalla Milano Liberty alla Milano degli anni '20: Andreani, Portaluppi, Gigliotti Zanini, Muzio, Beltrami, Perrone, Ponti, ecc. sino al periodo fecondo dell'architettura razionalista. Dai rapporti tra architettura e regime al problema della ricostruzione sino alla "politica del quartiere", alla "illusione della qualità", al tema del "centro direzionale", alle problematiche connesse con la "riduzione professionale", per giungere alla cosiddetta "nuova dimensione" spingendosi, in tal senso, oltre l'"architettura moderna" sino a quella "post moderna" (Rossi, Achilli, Canella, ecc.).

* "Parametro", n. 97, giugno 1981, pp. 5 e ss.

IL PIANO PAESISTICO DELLE SALINE DI CERVIA *

Parlare del piano ambientale paesistico delle Saline di Cervia risulta quanto mai pertinente nel momento in cui si assiste al recupero dell'esistente se non attraverso una vera e propria riprogettazione, almeno con una ricontestualizzazione di tutti quei fattori urbanistico-architettonici, sociali, ecc., che le vicende storiche, e talvolta anche l'incuria di tecnici e di politici, avevano brutalmente decontestualizzato. Oggi più che mai si avverte l'esigenza e si percepisce lo stimolo a operare, in materia urbanistica, non più attraverso la creazione e formazione di "segni" ben definiti tesi, da soli, a riequilibrare un territorio, bensì si tende al riequilibrio di un complesso territoriale attraverso la rivitalizzazione del cosiddetto "tessuto connettivo" esistente. Nel caso delle saline di Cervia, il discorso portato avanti dai progettisti non solo ci si presenta come il prodotto di un'analisi rigorosa e quindi interessante e stimolante dal punto di vista della composizione architettonica, ma ciò che più è importante ci si rivela carico di tutta quella temperie di problematiche "umane" e "umanistiche" di cui si sente sempre più il bisogno. I punti chiave di questo piano, limpido nei suoi aspetti generali da cui discendono tutte le successive articolazioni, sono facilmente enunciabili. La prima cosa essenziale è la conservazione del cosiddetto "volano idraulico" delle saline per il costipamento del terreno agricolo alle spalle dei centri edificati. Ciò dopo aver individuato un duplice sistema di fasce territoriali ciascuna delle quali ha peculiarità, caratteristiche e prestazioni differenti (le une parallele al litorale e costituite da spiaggia con attrezzature balneari, fascia degli alberghi, dei servizi alla residenza, delle infrastrutture viarie extraurbane e fascia della campagna; le altre a esso perpendicolari quale è il caso dei canali navigabili, ecc.). L'intera organizzazione del piano avviene solo dopo aver assunto

come postulato il fatto che il paesaggio deve essere visto e concepito quasi esclusivamente in funzione di quei valori conoscitivi degli eventi territoriali e delle loro modalità di riappropriazione sociale e culturale. L'analisi paesistica vera e propria è consistita nel riconoscimento, all'interno del territorio, di un sistema di simboli che identificano le diverse presenze sociali e culturali, con le rispettive volontà di autorappresentarsi in un ambito territoriale prefissato. Da queste premesse prende avvio l'organizzazione del piano stesso che opera tra quelle fasce territoriali "equipotenziali" e di "gradiente" parallele e normali al litorale. Potenziando queste ultime attraverso la proposizione di un esteso sistema urbanistico ciclopedonale che lambendo e comprendendo tutti i nuclei storici si spinge lungo il porto canale e intorno o dentro ai maggiori supporti paesistici (magazzini, darsena, torre, pinete, ecc.) sino alla marina. Tale sistema si pone come vero e proprio "tessuto connettivo" di grande portata turistico-ricreativa e storico-ambientale riuscendo a saldare le Saline alla restante parte di territorio, per potersi offrire alla fruizione della popolazione tutta, autoctona o alloctona che sia.

* "Parametro", n. 99, agosto settembre 1981, p. 4.

GIUSEPPE TERRAGNI*

“Rimeditare, riscoprire Terragni, appare indispensabile in una stagione culturale in cui l’architettura rischia il suicidio, in conseguenza della duplice spinta di un demenziale revival classicistico e di un flaccido eclettismo Post-Modern, entrambi sottoscritti da larghe fasce di una sinistra smarrita”. Le parole con cui Bruno Zevi commenta una monografia su Giuseppe Terragni¹, tendono a sottolineare il ruolo assunto dall’ultimo “maestro comacino”, nel panorama dell’architettura moderna, nonostante l’oblio in cui la cultura architettonica ufficiale ha sempre cercato di relegarlo. La saggistica su di lui è sempre stata avara. L’opuscolo di Mario Labò del ’47, così come il fascicolo monografico per la celebrazione del venticinquesimo anniversario della sua morte, della rivista “L’Architettura: cronache e storia”, e la raccolta degli scritti di Terragni pubblicata da Enrico Mantero nel ’69, non sono certamente sufficienti per comprendere la sua personalità di architetto e di uomo e la funzione determinante che la sua opera ebbe nella qualificazione del razionalismo italiano. Il riproporla oggi, in un momento di indiscutibile “sbandamento”, assume un significato emblematico e di vasta portata per il fatto che l’analisi dell’intero suo corpus di opere invita a riflettere sulla situazione contemporanea del divenire architettonico, ma soprattutto consente di ripuntualizzare ancora una volta il ruolo mediterraneo svolto in Europa dall’architettura razionalista italiana e, in particolare, la funzione catalizzatrice che Terragni ebbe, nell’ambito culturale italiano, unitamente a Pagano e a Persico. La via italiana al razionalismo avvenne e si concretizzò per la duplice azione condotta da tre personaggi: Giuseppe Terragni con le sue opere costruite o pubblicate e Giuseppe Pagano con Edoardo Persico che dalle pagine di Casabella contribuirono in maniera deci-

siva all'adattare il razionalismo d'oltralpe alla situazione italiana. A non prenderlo cioè così come era, ma ad avere l'accortezza di saperlo manipolare nella misura necessaria per poter iniziare una via italiana al razionalismo che corrispondesse, in misura analoga al razionalismo europeo, alle nuove arti figurative, alle teorie sociali e allo sviluppo della tecnica. Ma che soprattutto avesse dentro di sé una radice fondamentale. La radice della sincerità, pervasa di quella mediterraneità tutta italiana, e la radice della genialità che caratterizzò l'opera di Terragni. In Italia il razionalismo era debole, fondato su pochissime persone. Non per caso l'esperienza italiana fu considerata come una "manifestazione europeistica da salotto" (Persico), e non casualmente dopo la guerra entrò in una crisi profonda che ingenerò grande confusione ma soprattutto non produsse più scuola, anche se quella del razionalismo italiano fu sempre minuscola. Pure il prodotto architettonico, specie quello del dopoguerra, esce perdente se confrontato con le contemporanee esperienze europee e in particolare con quelle britanniche. Dopo la guerra, la cultura architettonica italiana, che nel 1943 aveva perso con la morte di Terragni il proprio elemento trainante, torna a scivolare sul piano del sensibilibismo, dello stile e del personalistico, invece che continuare sulla via dell'approfondimento dei problemi reali della gente; un'architettura di "consolazione", decorativa, che non si pone problemi di fondo. Il saggio di Zevi contribuisce a far cogliere lo spirito di questi avvenimenti e ad approfondire in modo determinante la conoscenza sull'architetto di Como esaltandone la peculiarità. Dai rapporti di osmosi con il Costruttivismo russo (nella soluzione d'angolo del Novocomum che rimanda al celebre Club Zujev di Golosov, con le sterili polemiche storico-citiche del chi prima e chi dopo *fecit*), alla rivalutazione e al recupero dell'esperienza futurista approfondendone le intuizioni e sapendo trarre da esse quegli elementi necessari alla definizione di un'architettura nuova. Operazioni compiute senza mai rompere bruscamente con le preesistenze storiche, culturali e sociali (quando ci sono), anzi sapendo sapientemente dialogare con esse attraverso la ricerca di un'architettura che pur essendo moderna e razionalista fosse, oltre che di presagio di tempi nuovi, anche di memoria per quel passato che valesse la pena di essere conservato. Basti per tutti l'esempio di casa Vietti nel quartiere Cortesella a Como, dove l'antico viene rispettato senza essere segregato, entrando addirittura a

partecipare direttamente alla nuova configurazione del volto della città. Una lezione di metodo, valida soprattutto oggi, in tema di interventi contemporanei in nuclei antichi, dove le pseudoteorie del ripristino indiscriminato ancora imperano. Dopo un periodo in bilico tra “Novecento” e “Razionalismo” (si pensi al monumento di Erba Incino e alle tombe Ortelli e Stecchini) e prima di quella definita da Zevi come la “stagione poetica”, Terragni lotta ferocemente, con i suoi compagni di ideologia, contro il monumentalismo classicista, operando contro il piacentinismo e il romanismo attraverso il disprezzo per l’esaltazione provincialistica del monumentale e attraverso il desiderio di essere all’interno di quello che con altrettanto disprezzo l’hitlerismo chiamava stile internazionale. Emerge dunque con chiarezza la grande portata di una monografia su Terragni, intesa quale strumento di ausilio e di stimolo per contrastare quelle correnti alla moda che predominano nel mondo architettonico. Per cercare di recuperare al più presto lo spirito dell’Esprit Nouveau anziché rivendicare Marx, o sue versioni moderne, attraverso nuove elaborazioni Hegeliane della scuola di Francoforte.

NOTE

* “Parametro”, n. 99, agosto settembre 1981, p. 7.

1. B. ZEVI, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna, 1981.

QUINDICI ANNI CON GIUSEPPE TERRAGNI*

La commovente e personale testimonianza sulla vita e sull'opera di Terragni recentemente pubblicizzata da Luigi Zuccoli¹, oltre che costituire la testimonianza da parte del suo amico più caro (in una lettera del '41, inviata a Zuccoli, Terragni così si esprime: "L'amicizia è un dono raro e come ti scrissi qualche tempo fa io ti considero come uno dei pochissimi e forse il solo degno di questo sentimento altissimo") offre l'opportunità di esprimere qualche considerazione. Gli scritti di Zuccoli sono strumentali per illuminare angoli oscuri della vita condotta sulle rive del lago di Como negli anni '20 e '30 da parte delle avanguardie culturali e per puntualizzare certi aspetti specifici del lavoro professionale di Terragni. Utilissima è la precisazione sulla cronologia esatta del Novocomum, rivolta a quanti lo consideravano e lo considerano un plagio di un'altrettanto celebre realizzazione. Quella moscovita di Golosov per il club dei lavoratori comunali. Mentre l'opera sovietica è del '28, il completamento del progetto di Terragni è della fine del '27. Altrettanto importante è la precisazione che Zuccoli compie relativamente a quanto espresso di recente dalla critica architettonica ufficiale sui cosiddetti progetti "A" e "B" del palazzo del Littorio a Roma. Se l'idea generatrice del progetto "B" è di Terragni e Lingeri non si può ignorare che l'ideatore del progetto "A" fu Vietti e che il contributo di Terragni, peraltro rilevante, si limitò alla proposta di librare nell'aria la grande parete curva della facciata, sostenendola dall'alto. Denunciando in tal modo la "fatica" strutturale tramite l'esteriorizzazione dell'andamento delle linee isostatiche. Così pure come viene precisato da Zuccoli che il nome di Gianni Verga, ingegnere e figlio del proprietario delle officine del gas di Como, non può essere in alcun modo dissociato da quello di Terragni nel progetto delle

Officine del Gas. Gli studi preprogettuali del giovane Verga relativi all'officina ideale per la produzione del gas in una città di centomila abitanti, costituirono infatti un supporto preliminare indispensabile alle successive elaborazioni di Terragni. Molte sarebbero poi le considerazioni sull'ultima realizzazione dell'architetto comasco, la casa Giuliani ('41-'42), ove all'esasperazione dello "status" strutturale si aggiunge, per la prima volta forse nel suo corpus di opere, un lieve scostarsi dal rigore e dai canoni razionalisti in senso stretto. In quest'opera norma ed eterodossia giocano un ruolo rilevante (il gioco alterno dei balconi veri con quelli finti) e chiarificatore per comprendere come il razionalismo architettonico non poté e non può essere considerato come una sterile ricetta formale da seguire a ogni costo. Considerarlo in tal modo significherebbe limitarlo nella misura in cui limiteremmo Terragni se ci meravigliassimo di questo suo *divertissement* che, probabilmente, avrebbe aperto la via a un modo diverso nel suo fare architettura. Ciò che traspare maggiormente dagli scritti di Zuccoli, o perlomeno quello che dovrebbe far vibrare il sentimento di ognuno, è quello che fu lo spirito animatore del gruppo di Como, che era poi lo stesso che animava i gruppi milanesi e le altre avanguardie, costituite tutte, indistintamente, da persone che avevano delle certezze in cui credere e che operavano disinteressatamente per il miglioramento di quelle certezze e per la crescita e lo sviluppo di quel movimento di cultura cui dedicarono tutta la vita. Lo spirito di corpo che li animava trascendeva qualsiasi componente personalistica o regionalistica al punto che operavano solo per il miglioramento collettivo della cultura architettonica offrendo, nel caso specifico, l'ultimo esempio di gruppo culturale compatto che potesse definirsi tale. Il proporre questi avvenimenti proprio ora, in un periodo che presenta elementi generali di crisi caratteristici dell'esaurimento di un ciclo storico e dell'intero declino di una civiltà, con prospettive di trasformazione assai contraddittorie, appare significativo. Il poter ripercorrere, in questa crisi odierna di progettazione di cultura, gli aspetti peculiari di un brano (forse il più significativo) della cultura architettonica italiana, consente di poter affermare che è solo da una cultura storica (che non alimenti ambiguità e contraddizioni, scientificamente fondata e capace di affiancare la difficile crescita di una società e delle sue istituzioni) che è possibile generare dell'architettura autenticamente moderna. Archi-

tettura reale e concreta, non avulsa da un contesto ma di esso profondamente impregnata.

NOTE

* "Parametro", n. 100-101, ottobre novembre 1981, p. 7.

1. L. ZUCCOLI, *Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, ed. Novi, Como, 1981.

HUGO HÄRING E IL SUO KÜNSTWOLLEN*

La personalità e l'opera di Hugo Häring e il loro inserimento storico nell'ambito del cosiddetto "movimento moderno", non sono mai state approfonditamente esplorate o sufficientemente messe a fuoco o quanto meno relazionate alla situazione culturale, sociale ed economica in cui nasce e si sviluppa il razionalismo storico. Nel momento cioè in cui l'Europa dà vita e nello stesso tempo vive uno dei periodi più fecondi della sua storia architettonica e urbanistica. Se si eccettuano la monografia su Häring di Jürgen Joedicke pubblicata pochi anni dopo la sua morte, e il sofisticato capitolo a lui dedicato da Gianni Koenig alla fine degli anni '60, in "Architettura dell'Espressionismo", si devono attendere gli anni '80 per leggere un saggio critico su Häring, curato da Piergiacomo Bucciarelli¹, che metta in giusta rilevanza il contesto e il clima culturale vissuto da Hugo Häring. Sono gli anni di Mies, di Gropius e di Le Corbusier (Häring è un loro contemporaneo) e la Germania risente ancora, in modo rilevante, dei riflessi di certe tendenze romantico-nazionali dell'*Heimatstil*, rivolte all'unificazione delle tradizioni costruttive popolari e autoctone delle diverse regioni tedesche, attraverso la ricerca di una sorta di koinè diàlektos del linguaggio architettonico che vedrà una delle sue tante concretizzazioni nel linguaggio eclettico guglielmino. Quasi contemporaneamente è lo *Jugendstil*, unica avanguardia organizzata, che tramite il continuo controllo del repertorio stilistico della tradizione, consente di accogliere le innovazioni costruttive proposte dal "movimento moderno", pur mantenendo e garantendo un alto livello tecnologico tipico dello spirito germanico, legato da sempre alla ricerca puntigliosa e insistente del dettaglio costruttivo. Sul piano delle arti figurative, sono gli anni di alcune tra le teorizzazioni più significative e emblematiche della storia dell'arte. Gli

epigoni della scuola viennese producono con Konrad Fiedler i postulati del purovisibilismo. Concetti sintetizzabili nella visione “ottica” e nella visione “tattile” della percezione in cui il simbolo visivo, divenuto canone estetico, dà luogo a una reinterpretazione complessiva dei fenomeni pittorici. Mentre con Alois Riegel e Franz Wichoff, assistiamo alla creazione di uno dei più affascinanti e sublimi concetti della storia sociale dell’arte, alla codificazione e alla formulazione della teoria del *künstwollen* o, ciò che è lo stesso, alla teoria dell’autonomia della forma artistica. Quando nel 1907 nasce a Monaco il *Deutscher Werkbund* e la borghesia industriale illuminata comincia a servirsi dei “Pionieri del movimento moderno”, Lipps e Worringer elaborano, proprio in quegli anni, le teorie dell’*Einfühlung*. È proprio in questa temperie storica e culturale che opera e offre il proprio contributo all’architettura moderna Häring progettista e teorico, che tanta parte ebbe nella costituzione prima del *November Gruppe* (cui parteciparono Hilberseimer, Mendelshon, Gropius, Mies, Bruno Taut, Poelzig e Behrens) e poi del *Der Ring* (cui aderirono May, Wagner, i fratelli Lurckhardt, Tessenow e altri). Nel complesso nonostante la ricerca da parte della critica di inserire Häring vuoi nella corrente espressionista (Koenig, Gregotti e Zevi) o in quella organica (“Impegno nella ricerca organica” è il sottotitolo del saggio di Bucciarelli), probabilmente, nonostante le analogie e i raffronti spesso strumentali che possono avvicinarlo ai maestri dell’organicismo o dell’espressionismo (ma anche a Horta, a Scharoun e, estremizzando, forse anche a Gaudì), la sua personalità e la sua opera vivono decisamente un intimo e profondo *künstwollen*, vale a dire un’intima e profonda autonomia artistica e espressiva sia sul piano del linguaggio architettonico che su quello del sincretismo teoretico. Al pari della pittura e della scultura “finalizzate a dar forma alle percezioni naturalistiche, l’architettura ha per Häring il compito di dar forma alla funzione, di rendere evidente l’esigenza pratica liberandola dalla sua condizione originaria di qualità informe”. Applicata con rigore logico, l’architettura non diverrà altro che uno strumento operativo. Alla base della sua poetica, e in netto contrasto con Le Corbusier (del resto già manifestatosi nel CIAM de la Sarraz), sta la considerazione che “una lucida sfera di metallo è certamente un concetto emozionante per l’intelletto, ma un fiore è un’esperienza di vita”. Le forme organiche

sono le sole per Häring in grado di offrire un'alternativa al funzionalismo, relativamente alla manipolazione dello spazio fisico per una formulazione spaziale di un'architettura a misura d'uomo. Il suo organicismo non è quello di Wright. Häring non usa quasi mai il termine "spazio", bensì la parola "forma.". Punto di accumulazione delle sue teorie non è tanto il problema spaziale, quanto piuttosto la forma concreta che lo definisce, senza per questo mai degenerare nel formalismo sterile e deteriore. La forma è anzi considerata l'essenza stessa dell'architettura alla cui determinazione concorre l'ipotesi funzionale da cui non può e non deve mai essere scissa. Il complesso sistema architettonico della fattoria Garkau Klingberg del '24 (forse la sua opera più celebre), traduce in maniera esemplare il suo modo di concepire l'architettura anticipando, e per certi aspetti anche trascendendo, la qualità spaziale dei canonizzati maestri del "razionalismo organicizzato" che vennero dopo di lui. La sua interpretazione spaziale, e la conseguente aggregazione degli spazi stessi, avviene in maniera eterodossa, e non può in modo alcuno essere classificata o normalizzata, rifuggendo in tal modo sia le ricette formali del razionalismo che quelle dell'espressionismo e dell'organicismo. La sua concezione spaziale contribuisce a fare di lui un autentico maestro dell'architettura, la portata del cui messaggio è destinata a rimanere a lungo.

NOTE

* "Parametro", n. 100-101, ottobre novembre 1981, p. 8.

1. P. BUCCIARELLI, *Hugo Häring*, Dedalo, Roma, 1981.

**PENSARE LA CITTÀ:
INTERVISTA A MICHELUCCI***

La “Intervista sulla nuova città” a Giovanni Michelucci¹ consente, grazie al lucido e sensibile apporto dell’intervistato, di riesaminare una teoria intera di problematiche non solo legate ai temi della città ma, più in generale, alla cultura architettonica e urbanistica contemporanea. Articolata in sei capitoli (*“Essere architetto vuol dire pensare la città come fine di ogni fatto progettuale”*; *“La partecipazione della gente è l’obiettivo cui si deve tendere”*; *“Abbiamo perso la fiducia in noi stessi e non abbiamo più il senso della storia”*; *“L’edificio è un elemento della città e non soltanto la soddisfazione di un interesse privato”*; *“La forma non si armonizza se non c’è armonia nella funzione”*; *“La nuova città va intesa come un organismo dinamico”*), ciascuno dei quali animato dal proficuo dialogo tra Michelucci e Fabrizio Brunetti, l’intervista si conclude tramite un’analisi critica di quegli articoli nei quali, durante la prima fase della sua attività, il maestro toscano affronta in vario modo il tema della città, affinando il proprio pensiero urbanistico da cui molto bene traspare la coscienza del modo d’essere attuale, e non solo architettonico. La crisi di valori, la mancanza di coerenza, purtroppo oggettiva, di movimenti legati alle problematiche reali della nostra società con il disorientamento culturale che ne è derivato, appaiono chiaramente e coerentemente, e pure non può meravigliare se Michelucci sa, o vuole, prendere le distanze dalla rassegna veneziana della “Strada Nuovissima”, in cui non riesce a giustificare il recupero delle forme del passato a un presente con tutt’altri problemi per di più non ancora sufficientemente individuati. Con altrettanta coerenza e chiarezza di idee, avendo lui vissuto il problema in prima persona più volte, come architetto progettista, la sua serena ma decisa presa di posizione a favore degli interventi moderni nei centri

storici, pare estremamente pertinente in un contesto culturale ancora ambiguo quale l'attuale. Michelucci sostiene infatti che mentre si deve salvaguardare "il centro antico" di alto valore artistico "allontanando da esso la vita meccanica e ciò che stona o ciò che deteriora", si dovrebbe, con altrettanto impegno, saper demolire completamente quei nuclei che si è soliti definire pittoreschi ma che, in realtà, "rappresentano la somma delle miserie e delle sporcizie di vario grado sovrappostesi nei secoli", anche se, in questa operazione, andrebbero inevitabilmente perduti esempi di qualche interesse storico e artistico. Anche per le scuole di architettura Michelucci ha idee chiare. L'abolizione di certe discipline è per lui condizione necessaria e sufficiente per il rinnovo di strutture didattiche e di ricerca ormai obsolete e datate. Il merito e il pregio di questo volume sta soprattutto nel fatto che dal pensiero di questo ormai "antico" e "mitico" maestro dell'architettura italiana è possibile ancora trarre idee, stimoli, ma soprattutto entusiasmo e "sprone" per continuare a operare nel controverso mondo del divenire architettonico, con l'impegno di portare comunque avanti un discorso iniziato da sempre.

NOTE

* "Parametro", n. 102, dicembre 1981, p. 5.

1. F. BRUNETTI, *Michelucci: intervista sulla nuova città*, Laterza, Bari, 1981.

ARCHITETTURA IN ACCIAIO*

Dopo i due volumi della Italsider dei primi anni '70 sull'architettura e sull'arredamento in acciaio, e dopo l'insuperabile e insuperato volume del '74 *Architettura – Acciaio*, edizione Italsider in lingua italiana del volume *Stahlbauatlas – Geschossbauten* pubblicato dalla Deutscher Stahlbau-Verband (a cura di F.Hart, W.Hem e H.Sontag rispettivamente delle Università di Monaco, Berlino e Braunschweig), nonché dopo tutti gli studi oggi esistenti sull'architettura in acciaio italiana e estera, pubblicare un ulteriore volume sull'acciaio nell'architettura, è senza dubbio operazione difficile e complessa, sul piano culturale, e carica di rischi. Proprio per l'abbondanza, qualitativa e quantitativa, della bibliografia disciplinare esistente che senza dubbio impone dei confronti, talvolta impietosi, e delle valutazioni reciproche. Ciononostante Vittorio Gandolfi ha saputo pubblicare assai di recente, a cura della Cisia, un volume sull'architettura in acciaio dedicato prevalentemente agli aspetti storici che il “nuovo materiale” ha avuto nella cultura architettonica contemporanea. La prima sezione del volume è sostanzialmente dedicata alle opere in acciaio del “movimento moderno”. Ci riufrange tanti esempi arcinoti come la Galleria delle Macchine di Dutert e Contamin, il Palazzo di Cristallo di Paxton unitamente a tantissimi altri manufatti architettonici in acciaio, senza peraltro fare alcun riferimento ai ponti in ferro (forse perché già ampiamente illustrati in pubblicazioni specialistiche o forse perché l'autore poco condivide l'interpretazione morrissiana che riconduce al fenomeno architettonico qualsiasi manipolazione dello spazio fisico a opera dell'uomo). Sino agli ultimi edifici di Isozaki e alle strutture di Frei Otto. All'architettura italiana in acciaio è dedicata la seconda sezione del volume attraverso settanta opere significative, alcune delle quali

inedite anche se discutibili. Un'interessante esposizione cronologica degli avvenimenti più significativi connessi con l'impiego del ferro e l'uso della ghisa e dell'acciaio nelle costruzioni conclude la successiva sezione che offre lo stimolo per talune considerazioni sull'habitat contemporaneo. Se è vero, come dice l'autore, che si dovrebbe avere il coraggio "di superare la visione pessimistica del futuro per orientare le previsioni su più lontane scadenze e su motivazioni di qualità e vita", credendo nell'acciaio come nel materiale che "permetterà il più contenuto costo energetico di produzione, relativamente alla prestazione", è altrettanto vero che la scena internazionale è oggi dominata da fattori che neppure per un momento ci si può permettere di dimenticare. La recessione economica è un dato reale e, ovunque è presente, non accenna a diminuire. La distensione, anche se non ancora definitivamente compromessa, è in pericolo e il problema dei consumi energetici assume sempre maggiore rilevanza nei bilanci delle nazioni. Produrre oggi acciaio per l'edilizia costa sicuramente tanto. Un solo esempio per tanti altri: il *Metastadt Bausystem*, interessante e valido sistema costruttivo industrializzato di Monaco di Baviera, leggero, a ciclo aperto, per componenti, dotato della massima flessibilità compositiva, dopo due sole realizzazioni sperimentali è stato abbandonato perché troppo poco competitivo in termini di petrodollari. Il futuro tornerà forse a essere dell'acciaio o forse anche di nuovi materiali prodotti da nuove tecnologie. Certo è che si tratta di un futuro ancora lontano e dai contorni non sufficientemente delineati. La nostra coscienza impegnata nel soddisfacimento delle esigenze reali della gente ci impone di pensare assolutamente all'oggi.

* "Parametro", n. 102, dicembre 1981, p. 6.

LA TORRE REGGIANA DI GIULIO ROMANO*

Il teatro Comunale di Reggio Emilia ha ospitato, nell'ultima quindicina del dicembre '81, una rassegna sul restauro architettonico della locale torre di S. Prospero, promossa e allestita dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici dell'Emilia. Non si tratta della solita mostra finalizzata in maniera esclusiva alla mera illustrazione del restauro di un monumento. Il discorso portato avanti a Reggio Emilia dalla Soprintendenza di Bologna è di ben più ampia portata. Oltre al rigore filologico espresso nei criteri metodologici del restauro, che bene traspaiono dagli elaborati dell'allestimento, il pregio forse più importante di questa manifestazione può essere sintetizzato da un certo tipo di problematiche connesse con il fatto di non avere considerato il monumento come un *objet trouvé*, bensì di avere cercato di leggerlo in un contesto storico e urbanistico che ha prodotto, e nello stesso tempo è stato prodotto, dallo stesso monumento in una sorta di dialettica osmotica di rapporti spaziali e temporali rilevandone le dissonanze con le produzioni analoghe tardorinascimentali. La torre di S. Prospero "non è situata su particolari linee di simmetria, nè sullo sfondo di precise visuali prospettiche, nè in equilibrato rapporto di proporzione con edifici adiacenti". Viene pertanto configurandosi come un prodotto anticlassico tipico della ricerca esasperata dell'eterodossia e della contestazione della norma proprie di Giulio "Pippi" Romano che pare aver avuto un ruolo determinante nella progettazione della torre. Se nel suo Palazzo del Te a Mantova il *divertissement* e l'ironia irrompono fragorosamente, nella torre di S. Prospero si è ancora in bilico costante tra rigore ed eresia, tra classico e anticlassico, tra esteriorizzazione di un lessico architettonico istituzionalizzato e un avanzamento spregiudicato del medesimo. Non si assiste infatti

nel monumento reggiano a un vero e proprio sovvertimento dell'ordine architettonico. Il dorico, lo ionico e il corinzio si sovrappongono ancora nella maniera canonica. È l'interspazio racchiuso tra gli ordini che esorcizza l'ordine architettonico e non l'ordine che esorcizza l'architettura. La superficie bugnata a più forte caratterizzazione volumetrica è infatti, nella torre di S. Prospero, definita e ritmata dall'ordine corinzio del terzo livello, mentre è il dorico del primo livello che contorna le nicchie a conchiglia con la testa di leone in chiave e i bordi spiraliformi, vero e proprio brano di plastica decorativa manierista. Ciò che scaturisce dalla mostra porta inevitabilmente dalla qualità prospettica dello spazio rinascimentale e dalla classicità di uno spazio atemporale quale quello della piazza S. Prospero alla qualità dello spazio urbano in senso generale così come si venne configurando in periodo rinascimentale. Così come alla nuova figura di architetto e di intellettuale che, anche tramite la trattatistica ha agito, secondo l'interpretazione tafuriana, mirando ad assicurare continuità storica e stilistica con il passato e l'antichità classica, e a codificare, sul piano linguistico, una serie di tipi tali da soddisfare le esigenze universalistiche della nuova cultura e sensibilità acquisite. È proprio in epoca rinascimentale che si assiste a una rifondazione radicale del mestiere di architetto con particolare rilevanza nei risvolti progettuali. I principi della misurabilità, della modulazione e della razionalità dello spazio prospettico rinascimentale, impongono criticamente le proprie regole e i propri postulati allo spazio gotico. I codici proporzionali trascendono il fenomeno tecnico ed esecutivo per divenire "garanzia metafisica" della qualità del prodotto; e l'architettura, nel passaggio da "ars maecanica" a "ars liberalis", pare specializzarsi nel proprio ruolo di elaboratrice e produttrice di cultura anziché procedere nella interpretazione tecnica di idee già formate in precetti figurativi. Il contesto storico e culturale della torre di S. Prospero si fonda infatti sul criticismo polemico e sereno di Alberti verso il testo vitruviano, sui trattati romantico letterari di Filarete, sul "Trattato di architettura civile e militare" di Francesco di Giorgio, sui libri di Serlio e, per quanto concerne la misurabilità dello spazio, sul "De divina proportione" di Luca Pacioli sino alla sintesi palladiana dei "Quattro Libri dell'Architettura". Ironia non enfatica ma colta, nella torre di Romano; divertimento e ricerca eretica

sempre e volutamente controllata e misurata potrebbero essere pertanto i messaggi principali di questa operazione di restauro da cui pur emerge un'altra verità antica: quella che l'architettura non può essere codificata e normata oggi così come non lo poté essere mai in alcun periodo storico. Se in periodo rinascimentale gli "architetti si sforzarono di codificare quella che essi ritenevano la propria tradizione linguistica nella più notevole costruzione di trattati" normativi "di tutti i tempi"¹, la produzione architettonica continuò invece ad attuarsi tramite la continua messa in discussione di quel patrimonio linguistico. Non si può davvero dimenticare che la configurazione dell'habitat contemporaneo (nelle esteriorizzazioni purtroppo note) sono per buona parte riconducibili non tanto a una nuova e presunta dimensione progettuale quanto a quelle normative che hanno tentato di codificare attraverso modelli politici e accademici, dunque formali e non sostanziali, dei fenomeni che inevitabilmente "sfuggono" a ciò che è norma.

NOTE

* "Parametro", n. 103, gennaio febbraio 1982, p. 5.

1. V. GREGOTTI, *Il Territorio dell'Architettura*, Feltrinelli, Milano, 1972.

CRONACHE DI ARCHITETTURA *

Anche se fosse possibile sintetizzare l'arco cronologico percorso dalle "Cronache" di Zevi in "Dal neorealismo alla tendenza recente" o in "Dalla ricerca di un realismo al superamento del postmodernismo", non è possibile prescindere da considerazioni di carattere generale necessarie a comprendere il significato e la portata di un'opera il cui contributo critico al disciplinare specifico si connota attraverso i caratteri dell'unicità e dell'irripetibilità. L'aver raccolto, condensandoli in volumi unitari, gli articoli della rubrica architettonica prima del settimanale "cronache" e poi de "L'Espresso", dal 1954 ai nostri giorni, consente di offrire un quadro completo del divenire architettonico e urbanistico nei suoi risvolti politici ed economici, oltreché culturali, e costituisce, per chi veramente sappia leggere le "Cronache" e in qualche modo operi nelle discipline afferenti l'architettura, un riferimento costante e sicuro per non ripercorrere luoghi comuni e per non incorrere in macroscopici errori. Se per Architettura e Urbanistica si intende qualsiasi manipolazione dello spazio fisico a opera dell'uomo, finalizzata a una qualsivoglia trasformazione territoriale, non si può non condividere l'opinione che la storia in generale, e quella dell'architettura in particolare (che rappresenta una delle tante variabili presenti all'interno del processo storico) traggano il proprio alimento dalle "moltitudini" nel loro complesso. L'aver sempre avuto presente con coerenza che l'architettura è fatta, prima che dalla storia, dalla cronaca, è senz'altro un merito che non si può non riconoscere all'autore che, pur operando criticamente, mai una volta ha connotato di "ékfrasis" il proprio linguaggio. Non ha mai prodotto testi intercambiabili. Ciascuno degli articoli delle "Cronache" è singolare e irripetuto e, ciascuno di essi, lucido frammento del *puzzle* più generale dell'architettura moderna consente,

se messo in relazione agli altri, una singolare sintesi sui temi e i problemi dell'architettura contemporanea offrendo un orientamento sicuro. In più permette di saper filtrare il complesso insieme della storia dell'architettura con lo scopo di farla saper leggere, nel senso di "saperla vedere". Non tramite atteggiamenti o approcci dogmatici ma attraverso la conoscenza concreta dei fatti e delle cose emerse da una realtà definita. "Ogni discussione sull'architettura contemporanea" rischierebbe "di incorrere in una contraddizione che, a seconda dei casi, potrebbe indurre a privilegiare l'analisi del percorso formale che nell'opera appare, oppure, al contrario, a isolare l'opera nella sua oggettualità"¹. Contraddizione facile ma da evitare, e che peraltro mai è presente in alcuno dei volumi delle "Cronache". Nel momento storico attuale (vissuto minuto per minuto e criticamente analizzato dagli articoli di Zevi), la costante presenza delle "Cronache", anche se problematica, si rivela quanto mai opportuna per fare il punto sulle condizioni della cultura architettonica nel mondo occidentale. Iniziate dieci anni dopo la cosiddetta "Liberazione", a scioglimento avvenuto del Partito d'Azione, le "Cronache" hanno saputo scandire i tempi dello sviluppo architettonico sino ad ora che il "sogno pare finito", e le cattedrali dell'efficienza, della simmetria e della ragione, emergenze ormai reliquiarie del paesaggio urbano, paiono non aver ancora delineato il prototipo della nuova città. Il panorama architettonico caratterizzato e lacerato dalla polemica sul Post-Modern, cui fa riscontro l'esito negativo di alcuni confronti internazionali, pare quasi giustificare le affermazioni del settimanale americano *Time* che "probabilmente stiamo forse per assistere alla svolta più significativa dal primo trentennio del nostro secolo". Che oggi si avverta effettivamente la mancanza di un'ideologia chiara, di una linea di tendenza o di un trend culturale è fuori dubbio, così come ormai pare certo che la fede nel razionalismo e nel "movimento moderno" a ogni costo sia stata frustrata. L'irrazionalismo e il dubbio paiono essere l'unica anima del mondo; ma arrivare a condividere la "pista di cenere" di Portoghesi o l'opinione di taluni che lo statuto funzionalista abbia completamente fallito sia negli ideali che nelle illusioni, pare perlomeno prematuro e storicamente non ancora sufficientemente giustificabile. È necessaria una profonda rimediazione da parte di tutti, attori e spettatori dell'architettura, confortati anche da quanto è emerso,

relativamente al design, al congresso americano di Aspen sulla *The Italian Idea*, per poter ordinare e razionalizzare il patrimonio culturale architettonico posseduto. Con l'intenzione di tentare di invertire al più presto la tendenza sulla quale pare ora si stia muovendo, abbastanza irreversibilmente, non solo la saggistica d'architettura ma anche la stessa architettura costruita. Alla fine il nostro unico modo di riconoscerci, liberarci dai preconcetti e realizzarci nell'architettura è proprio quello di cominciare da un corretto aggiornamento di noi stessi, quali elementi di un consorzio umano che si dovrebbe autorappresentare e autoidentificare nella gente e nel soddisfacimento delle sue esigenze reali. Ciò può avvenire attraverso interventi tesi e finalizzati alle trasformazioni territoriali e agli interventi più minuscoli nello spazio fisico. Ma sempre tramite un'ottica che dall'interno del mondo si adoperi per la continuazione e la istituzionalizzazione di nuovi traguardi e nuovi ideali della razionalità, ossia di ciò che ha sempre avuto e continuerà ad avere un significato e uno scopo. In questa operazione, che non si dovrebbe tardare oltre a mettere in moto, da parte di chi ne ha la possibilità ma soprattutto la credibilità, l'opera di Zevi e le sue "Cronache d'architettura" non potranno non avere, ancora una volta, un ruolo determinante.

NOTE

* "Parametro", n. 103, gennaio febbraio 1982, pp. 64 e ss.

1. F. DAL CÒ, *Le "allusioni" di Richard Meier*, Marsilio, Venezia, 1981, p. 25.

RECUPERO EDILIZIO A LODI*

Il recupero con destinazione residenziale del quadrilatero delimitato da via Isella, via Indipendenza, via Vegio e via Maddalena, nel centro storico di Lodi a opera di Annio Maria Matteini, iniziato con i finanziamenti della legge 513 e successivamente portato avanti con quelli della legge 457, consente, nell'analisi dei suoi aspetti più significativi, di riaffrontare l'ancora non risolto problema degli inserimenti architettonici contemporanei nei centri antichi delle città. Al di là delle qualità intrinseche contestuali al progetto Matteini, ben evidenti per qualsiasi visitatore (la lievissima rettificazione sul fronte di via Isella, l'interessante manipolazione dello spazio interno del quadrilatero tramite un articolato sistema di percorsi che consente comunque e sempre una riappropriazione quadridimensionale dello spazio fisico stesso, l'essenzialità e funzionalità delle cellule abitative che meriterebbero un'analisi più circostanziata), ciò che interessa far rilevare è altra cosa. Nonostante i condizionamenti di una parte della soprintendenza milanese, che avrebbe voluto imporre la strada del compromesso formale, del ripristino, della ricostruzione in stile contrabbandata per restauro tramite l'adozione di una metodologia progettuale derivata esclusivamente da una sterile e amorfa analisi tipologica, Matteini è riuscito a conseguire una tutela dell'ambiente garantendo "un riutilizzo adeguato alle esigenze di vita attuali nel rispetto di quella compresenza di classi, di attività e di culture che fanno dei centri antichi la parte ancora più moderna della città"¹. In questo intervento il recupero di un comparto del centro storico è stato attuato senza dover ricorrere ad alcun processo di *redesign* o meglio di *styling* quale quello che da troppo tempo è venuto configurandosi tramite l'ormai stereotipata allegoria della "via bolognese". Ogni processo di cosmesi è stato volutamente, e non a torto, rifiutato, conseguendo definitivamente

il superamento di quegli atteggiamenti rinunciatarci e nostalgici, ignoranti e arroganti a un tempo, presuntuosamente offensivi verso qualsiasi pluralismo culturale, e dunque reazionari, che vorrebbero antidemocraticamente negare all'architetto di oggi e alla sua committenza la libertà di misurarsi e confrontarsi con chi, nel tempo, li ha preceduti. Soprattutto negando il diritto alla critica inevitabilmente connesso con qualsiasi sperimentazione spaziale cui nessun progettista intende sottrarsi. Di questo coraggio si deve dare atto all'autore e alla città di Lodi che sono riusciti a operare conservando ciò che si deve conservare: lo spirito e l'essenza dell'ambiente, mantenendo immutata o addirittura enfatizzandola, in termini positivi, la tensione spaziale preesistente. Valga per tutti la già citata rettificazione del fronte su via Isella che accentua la continuità col fronte antistante e preesistente, così come la sottolineatura dello stacco "vecchio-nuovo" sul fronte di via Indipendenza, che trova riscontro planimetrico nell'antistante cortina edilizia. L'aver saputo discernere concretamente, tra gli elementi concorrenti alla dinamica spaziale urbana, quelli che, rivestendo un significato di memoria per tutta la collettività, vanno recuperati, da quelli invece che, non assumendo la stessa importanza, vanno ripristinati solo in funzione della necessità d'uso che la domanda sociale d'oggi esprime, appare come l'elemento più interessante dell'operazione condotta dal comune di Lodi. Quando assunse l'impegno di affrontare e risolvere il problema del Quadrilatero di via Isella, uno degli isolati più fatiscenti del centro storico cittadino, l'amministrazione comunale ha fornito in tal senso forse il primo intervento pubblico sul patrimonio storico residenziale della città, sicuro riferimento per le successive operazioni di recupero. In più, a differenza di chi avrebbe voluto imporre dogmaticamente metodi urbanistici a torto ritenuti esportabili a realtà tra loro diverse con interventi frammentari, che perdono completamente di vista l'immagine complessiva della città, il recupero dei vecchi edifici e l'edificazione dei nuovi, all'interno del Quadrilatero, non hanno affatto la pretesa di porsi come modello come invece

NOTE

* "Parametro", n. 107, giugno 1982, p. 7.

1. Dalla relazione di progetto dell'autore.

GABRIELE MUCCHI
FIGURATIVO DELLA PROGETTAZIONE*

È indiscutibile che Gabriele Mucchi sia stato e sia, prima di tutto, “pittore”. Ma è altrettanto vero che sebbene dalla metà degli anni '50 si dedichi prevalentemente alla pittura, non può non essere riproposto se non attraverso il complesso ventaglio pluridisciplinare, nell'ambito delle arti figurative (ma non solo di queste), che lo ha sempre visto protagonista impegnato e coerente. Interessante sarebbe poter esaminare le condizioni e i condizionamenti che non hanno permesso a Mucchi, “artista completo”, di acquisire, nell'architettura ma soprattutto nel disegno industriale, notorietà almeno pari a quella di Mucchi “pittore”; considerazioni peraltro comuni a molti architetti della sua e delle generazioni immediatamente successive. Ciò che di Mucchi si vuole evidenziare, si riferisce proprio a due degli aspetti più trascurati della sua opera, da parte della critica ufficiale. Si cercherà di focalizzare l'attenzione, al di là di ogni considerazione critica¹, su due specifiche forme della sua attività artistica. Ci si intende riferire al Mucchi architetto, o meglio ancora al Mucchi costruttore, al Mucchi che progetta, studia ed elabora i dettagli costruttivi con l'insistenza puntigliosa tipica di un particolare momento storico dell'architettura italiana e al Mucchi *designer*, anche se con tale qualifica egli non si è mai trovato e non si trova a proprio agio (“mi ricorda certi tipi mondani e scarsi con i quali non vorrei avere a che fare”). Non si trova a proprio agio perché egli è, prima di tutto e soprattutto, pittore. L'esaminarlo nelle due vesti di architetto costruttore e *designer* senza far riferimento alla sua *philosophy* (la sua pittura) che coincide con la sua concezione della vita, vorrebbe dire sminuirlo o castigarlo nel migliore dei casi e nel peggiore offrire della sua personalità una visione falsata e inesatta, troppo distante dalla realtà oggettiva. Vorrebbe dire comunque compiere una dubbia

operazione storico critica, priva di qualsiasi veridicità. Questi due suoi tipici aspetti sono perciò accennati attraverso l'emblematica chiave di lettura della sua pittura. Solo così è possibile cogliere e recepire, anche se su di lui pittore è già stato scritto molto, le più intime sfumature progettuali e realizzative del Mucchi anche architetto e *designer*. La sua è pittura figurativa. Ma "figurativo", nell'accezione che comunemente si riserva a questo termine, non contribuisce a definire qualitativamente e compiutamente la sua poetica. Figurativa potrebbe definirsi quella pittura che riproduce acriticamente le immagini del mondo figurato così come si manifestano. La pittura di Mucchi non è solo figurativa, è "realista" nel senso che dipinge le cose del mondo criticamente, dando su di esse un giudizio attraverso un raro impegno morale. Si è di fronte a una pittura caratterizzata al massimo grado dai valori etici, sociali e umani che rinnega volutamente ogni forma di "moda" e in cui l'uomo è il solo indiscusso protagonista, oggetto e a un tempo soggetto della storia. Nel rinnegare la moda, che vuol dire rifiutare l'effimero per attingere ai valori perenni, Mucchi finisce per esprimersi, in pittura come nelle altre manifestazioni artistiche che lo contraddistinguono (architetto, designer, poeta e scrittore polemist), in maniera "classica" che è forse il più preciso e corretto modo per porsi criticamente in chiave moderna. Affrontare la contemporaneità percorrendo la via non sempre facile della ricerca dei valori "classici", può anche significare cercare di sostituire continuamente i valori dell'effimero con quelli che con l'effimero nulla hanno a che vedere. Cercando cioè quei valori che pur essendo inevitabilmente storicizzati nel momento in cui si traducono in forme (non si può mutare o trasformare la data d'ideazione di una concezione artistica), non sono storicizzabili nel senso che i valori più intimi in esse contenuti trascendono il tempo e con esso non più si rapportano. Su Mucchi progettista d'oggetti d'uso questo discorso calza perfettamente. Al di là dei molti esempi per i quali può valere discorso analogo (le seggiole sovrapponibili, le poltrone "P 9" in tubolare metallico, le sedie in lamiera, quelle in faggio curvato, la prima macchina calcolatrice per la Olivetti disegnata con Marcello Nizzoli, ecc.) è sulla chaise-longue "Genni" che vale la pena di soffermare l'attenzione. Fu concepita e disegnata da Mucchi negli anni '30, realizzata e prodotta in

quegli stessi anni da una ditta (la Emilio Pino di Parabiago) che poi ha cessato di esistere, assieme ai suoi prodotti, con la morte del suo proprietario. Oggi è realizzata da Zanotta ed è venduta ovunque. Quell'oggetto non era di "moda" allora e non è di "moda" oggi (il riflusso anni '30 è tutt'altra cosa), ma ha successo perché soddisfa esigenze non di "moda" ma di "ragione". È in nome di quell'usata e talvolta abusata "ragione" che Mucchi, nello studio rigoroso delle giunzioni, dell'assemblaggio nel suo complesso e del gusto raffinato per il dettaglio, riesce, tramite le proprie convinzioni razionaliste, e quindi nel rispetto più assoluto delle necessità umane, a creare un oggetto, inutile negarlo, che è anche "oggetto di commozione". Pure la sua architettura, che si è espressa e si è attuata attraverso il rigido concatenamento dei dettagli costruttivi va letta in questa ottica. Basta pensare al complesso per abitazioni di via Marcora che Mucchi progetta con Prearo nel '34 per rendersene conto. Il volume dell'edificio ingentilito e alleggerito dal nastro orizzontale del piano terreno, in cui ogni minimo dettaglio è studiato con precisione esasperata (dai nodi degli infissi all'alloggiamento dei cancelli riducibili, ecc.), è caratterizzato, nell'armonico impaginato di facciata, dalla sottomissione dei pieni ai vuoti.

Penso che ricordare Gabriele così, possa servire non solo per riproporre alla critica un artista singolare, senz'altro unico, forse l'ultimo "umanista" moderno, ma anche per chiarire ancora una volta come lo studio del dettaglio e del particolare intesi come approfondimenti ultimi di un discorso generale più complesso, riconducibile addirittura alla "vita", possa essere, e sia, determinante non solo nelle creazioni pittoriche, nelle opere di poesia, nella battaglia delle idee, nella militanza politica, ma specialmente nella creazione di "forme" per la gente e per il soddisfacimento delle esigenze reali di una comunità civile.

NOTE

* "Frames", n. 8, luglio 1985, pp. 56 e ss.

1. A. MANFREDINI, *Gabriele Mucchi e l'architettura come messaggio*, Parametro, n. 111, novembre 1982, pp. 10 e ss.

**PARIGI E LE TRASFORMAZIONI URBANE
DI HAUSSMANN***

Dieci giorni dopo il colpo di stato del 1851 Luigi Napoleone confortato anche dai primi segni di ripresa economica intende dare inizio all'attuazione di un piano urbanistico complessivo che sappia riconnotare l'intero volto urbano della capitale denotandolo con la motivazione, apparentemente di ordine strategico politico, di allontanare definitivamente il ricordo angoscioso dei moti popolari del '48 così come la proposta, assai poco consona con la *grandeur* dominante, di spostare fuori Parigi la sede del Governo. Il completamento del Louvre, il prolungamento di rue de Rivoli, il taglio del boulevard de Strasbourg, l'ampliamento delle Halles e l'apertura del Carrousel sono solo i cardini di quel programma ben più complessivo e ambizioso che sarà reso possibile, una volta bandite le incertezze del Prefetto della Senna Berger, dalla lucidità urbanistica del barone Georges Eugène Haussmann. Con intelligenza e precisione, Enrico Londei sa mostrarci nel suo ultimo volume (la Parigi di Haussmann), il piano parigino, giustificando le trasformazioni urbanistiche della Parigi del secondo Impero con rigore e coerenza, sia nella ricerca puntigliosa dell'approfondimento storico che nella serietà delle deduzioni critiche. Risulta utile conoscere la metodologia operativa di Londei che consente senz'altro un'interpretazione più autentica e più "onesta" di un capitolo fondamentale della storia dell'urbanistica che permette, per chi lo voglia capire, di leggerla correttamente in filigrana e senza fraintendimenti. I *Grands Travaux* operano in certo senso contaminati dalla tradizione culturale urbanistica del periodo, consolidata nelle espansioni ottocentesche europee, nella grande metamorfosi urbana della Vienna di Förster e, oltre oceano, nelle griglie americane, per una commercializzazione del suolo e una qualificazione dell'immagine della città attraverso

un esasperato tecnicismo delle “urbanizzazioni”. In più è da rilevare come l’opera di Haussmann riesca a innescare una ripresa imprenditoriale edilizia offrendo, seppure autoritariamente, le condizioni, al capitale e alla proprietà privata, per una loro valorizzazione in una positiva sintesi dialettica tra potere pubblico e potere privato. Il Prefetto di Parigi si propone, attraverso la definizione di una rigida gabbia viabilistica e la ricomposizione (in vero sui generis) del tessuto urbano, di riqualificare la funzione direzionale metropolitana e nazionale di Parigi manipolando l’esistente come se questo avesse fisicamente la plasticità e la flessibilità di un oggetto, anziché la complessa funzionalità di un sistema urbano. Il tessuto preesistente non solo non viene modificato da questa operazione, ma viene stravolto nei suoi termini sostanziali. Atteggiamento generatore di profonde polemiche e prese di posizione ma decisamente opportuno per garantire il controllo sullo sviluppo di una grande città. Che sarebbe oggi di Parigi senza l’intervento haussmanniano? Che sarebbe stato, in simil modo, anche se in termini decisamente differenti, di una Vienna senza il “ring” o della Roma sistina senza gli sventramenti e le rettificazioni di Domenico Fontana? Che sarà invece domani di Bologna e di molti altri centri storici italiani ed europei dopo quasi vent’anni di congelamento operativo? Ora pare che qualcosa cominci a mutare, sia a livello amministrativo e politico che a livello tecnico. Tra politici, urbanisti e architetti pare adesso ci sia un’intesa differente. Non più una separazione tra i compiti, ma una ricomposizione interdisciplinare mirante alla configurazione di un volto coerente e unitario da assegnare alle città e al territorio. Il momento dello *zoning* nella stesura dei piani regolatori generali pare tramontato nel senso che si comincia a intendere che i piani particolareggiati di attuazione degli stessi non hanno mai avuto sufficienti autonomie. L’indicazione che qualcosa sta mutando in positivo, è il ricorrente dibattito sul “piano progetto” che dovrebbe eliminare lo scollamento tra “norma” e “disegno”, introducendo più o meno prepotentemente nel discorso urbanistico la necessità di un grosso impegno nella qualità dell’architettura contemporanea finalmente indipendente dal “locus” (sia esso centro storico, estrema o immediata periferia) in cui essa andrà a collocarsi. Certo non sarà facile conciliarsi con la legislazione vigente, ma il passo appare più che mai necessario. “Per lottare contro le idee,

i pregiudizi di tutta una scuola economica, contro persone scaltre, scettiche, uscite in gran parte dal sottobosco (...) poco scrupolose nei mezzi” diceva il ministro dell’interno Persigny a proposito di Haussmann, “ecco trovato l’uomo giusto. Là dove il gentiluomo (...) fallirebbe immancabilmente, questo audace capace di opporre gli espedienti agli espedienti (...) riuscirà certamente”.

* “Parametro”, n. 116, maggio 1983, p. 60.

IL CENTRO DIREZIONALE DI GENOVA *

Qualsiasi discorso di analisi architettonica su quella parte del nuovo centro direzionale di Genova, realizzata su progetto architettonico di Marco Dasso, non può prescindere da un duplice ordine di considerazioni. Se da un lato non è possibile analizzare quest'opera estrapolandola dal suo contesto immediato, è altrettanto vero che una lettura attenta del contesto obbliga a ridiscutere l'ancora non risolto problema dell'inserimento ambientale dell'architettura moderna nei centri antichi delle città. Pur essendo la redazione del piano particolareggiato di "Madre di Dio", quello appunto del centro direzionale, maturata nei primissimi anni '60, quando ancora doveva iniziare la feroce polemica tra i "restauratori" dei centri storici e i cosiddetti "innovatori", l'intero iter progettuale, la conseguente realizzazione e l'imminente completamento, si sono articolati in un arco di tempo cronologicamente assai ben definito che sottolinea non solo il coraggio del progettista, del committente e della amministrazione comunale, ma soprattutto il loro impegno culturale. Il fatto che il piano di "Madre di Dio" sia potuto essere attuato sia a livello urbanistico che architettonico, praticamente senza alcuna variante sostanziale, sta proprio a significare, al di là dei condizionamenti culturali d'importazione emiliana, che avrebbero sicuramente voluto un diverso modo di articolare lo spazio con l'imposizione del "compromesso formale", non solo una sintonia d'intenti tra architetto, committente e potere locale, ma soprattutto la loro ampia disponibilità all'attuazione di quei pluralismi culturali così indispensabili al miglioramento e all'accrescimento della cultura architettonica. Il livello qualitativo dell'intervento è tanto più eccezionale nella sua morfologia, quanto più stridente appare il confronto con quanto hanno saputo produrre le altre città italiane in quel-

lo stesso periodo. Non si può ignorare come questo intervento veda la luce quando nell'ormai totalità dei centri storici qualsiasi intervento sul tessuto urbano si attui tramite operazioni di *styling* nel migliore dei casi, e, nel peggiore, attraverso la ricostruzione in stile, contrabbandata per restauro, secondo l'adozione di una metodologia progettuale derivata da una sterile e amorfa, quanto inutile, analisi tipologica sulla scia della moda configurata nell'ormai stereotipata allegoria della "via bolognese". Nel piano di "Madre di Dio" ogni processo di cosmesi è stato volutamente rifiutato, conseguendo definitivamente il superamento di quegli atteggiamenti rinunciatari e nostalgici, arroganti e ignoranti a un tempo, presuntuosamente e pretestuosamente offensivi, dunque reazionari, che vorrebbero antidemocraticamente negare all'architetto di oggi e alla sua committenza la libertà di misurarsi e confrontarsi con chi, nel tempo, li ha preceduti. Ma soprattutto negando il diritto alla critica inevitabilmente connesso con ogni manipolazione dello spazio fisico e a cui nessun progettista intende sottrarsi. Non solo il dialogo con le preesistenze architettoniche è attuato e risolto magistralmente: sia con quelle più antiche (la bramantesca S.Maria in Carignano di Galeazzo Alessi), che con le contemporanee (la parte del centro direzionale di Albinì e Helg, e la sistemazione a verde con la ricostruzione dei lavatoi del Barabino di Ignazio Gardella), e con le meno recenti (la torre di Marcello Piacentini). Ma è il rapporto con le preesistenze urbanistiche, ossia il rapporto sottile tra il comparto di "Madre di Dio" e il resto della città di Genova ad affascinare particolarmente. Ci si è infatti serviti di questo comparto, incredibilmente degradato e fatiscente, per riequilibrare il contrasto semantico, fisico e spaziale, tra la città antica e i suoi accrescimenti della fine del XIX e degli inizi del XX secolo, tramite la progettazione di un vero e proprio tessuto connettivo disarticolato in una parte meccanizzata, di collegamento tra la circonvallazione del porto e il centro, e in una pedonale, del tutto indipendente, di prolungamento e proseguimento, oltre via XX Settembre, del percorso pedonale connesso con il sistema terziario di Piccapietra. Da piazza Dante il percorso pedonale principale lambisce il grattacielo di Piacentini, venendo risucchiato dal cono d'ombra alla base degli edifici di Albinì e Dasso per poi disarticolarsi, nel complesso di Dasso, in una serie sugge-

stiva di percorsi su diversi livelli, ad andamento prevalentemente parallelo a via Fieschi, ma a questa strettamente legata così come al verde delimitato dalle vecchie mura (creando in tal senso oltre alla serie di percorsi principali, un complesso secondario ad anelli pedonali a essa intimamente cuciti). Dopo avere inglobato un edificio di vetro che contesta volutamente e involontariamente a un tempo (si tratta di un recupero edilizio), lo schema compositivo delle masse e dei volumi, e che si pone come cerniera tra l'intervento realizzato e il completamento in fase di realizzazione oltre il ponte di Carignano, i percorsi si disarticolano nuovamente per giungere quasi sino al corso Saffi "unendo" in tal modo il porto a Piccapietra e innescando quella vita di relazione tanto necessaria per la codificazione di quell'"effetto città" così indispensabile per ricucire delle parti del cuore di Genova ancora estranee le une alle altre, e per garantire la riappropriazione, in quel comparto, delle funzioni civiche e di quelle pubbliche. Se la progettazione e l'invenzione del percorso è stata importante, la scelta progettuale dei tipi architettonici, il rigore compositivo e il dettaglio ineccepibile hanno contribuito a rendere la condizione oltreché necessaria, sufficiente. In questa operazione Dasso, conscio che la qualità del prodotto architettonico non dipende in modo alcuno dalla quantità ma è in stretto rapporto soltanto con un valore di relazione, la proporzione, mai una volta sola cede all'edonismo di una forma "giù di scala", riuscendo sempre a ricondurre alla "scala umana" le grandi masse che inevitabilmente si trova a dover manipolare. In questo senso riesce perfettamente a conseguire un equilibrio architettonico "classico", tramite la misurazione dello spazio a opera di una rigida griglia modulare all'interno della quale riesce a far assumere a ogni elemento compositivo una forte caratterizzazione spaziale in relazione al suo valore prospettico, al suo ruolo sintattico, ma soprattutto in relazione alla sua posizione nel contesto. È proprio da questo classico modo di operare all'interno dello spazio fisico che scaturisce la "concinnitas di tutti i membri, nell'unità di cui fanno parte, fondata su una legge precisa, in modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio". Se a un'analisi spicciola o superficiale il progetto di Dasso parrebbe ancora legato al "movimento moderno" in generale o, in particolare al neoempirismo inglese, a un approfondimento successivo,

la sua attività si manifesta attraverso un'altra dimensione. La nuova sensibilità urbanistica con l'integrazione al resto della città, unita alla diversa sensibilità progettuale che sa recuperare alla giusta misura pure episodi "monumentali", attraverso un rigido controllo della spazialità prospettica, sottolineano, seppure non violentemente, non tanto il rifiuto di una continuità, quanto un tentativo felice per porsi come "alternativa qualitativa" a un passato troppo sovente frainteso. Questa opera ha pertanto un duplice merito: prima di tutto mostrare come alla qualità di un'architettura contemporanea si possa pervenire senza ricorrere agli "archi" e alle "colonne", e poi il non volersi assolutamente porre (a differenza di chi avrebbe voluto imporre dogmaticamente metodi urbanistici a torto ritenuti esportabili a realtà tra loro diverse, con interventi frammentari, che perdono completamente di vista l'immagine complessiva della città) come modello, come invece è stato per altre esperienze regionali italiane, tanto costose e ambigue, quanto pubblicizzate, ma come esperienza in divenire per chi la voglia recepire senza fraintendimenti.

* "L'Architettura: cronache e storia", n. 89, agosto settembre 1983, pp. 570 e

LA LEZIONE DI RICHARD B. FULLER*

Non si può ignorare la recentissima scomparsa di Richard Buckminster Fuller né tantomeno può essere sottaciuto il suo contributo all'architettura e, in particolare, alla industrializzazione dell'edilizia. Certamente assieme a Konrad Wachsmann e in certo senso anche a Robert Le Ricolais ha contribuito in maniera univoca e determinante a quella *Wendepunkt im Bauen* che ha determinato un salto qualitativo nel "divenire" dell'architettura moderna. Se con il secondo ha in comune oltre alla grande modestia la vocazione per la ricerca strutturale e l'amore per le scienze umane, è con il primo che può essere più facilmente rapportato. Pur partendo da considerazioni analoghe di base, pervengono entrambi a soluzioni tecnologico-architettoniche formalmente e sostanzialmente diverse anche e soprattutto sotto il profilo del controllo e della misurabilità della qualità dello spazio fisico. Per entrambi il problema dell'industrializzazione edilizia è prima di tutto problema di metodo e di controllo rigoroso della quantità attraverso l'alto livello qualitativo dei componenti. Lo studio accurato dei giunti, delle diverse possibilità di connessione piana e spaziale degli elementi, hanno avuto un peso rilevante nello sviluppo delle tecnologie costruttive e nella storia dell'architettura, e costituiscono tuttora il supporto indispensabile per chi voglia affrontare i temi dell'industrializzazione partendo da presupposti seri anziché pretestuosi. Se in questo contesto Wachsmann ha operato cercando di definire un'architettura che tendesse a identificarsi con lo spazio fisico per essere essa stessa spazio (nei suoi progetti e nelle sue realizzazioni non ha alcun senso cercare di discernere tra spazio esterno e spazio interno), in Fuller la sensibilità spaziale è senz'altro molto più affinata. In ogni sua opera (dalla Dymaxion House alle celeberrime cupole geodetiche) la gerarchia spaziale è assai

ben evidente. Lo spazio fisico si scinde sempre in spazio esterno e spazio interno dalle molteplici suggestioni, e l'organismo strutturale si pone come elemento di filtro e di permeazione tra i due. Lo spazio esterno si consolida e si codifica in spazio interno tramite la struttura nella misura in cui, attraverso la medesima, lo spazio interno si sublima, per farsi esso stesso spazio esterno sì da contribuire, in sintesi dialettica di rapporti con lo spazio interno da cui è stato generato, alla formulazione dello spazio fisico "luogo" dell'architettura.

Nel momento attuale in cui la cultura architettonica pare voglia abbandonarsi testardamente allo *star-system*, e in cui taluni operatori con l'ausilio dei cosiddetti "laboratori civici" intendono dare soluzione a particolari problemi dell'architettura riproponendo anche malamente soluzioni tecnologiche già elaborate molto tempo prima da Fuller e Wachsmann, serve meditare sull'opera dei maestri dell'industrializzazione, e su quanto si presume facciano ora le *star* più alla moda, per poter ristabilire degli equilibri culturali sovvertiti e compromessi da ormai troppo tempo. Non si deve dimenticare, lo dice Le Ricolais, che "la structure est, pour nous qui nous occupons de mathématiques, la seule chose stable dans un monde relativement changeant (...)", così come non si deve dimenticare che mai come in questo caso "struttura" è sinonimo di "verità".

* "Parametro", n. 119, agosto settembre 1983, p. 5.

GLI ORDINI PROFESSIONALI CONTRO LA LIBERA PROFESSIONE*

Già da diverso tempo da parte di qualche ordine professionale degli ingegneri e degli architetti si tenta di pervenire a una regolamentazione sul conferimento degli incarichi professionali da parte delle Pubbliche Amministrazioni. L'Ordine provinciale degli Ingegneri di Reggio Emilia ha addirittura recentemente proposto una bozza di convenzione tipo in nome di "una migliore tutela della professione" basata sul "criterio della ripartizione e della rotazione nell'ambito delle specializzazioni" avvalendosi di appositi elenchi di professionisti da cui l'Ente Pubblico dovrebbe attingere per conferire incarichi. I professionisti "disponibili ad assumere incarichi pubblici" sarebbero poi iscritti in questi elenchi (dei veri e propri sottoalbi) dopo un giudizio di merito demandato a una "apposita commissione" formata da tre membri del Consiglio dell'Ordine di appartenenza e da tre iscritti nominati dall'Assemblea generale degli iscritti. Preme sottolineare a questo proposito come meravigli e scandalizzi a un tempo il fatto che proprio un Ordine Professionale, i cui compiti istituzionali sono tuttora regolati da due leggi quadro (L.24.6.1923 n. 1395 e R.D. 23.10. 1925 n.2537), proponga ai suoi iscritti, in nome di una migliore tutela professionale, una "convenzione per il conferimento di incarichi professionali da parte dell'Ente Pubblico" avvalendosi di una "regolamentazione interna" non solo priva di ogni fondamento giuridico, ma profondamente lesiva delle finalità istituzionali dell'ordine, dell'interesse legittimo della Pubblica Amministrazione a scegliere discrezionalmente senza essere vincolata da norme che non siano di legge, ma soprattutto profondamente lesive dei diritti tipici delle professioni libere. Si tratta di un vero e proprio attentato, perpetrato con estrema leggerezza, alla libera professione. È bene a questo punto riproporre l'ovvio

per scatenare concatenazioni di dubbi come unico mezzo per riaprire la strada verso la verità, soprattutto quando essa, come in questo caso, è disciplinata rigorosamente dalle leggi dello Stato di diritto. Quando un architetto o un ingegnere ha sostenuto l'esame di abilitazione all'esercizio della professione, altresì noto come esame di stato, e ha ottenuto l'iscrizione all'albo, ha tutti i diritti per esercitare, nel modo più ampio e completo, l'attività professionale nei confronti di qualsiasi committenza. Pertanto gli ordini professionali devono diffidare chiunque dal costituire degli elenchi di professionisti, ripartiti per categorie di specialità, disponibili ad assumere incarichi poichè qualsiasi architetto o ingegnere, nel momento in cui si iscrive all'albo professionale, dichiara la propria disponibilità ad assumere incarichi. L'unico elenco possibile, da cui la committenza pubblica può e deve attingere nominativi per conferire incarichi, è l'intero albo degli iscritti all'ordine professionale nella sua totalità. Quanto poi alla legittimità di ammettere in appositi elenchi "quegli iscritti all'albo la cui condizione lavorativa consenta di assumere incarichi pubblici", è evidente che nessuna commissione (*quis custodiet custodes?*) può essere preposta a tale scopo, e l'Ordine Professionale ne deve anzi impedire la costituzione per garantire e tutelare veramente i propri iscritti. È superfluo rammentare che i titoli professionali di architetto e ingegnere non sono titoli di "specialità", ma di "generalità", e finché con apposite leggi non verrà modificato il valore giuridico di tali titoli nessuno li potrà mettere in discussione; tanto meno un ordine professionale che deve invece garantire la validità generale di tale titolo.

Questi, come altri problemi relativi all'esercizio della professione, come le tanto discusse società d'ingegneria, gli studi professionali cooperativi ecc., sono in realtà dei falsi problemi la cui unica soluzione consiste nella ferma applicazione dei disposti di legge in materia attualmente vigenti.

* "Parametro", n. 119, agosto settembre 1983, p. 7.

L'ORDINE ARCHITETTONICO: NORMA TECNICA E PROGETTO*

Sono trascorsi tredici anni da quell'aprile del '75 riconosciuto come data di nascita della Normativa Tecnica della Regione Emilia Romagna. Col prossimo novembre scatterà il quarto anno di sperimentazione della legge regionale n.48 sull'istituzione della "prima normativa tecnica regionale per la disciplina delle opere di edilizia residenziale pubblica". Più di un paio d'anni ci separa dall'espletamento del concorso nazionale promosso dalla Regione Emilia Romagna e dall'In/Arch per la progettazione di organismi residenziali con applicazione della normativa tecnica. I forse facili entusiasmi che avevano accompagnato l'uscita della Normativa si sono ormai decantati, così come pare un ricordo la polemica, forse eccessiva, di chi, sulla normativa, nutriva, a torto o a ragione oggi poco importa, qualche perplessità. Le tensioni tipiche dei "fenomeni primi" sono certamente sopite, e ora è possibile tentare, se non un bilancio, almeno una lettura della normativa emiliano romagnola nel più ampio contesto delle normative applicate all'architettura.

Le origini del divenire architettonico sono strettamente legate all'individuazione di regole, che sono poi norme, per ben progettare e per ben costruire. Si tratta di regole più propriamente compositive e stilistiche che non normative in senso stretto, anche se il confine è qui estremamente sfumato, mirate a individuare i modelli o a fornire gli elementi necessari per affrontare, in maniera corretta, ma soprattutto coerente, il processo progettuale. Gli elementi della triade vitruviana (*utilitas, firmitas, venustas*) offrono agli operatori dell'arte del costruire un duplice strumento che è di analisi critica (la scomposizione dell'architettura nelle sue componenti fondamentali) e di sintesi progettuale (il non privilegiare mai un elemento a scapito degli altri: la com-

posizione coerente deve saper bilanciare ciascuno dei tre elementi). Il *De Architectura* ci offre tre regole compositive con innegabile valore di norma. In epoca rinascimentale in cui tutto è catalogato, codificato e normato (nel *De Divina Proportione* Pacioli ricerca addirittura i valori armonici nella “grafica” delle lettere dell’alfabeto) gli elementi di Vitruvio vengono riproposti dall’Alberti in maniera analoga: *numerus* o *finitio*, *collocatio* e *concinntas*, pur condividendo la “nuova sensibilità”, costituiscono forse le regole più importanti del *De Re Aedificatoria*. La *Regola delli cinque ordini dell’Architettura* di Vignola ma soprattutto *I quattro libri dell’Architettura* di Palladio ci offrono dei modelli compiuti cui riferirsi e un corpus compositivo e normativo destinato a durare a lungo nel tempo. Sovrapposizione degli ordini e loro significato antropomorfo, qualità dell’ordine (minore, maggiore e gigante) fanno sì che Dorico, Ionico e Corinzio vengano codificati e normati nell’Architettura del Rinascimento in maniera estremamente rigorosa. Ed è di questo periodo il duplice tipo di sperimentazione applicato all’edilizia residenziale. Dati per acquisiti i presupposti della nuova epoca (diversa concezione dello spazio: ossia sua misurabilità; nuove tecnologie: i grandi sistemi archivoltati; recupero dell’antico: il riuso ragionato dell’ordine architettonico) il campo dell’edilizia residenziale è sottoposto a ricerche tipologico-spaziali differenziate a livello regionale. Il tipo residenziale toscano: palazzo Piccolomini e Rucellai in cui la qualità dello spazio del vano interno è strettamente connesso con la posizione centrale dell’unica apertura che lo illumina. Il tipo residenziale ferrarese: palazzo Schifanoia in cui la qualità dello spazio del vano interno è definito dall’uso della bifora rossettiana. Il tipo residenziale veneto: palazzo Vendramin in cui la qualità dello spazio interno è evidenziato dalla membratura pressoché trasparente, nella sua totalità, della facciata. La codificazione di tali tipi dà luogo a diverse “scuole” compositive caratterizzate dall’uso di un ben particolare spazio architettonico retto da regole precise e da una particolare sensibilità urbanistica (l’attenzione nei confronti della morfologia nelle esperienze ferraresi o nella Basilica vicentina valga per moltissimi esempi). All’evoluzione dello spazio architettonico (nelle sue più ampie valenze) fa da contrappunto, ed è questo il secondo aspetto della sperimentazione, il tentativo di soddisfare, nel migliore dei modi, le norme codificate nei

trattati. Sarà proprio dalla sperimentazione pratica che si potrà valutare sino in fondo il valore della norma; facilitati in questo dal fatto che nella stragrande maggioranza dei casi c'è perfetta identità tra estensore della norma e progettista. Se il fronte principale di palazzo Valmarana a Vicenza soddisfa le regole compositive e normative dei libri palladiani, il suo inserimento nel minuto tessuto urbano avviene solo attraverso un atto progettuale non codificabile a priori. L'inserimento di due ordini minori, tra l'impaginato delle facciate dell'edilizia residenziale esistente e l'ordine gigante del palazzo patrizio, contribuisce all'individuazione di una qualità urbana ineccepibile ma di matrice esclusivamente progettuale e non normativa. Emerge che la normativa o la regola codificata, da sola, o di per sé stessa, non è condizione sufficiente per conseguire lo scopo prefissato della qualità. Può, tutt'al più, essere condizione necessaria. I codici e i trattati del Rinascimento offrivano un corpus di regole e di modelli alla valutazione progettuale senza peraltro nulla imporre. Il Manierismo nasce proprio come contestazione di tali regole. L'opera di Giulio Romano e Ammannati oscilla perennemente tra regola ed eterodossia, tra norma e contestazione feroce della medesima. S. Maria in S. Satiro non sarebbe mai stata concepita, così come ci appare, se Bramante avesse dovuto seguire pedissequamente le regole codificate per la pianta centrale. È l'invenzione progettuale del ricorso all'artificio del *trompe l'oeil* a centralizzare, seppure in modo virtuale, uno spazio architettonico longitudinale. Solo così l'architettura riesce a procedere in virtù dell'esistenza di quel pluralismo compositivo che in nessuna epoca le dovrebbe essere negato, e per nessuna circostanza. Nella storia dell'architettura sono fittamente compresenti i sistemi normativi: dalla londinese *Camden Society* che oltre a compiti di codificazione assume pure quelli di controllo e verifica delle regole proposte, all'arcinoto "devonsi unir e fabbrica e ragione e sia funzion la rappresentazione" in cui Carlo Lodoli, a quasi due millenni di distanza, ripropone Vitruvio.

È nella prima metà del XX secolo, in piena architettura moderna, che assistiamo alle più importanti ricerche in materia di edilizia residenziale. Gli studi di Klein e Hilberseimer cui fanno da contrappunto, qualche tempo dopo, gli insuperati Diotallevi e Marescotti, costituiscono tuttora un

patrimonio inestimabile sul piano della ricerca della qualità tipologica finalizzata a una migliore qualità urbana. Il CIAM di Francoforte del '28 sulle problematiche dell'*existenz minimum* suggerirà in maniera mirabile un capitolo fondamentale nell'evoluzione dell'edilizia residenziale. Le Corbusier stesso, con i suoi cinque principi, intende codificare delle regole (che nel caso specifico diverranno ricette formali) per l'architettura moderna. Più in generale la regola, o la norma compositiva, viene codificata da ogni operatore della progettazione che sia in grado di produrre "scuola", e necessariamente le "scuole" non possono prescindere da un corpus normativo di riferimento. Si intende pure codificare l'intero disciplinare architettonico. Nascono i manuali. Dal Breyman al Neufert e dal Donghi al Ridolfi, a livello generale. A livello particolare sorge (per una serie di motivazioni la cui analisi porterebbe troppo lontano) una copiosa serie di studi su argomenti specifici e, più su nel tempo, non può essere sottaciuta l'esperienza normativa, teorica e pratica, relativa alla realizzazione delle "case per i lavoratori" (Incis, Inacasa, Gescal, ecc.).

Uno dei più interessanti contributi ai temi dell'edilizia residenziale è del '68. Si tratta di una serie di volumi intitolati *Space in the home* curati dal *Department of the Environment* di Londra. Se sino a questo punto il rapporto tra composizione architettonica e normativa edilizia è strettissimo, nel senso che tra esperienza progettuale e norma viene sempre a instaurarsi un rapporto dialettico, positivo e continuo (la norma prefigura la composizione e dalla concretizzazione di quest'ultima possono emergere elementi per modificare la norma), discorso particolare merita la Normativa Tecnica dell'Emilia Romagna.

Prima di porsi come normativa progettuale intende porsi come normativa "esigenziale e prestazionale" rivolta principalmente al miglioramento della qualità "ambientale e tecnologica degli organismi abitativi (...) "(art.1 L.R.9.11.84 n.48) con particolare riferimento a "tutti gli alloggi di edilizia residenziale pubblica da recuperare o da costruire" (art.2). Si compone sostanzialmente di due capitoli. Uno è dedicato ai "requisiti architettonici", l'altro a quelli di "fisica ambientale". La parte architettonica è costituita da un compendio di buone regole del progettare

e costruire e per certi requisiti specifici, quali per esempio l'arredabilità, vuole rifarsi al già citato studio londinese del '68. La parte più strettamente fisico-tecnica contiene preziosi riferimenti manualistici ma la sua attuazione richiede competenze specifiche. Un punto sicuramente ancora da chiarire, nell'ambito dei requisiti fisico-tecnici, è quello dell'illuminazione di quei vani retrostanti a logge esterne. Un ripensamento o un approfondimento su questo aspetto (peraltro esplicitamente lasciato aperto dalla Normativa) si rende necessario per non dovere rinunciare in partenza a un elemento progettuale che, inteso come proiezione all'esterno della zona giorno degli edifici abitativi, da sempre ha caratterizzato la cultura architettonica mediterranea. Solo un gruppo, tra i progettisti del concorso sulla Normativa, propone un sistema di calcolo dell'illuminamento naturale dei vani prospicienti sull'esterno tramite logge.

Lo sforzo della regione Emilia Romagna per dotarsi di una normativa tecnica sull'edilizia residenziale pubblica non può, nel suo complesso, non essere condiviso. Spiace solo che il capitolato speciale tipo prescritto nell'ultimo comma dell'art.4 non sia ancora disponibile, così come spiace che il concorso abbia seguito e non preceduto l'uscita della legge regionale su questo argomento. Su questa ultima preme rilevare che, se gli studi e le ricerche anglosassoni hanno offerto e offrono tuttora un contributo indiscutibile alla progettazione edilizia, l'aver voluto tradurre in "legge" degli orientamenti progettuali non può non destare perplessità per la lunga serie di considerazioni esposte in precedenza. È sempre più difficile ritenere di poter normare una realtà oggettiva con norme che per natura intrinseca sono avulse dalla realtà stessa; a maggior ragione come si può pensare di normare l'architettura (che, si dica quel che si voglia, è pur tuttavia sempre atto creativo, dunque non codificabile) senza finire, nel migliore dei casi, con il fare accademia, e nel peggiore con l'imporre un "dogma" di per sé stesso lesivo dei pluralismi progettuali?

Purtroppo è proprio quello che è avvenuto: dal 9 novembre '84 qualsiasi progettista che avesse dovuto operare su interventi di edilizia residenziale pubblica in Emilia-Romagna si sarebbe dovuto attenere scrupolosamente al rispetto della Normativa Tecnica Regionale che ha perduto, in tal modo, qualsiasi carattere sperimentale per assumere esclusivamente l'ingiusto ruolo dogmatico di legge. A distanza di tempo

si può forse ritenere che gli scopi prefissati non siano stati sufficientemente perseguiti nel senso che molti problemi di base sono ancora irrisolti e forse ha preso corpo qualche alibi in più per sostenere progettazioni non proprio felici. Nel senso che da parte del normatore si è cercato senza dubbio di supplire a una mancanza di professionalità diffusa con la codificazione di regole esigenziali e prestazionali, ma anche progettuali, il cui acritico rispetto potrebbe invece sortire l'effetto contrario. Chi possiede professionalità potrebbe finire per frustrarla essendo obbligato a seguire pedissequamente gli indirizzi normativi; mentre chi non la possiede non la raggiungerà certo con il rispetto di norme "asettiche" ma, ciò che è peggio, potrebbe crederlo; e questi due aspetti sono entrambi presenti nei progetti del concorso.

Sorta quindi per il controllo della qualità dell'ambiente costruito la Normativa Tecnica Regionale potrebbe anche veder vanificati i propri scopi. Il problema della migliore qualità dell'habitat non è un tema degli anni '80. È sempre stato presente nello sviluppo del pensiero architettonico e non lo si è mai potuto codificare in maniera precisa. Il ritenere che con il soddisfacimento della Normativa Tecnica si risolvano i problemi dell'edilizia residenziale pubblica non è corretto: non che si complichino ma certamente non si semplificano. Si ha il dovere in questo ambito disciplinare da parte di tutti gli operatori, nel rispetto delle reciproche competenze, di semplificare il processo progettuale. I grandi temi del recupero del patrimonio edilizio esistente, della condizione delle periferie urbane, dell'inserimento della nuova edificazione in complessi preesistenti, i temi della qualità progettuale e della qualità dell'architettura, la necessità di affinamento della sensibilità urbanistica dei progettisti, non vengono affrontati, né lo potrebbero, dalla Normativa Tecnica Regionale che deve essere presa per quello che è: un rigido complesso di norme per "ben costruire". Solo così può essere ampiamente giustificata. Non si possono certo attribuirle poteri taumaturgici in materia di edilizia residenziale pubblica, e neppure pretenderli, avendo essa, per sua natura, scarse possibilità di controllo della qualità progettuale come ormai rileva qualche estensore della normativa stessa che ne ha pure evidenziato, in maniera costruttiva, alcuni limiti.

* "Parametro", n. 121, novembre 1983, p. 64.

GIUSEPPE PIERMARINI A FOLIGNO*

I rapporti tra il “folignate” Giuseppe Giorgio Baldassarre Piermarini e il “campano” Luigi Vanvitelli paiono essere, più che le opposizioni tra “barocco” e “neoclassico” nell’architettura di Foligno, una delle chiavi di lettura più interessanti dell’ampia e articolata rassegna umbra dedicata a Piermarini architetto, al suo tempo, e al settecento pontificio a Foligno. Le connessioni tra Piermarini e Vanvitelli affascinano particolarmente anche se non necessariamente devono essere rapportate solo all’epoca storica in cui trovano ambito di collocazione. Così come non si dovrebbe cercare di estrapolare da esse (facile tentazione cui troppo spesso forse indulge taluna critica d’architettura) quegli elementi di indubbia attualità e analogia con situazioni contemporanee. È possibile sottolineare come, nello sviluppo e nella crescita temporale della storia dell’architettura, i rapporti tra architetto progettista e committenza, e tra progettista e il proprio *milieu* culturale, siano stati caratterizzati da manifeste affinità che da sempre hanno trasceso l’epoca storica in cui architetti e committenti si sono trovati a operare, per attingere alla categoria di quei fenomeni “perenni”, dunque non storicizzati né storicizzabili, che hanno dovunque seguito, determinandolo, il divenire architettonico. Talvolta prevaricandolo in forma palese, talaltra in maniera subdola ma non per questo meno efficace. Le nove sezioni della mostra di Foligno delineano in modo efficace e preciso l’intero iter formativo e progettuale di Piermarini, dai suoi studi romani svolti tra il 1756 e il 1757 alla scuola di Paolo Posi e Carlo Murena, ma soprattutto alla scuola di Luigi Vanvitelli cui fu, indubbiamente, decisamente legato. Ma è nel 1769 che Piermarini compie lo scatto qualitativo e quantitativo raggiungendo il Ducato di Milano e operando in quel contesto culturale che vede da un lato l’Accademia

dei Pagni pubblicare “Il Caffè” e dall’altro il potere politico che riesce a stimolare e a suscitare l’interesse per il rinnovo urbano della città tramite i provvedimenti di Giuseppe II. All’istituzione di una commissione d’ornato sorta per garantire l’omogeneità qualitativa e il decoro degli interventi pubblici e privati nella città, fanno come da contrappunto gli interventi autonomi più rilevanti di Piermarini quali il teatro alla Scala, quello della Cannobbiana, la Zecca, la nuova configurazione di via Santa Redegonda. Ma soprattutto il rifacimento e la sistemazione (’70-’76) del palazzo ducale, incarico trasmessogli dal suo antico maestro Vanvitelli, che gli consentì di divenire, nell’arco di un trentennio, uno dei progettisti più in vista dell’architettura lombarda e un esponente del neoclassicismo italiano tra i più raffinati e i più invidiati. È proprio la ristrutturazione di palazzo ducale, più che l’edificazione del palazzo reale di Monza, che consente ancor oggi di mettere a confronto allievo e maestro. Vanvitelli seppe precocemente assimilare la lezione linguistica di Filippo Juvarra, ma specialmente la sintassi classica, restituendole e conferendole, grazie a una rara capacità di rielaborazione sintetica dell’antichità (fu un profondo conoscitore del testo di Vitruvio), suffragata da un particolare tipo di manifestazioni formali, caratterizzate oltre che da una grande correttezza anche da una calibrata armonia compositiva, quelle attribuzioni peculiari grazie a cui fu a ragione considerato un autentico anticipatore del neoclassicismo italiano, pur essendo fortemente legato alla linguistica barocca e manierista. Nel corpus di opere di Piermarini solo la concezione della morfologia urbana e dello spazio urbanistico sono ancora legate al barocco. La tipologia edilizia, l’impaginato delle facciate, e gli elementi compositivi più rilevanti dell’architettura devono necessariamente ricollegarsi alla cultura e alla sensibilità neoclassica. In più se in Vanvitelli la via italiana all’architettura viene sovente mitigata (fino a qual punto volontariamente è difficile valutare) dalla visione mitteleuropea ereditata dal padre (il pittore olandese Gaspar Van Wittel), e talvolta addirittura contaminata, in Piermarini questo difficilmente accade. La sua attenzione verso l’antichità non avviene solo alla luce degli insegnamenti del maestro, ma soprattutto scaturisce dal desiderio, del tutto personale, di sapersi scegliere e saper trovare, all’interno e nell’ambito dello studio della cultura antica quale risposta al proprio bisogno e alla propria “ansia

di documentazione e riscontro”, un ruolo nuovo e autonomo nella cultura settecentesca dell’architettura. Cosa che gli riesce perfettamente e di cui sa sempre essere conscio. Se con l’avvento della Repubblica Cisalpina, appare politicamente non gradito negli ambienti del potere milanese, tanto che viene destituito del titolo di “Architetto Nazionale” che verrà subito conferito a Luigi Canonica, il suo ritorno a Foligno è sancito da un ulteriore e coerente applicazione del suo lessico nel progetto della cappella del Sacramento nella chiesa di S.Lorenzo a Spello. Grazie alla rassegna di Foligno emerge un Piermarini che non è, come dice Guidoni, “un architetto dalla difficile definizione stilistica”, ma un architetto che sa mediare perfettamente le sue differenti situazioni, talvolta anche esistenziali, di allievo nella bottega vanvitelliana prima, di architetto “pubblico funzionario” al servizio della città e dello Stato in seguito e infine, ma contemporaneamente, di architetto libero professionista. E come tale sa concretizzare, facendoli coesistere insieme, il rigore di un coerente discorso architettonico con il fascino talvolta eretico dell’enfasi formale, così come l’organicità e la semplicità con la razionalità della progettazione (come si evince, per esempio, dalla realizzazione di palazzo Guidotti a Foligno).

* “Parametro”, n. 126, maggio 1984, p. 2.

**L'APPALTO CONCORSO
PER IL TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA***

Non si può che apprezzare e condividere l'iniziativa del Comune di Genova rivolta a dibattere pubblicamente gli esiti dell'appalto concorso per il progetto del Teatro Carlo Felice, indipendentemente dagli inevitabili risvolti che potranno scaturire dal pubblico dibattito. La si deve apprezzare maggiormente, tale iniziativa, proprio nel momento attuale, in cui dibattere un problema di cultura architettonica significa compiere un atto doveroso ma anche di estremo coraggio che difficilmente viene intrapreso dalle pubbliche amministrazioni. In più si deve riconoscere alla città di Genova il merito di avere promosso della cultura architettonica (anche se l'istituto dell'appalto concorso è certamente il mezzo meno adatto) forse più di altre città italiane che avrebbero avuto comunque occasioni analoghe di dibattito, ma che alla fine poco o nulla hanno prodotto. Troppi concorsi d'architettura sono passati, in tempi recenti, sotto silenzio. Un esempio solo, che può valere per tanti altri, può essere menzionato: il concorso per la stazione di Bologna che non ha mai generato, perlomeno sinora, un dibattito adeguato. D'accordo c'è stato un grosso sforzo per allestire una mostra di progetti (peraltro di difficile lettura anche per gli addetti ai lavori), d'accordo s'è pubblicato qualcosa su "Casabella" e presto "L'Architettura" di Zevi dedicherà un intero numero al problema del nodo ferroviario bolognese, ma non si può non convenire che è sempre poco. I problemi come questi vanno dibattuti soprattutto pubblicamente così come s'è fatto a Genova indipendentemente dagli inevitabili rischi che operazioni di questo genere sempre comportano. E bene ha fatto Zevi a innescare tutta quella temperie di considerazioni che hanno reso inevitabile un confronto pubblico. Perché non si deve dimenticare che l'architettura non è pura astrazione (come vorrebbero talu-

ni) ma è sempre calata in una realtà politica, culturale ed economica da cui non può in alcun modo essere dissociata. Si è criticato da più parti Zevi perchè ha trasceso il puro dibattito architettonico. Ma una critica in questo senso non può essere che il frutto di malafede o, nel migliore dei casi, il prodotto dell'ignoranza nei confronti della "architettura costruita" che non può essere svincolata strumentalmente dai complessi elementi che l'hanno prodotta. Non può tra l'altro esistere una storia o una critica dell'architettura che prescindano da tali considerazioni. Si finirebbe inevitabilmente per fare dell'accademia sterile che non servirebbe a nulla e a nessuno. In questo senso il meeting genovese ha un altro pregio: quello di aver tentato di riportare il dibattito architettonico ai tempi "eroici" dell'architettura italiana del dopoguerra o addirittura di prima della guerra, in cui ogni problema, dal più minuscolo al più macroscopico, veniva dibattuto sino all'exasperazione. Tralasciando completamente il problema degli interventi moderni nei centri antichi, su cui troppo è stato scritto e su cui troppo poco è stato risolto, è giusto soffermarsi sui progetti di Gardella, Rossi e Reinhart da un lato e Lasdun, Dasso e Ponis dall'altro poichè pare che la polemica sussista, e non a torto, prevalentemente tra questi due gruppi (rispettivamente classificati al primo e al secondo posto). Verrebbe poi la tentazione di entrare nel merito delle singole progettazioni e nel valore intrinseco delle singole architetture. Ma indugiare su queste argomentazioni significherebbe falsare il problema nei suoi termini reali. I due progetti infatti non si possono comparare, perchè profondamente diversa è la matrice culturale che li ha prodotti. Il progetto vincitore è decisamente e forzatamente di tendenza. Non solo cede alla facile tentazione del "giù di scala" con l'adozione di una torre quadrangolare, per i servizi teatrali, che compromette decisamente l'armonia dei rapporti tra i volumi esistenti. Quel che è più grave, in nome di una "evocazione" del decoro delle facciate di una Genova ideale, e in nome di una "conservazione" del Carlo Felice come "monumento urbano", si riduce a operare tramite una ricostruzione in stile dell'opera del Barabino, per di più castigandola con una gratuita quanto inutile lanterna conica. Si tratta di un atto di ricostruzione che vorrebbe essere filologico ma che filologico non è, perennemente in bilico tra "moda" e "falso storico". Il progetto secondo classificato evita a ogni costo la moda e si colloca, nel pa-

norama architettonico contemporaneo, nell'unica maniera possibile: quella di essere il prodotto di architetti sensibili e attenti al divenire del nostro tempo. Non ci si stancherà mai di ripetere che è proprio questa nuova sensibilità a definire, in termini positivi, il "post moderno" e non la presenza di stilemi di maniera o di falsi storici da rifiutare invece in blocco. Si tratta della naturale evoluzione del "movimento moderno" che prende coscienza della rivoluzione post industriale dell'informatica e cessa di autorappresentarsi con l'architettura della civiltà delle macchine per manifestarsi attraverso l'architettura della civiltà dell'elettronica. Questa presa di coscienza è inevitabile e ineluttabile per chi, oggi, sia attento agli sviluppi della cultura e delle tecnologie. L'architettura del resto è sempre stata il prodotto di società ben delineate. In quanto manipolazione dello spazio fisico, volta al soddisfacimento di esigenze reali e storiche (o storicizzate nel senso di legate a un periodo storico ben preciso), sempre si è posta come la concretizzazione spaziale delle ideologie e delle tensioni, anche emotive, connesse con delle realtà consolidate. In certo senso schierarsi ora per il "movimento moderno" o per il "post moderno" significa porsi su posizioni antistoriche che ormai hanno pochi riferimenti con la contemporaneità. D'altra parte non si può cancellare tout court un passato cui l'architettura di oggi deve sempre tanto, così come non si deve ricorrere alla "citazione" storica e formale o all'"evocazione" o alla "ricostruzione" sovente gratuite. Si dovrebbe semmai cercare una maggiore attenzione e disponibilità per recepire quelle mutazioni, anche economiche ma soprattutto esistenziali, che ci investono in prima persona, per convincersi che "post moderno" è una condizione dell'essere. Anzi è la condizione dell'essere oggi. Il progetto del Carlo Felice di Lasdun, Dasso e Ponis si inserisce con decisione in questo discorso e in questo senso dovrebbe poter essere recepito e valutato come "architettura moderna", nel senso di architettura della contemporaneità. Se il progetto "Rossi" si riduce a semplice oggetto architettonico, il progetto "secondo classificato" non solo si codifica come un raffinato episodio architettonico calibrato in ogni dettaglio, ma finisce per assurgere a vero e proprio "sistema urbano". È la soluzione urbanistica di questo secondo progetto ad affascinare particolarmente. La ricerca attenta nell'individuazione di assi di percorrenza preferenziali; la ricucitura e l'enfatizzazione di percorsi

pedonali privilegiati legati all'esistente galleria Mazzini, ma soprattutto l'inserimento nella città antica di queste nuove situazioni, concorrono a fare scattare qualitativamente il progetto "Lasdun" rispetto a ogni altro concorrente. Poiché il senso vero della storia o, che è lo stesso, la vera coscienza del progettista di oggi sta proprio nell'elaborare progetti che oltre a essere "memoria" della storia di una comunità civile, siano pure di "presagio" nei riguardi di un futuro dai contorni non sufficientemente delineati, si può affermare che il progetto Lasdun, Dasso e Ponis non solo inserisce volumetrie nuove nell'esistente, ma in più sa ricucire, in maniera esemplare, il nuovo all'antico, attingendo dalla storia quegli elementi che riescono a determinare quel "tessuto connettivo", troppo sovente dimenticato, ma così indispensabile al contesto ambientale contemporaneo.

* "Parametro", n. 128, luglio 1984, pp. 5 e ss.

GIUSEPPE PAGANO
A QUARANT'ANNI DALLA SCOMPARSA*

Tra il 20 e il 22 aprile del '45 si spegneva a Mauthausen Giuseppe Pagano Pogatschnig. Il quarantennale della sua scomparsa non può essere sottaciuto anche se il tentativo di delineare la sua opera e la sua personalità di architetto comporta inevitabilmente di trascurare quegli elementi tipici e indispensabili per la comprensione completa della sua figura. Limitarsi al solo aspetto architettonico significherebbe, nel migliore dei casi, compiere un taglio critico riduttivo che sicuramente falserebbe i termini reali della sua opera e che altrettanto certamente non aiuterebbe, per chi già non la conoscesse, a meglio comprendere la complessa poliedricità di interessi e di intenti che ha contraddistinto non solo un indiscusso protagonista del "movimento moderno" italiano, ma un esponente, fra i più autorevoli, del "movimento moderno" nel suo complesso. "Pagano vuol visto non per sezioni o per compartimenti stagni, ma nel suo insieme di uomo politico, di azione, di cultura e di architetto"¹. Del resto su di lui è già stato scritto moltissimo² e la sua opera di architetto, ma soprattutto di critico, è ancora così profondamente radicata negli architetti di una certa generazione o di una certa scuola, che sarebbe difficile aggiungere qualcosa di nuovo o di diverso. Vale forse la pena di puntualizzare alcune sue prese di posizione e alcuni tra i molteplici aspetti del suo instancabile e incessante "fare" che contribuirono a caratterizzare univocamente il contributo generoso e appassionato da lui tributato all'architettura italiana. Non tanto per tentare di creare delle forzate e probabilmente antistoriche analogie tra la situazione culturale architettonica dell'Italia a cavallo degli anni '30 e '44, e quella contemporanea (anche se, in termini oggettivi, gli estremi del rapporto progettista-potere da un lato e avanguardia culturale-manierismo o moda dall'al-

tro non sono in sostanza, oggi, tanto diversi da allora), quanto per sapere estrapolare dai comportamenti polemici e intransigenti di Pagano, per chi li voglia leggere nell'unica ottica possibile, delle lezioni di vita o, meglio ancora, delle vere e proprie lezioni di comportamento che sono certamente destinate a porsi, "costi quello che costi" e indipendentemente da qualsiasi manipolazione politica o strumentale che potesse emergere in futuro, come uno dei rari esempi di coerenza critica e ideologica finalizzata alla crescita e allo sviluppo qualitativo dell'Architettura Moderna. Se lo stesso Persico nello sforzo supremo di provincializzare, europeizzandola, la cultura italiana, arriverà persino a sostenere posizioni artistiche tra loro opposte: dall'astrattismo del gruppo del "Milione", al realismo espressionista di "Corrente"³, Pagano non incorrerà mai in equivoci culturali. La sua bandiera è una soltanto: quella di dare la via italiana al razionalismo che è poi quella di combattere esclusivamente per la causa dell'Architettura Moderna e poco importa se talvolta si rendono necessari compromessi pseudopolitici per il conseguimento di un fine di ampia portata. Nel primo numero di "Metron" del '45, in una commemorazione redazionale di quattro architetti italiani, Pagano viene liquidato in otto righe tra cui si legge che "egli non fu mai un puro, ma fu un uomo estremamente vitale e perciò pronto a non rinnegare il passato e capace di riscattarsi"⁴. Ma "a parte l'incongruenza di un discorso così poco umano", scriverà più tardi Maria Mazzucchelli⁵ "l'ambiguità di quella postuma incriminazione e di quell'assoluzione condizionale (...)" rappresenta ancora "l'omaggio migliore che possa essere fatto a Pagano e alla validità della polemica che gli sopravvive" e gli sopravviverà. D'accordo che "era stato irredentista, era stato volontario, era stato legionario, fascista, antifascista e finalmente martire: ma aveva pagato di persona (...) e da come morì si capisce sino a che punto Pagano sapesse veramente pagare di persona"⁶ in nome e per conto di una ideologia architettonica che aveva assunto come costante universale del proprio essere e della propria vita e che non poteva, per lui, essere seconda a nessuno degli obblighi che la società civile sovente impone. Era la sua unica, vera e autentica fede, quella nell'architettura moderna, che sempre traspariva dalle pagine di "Casabella". E nel portare in Italia l'architettura moderna, ebbe l'accortezza di non prendere il razio-

nalismo europeo così come era. Cioè trapiantare le esperienze razionaliste d'oltralpe così come erano, importando le tout court, ma cercò di trovare la via italiana al razionalismo ponendo tutti i temi culturali dell'architettura su una base diversa da quella dell'accademismo e del formalismo che sono stati e sono sempre strettamente radicati nella nostra cultura pervasa più dagli aspetti esteriori dei problemi che non da quelli sostanziali. Anche per questi motivi combatteva l'architettura accademica, che era da rifiutare non tanto per l'incompetenza raccapricciante della "logorroica" critica architettonica ufficiale rappresentata da Ugo Ojetti "Sua Eccellenza Archicolonne", ma per il motivo che non si sapeva rapportare, in termini reali, con le esigenze nuove della gente. Mentre il razionalismo era un'esperienza sana, non solo perché era moderna e corrispondeva alle nuove arti figurative, alle nuove teorie sociali e seguiva con attenzione gli sviluppi tecnologici, ma perché aveva dentro di sé una radice fondamentale che era quella della sincerità e la sincerità, diceva lui, la si ritrova anche nelle costruzioni della gente. Tant'è vero che quando nel '35 viene nominato nel Direttorio della VI Triennale, riuscirà a elaborare e a concretizzare questa intuizione nell'allestimento della mostra sull'architettura rurale per la quale fa un viaggio in Italia, raccogliendo un corpus fotografico notevolissimo che divulgherà successivamente nel suo volume "Architettura Rurale". Dai trulli pugliesi alle capanne romane, dalle torri colombarie toscane alle tipologie rurali salernitane, emerge la corrispondenza biunivoca tra architettura minore mediterranea e architettura razionale, "contro le accuse di nordismo, di bolscevismo o giudaismo allora di moda a proposito di tutto ciò che si elevava dalla piatta mediocrità; ed è anche la dimostrazione della validità, provata attraverso esempi, non sospettabili d'intellettualismo, del principio funzionale nell'architettura"⁷. Sul fronte della lotta all'accademismo, oltre che attraverso i suoi editoriali e gli articoli di "Casabella" (che andrebbero tutti citati), interviene in prima persona anche come progettista, e si è costretti qui a ricordarlo come tale solo in tre occasioni ben note ma sempre tanto significative. Il palazzo per uffici "Gualino" del '29, da taluni ritenuto dopo lo stabilimento della Fiat al Lingotto, la prima opera moderna in Italia (anche se in realtà è ben evidente che si è di fronte a una sperimentazione progettuale ancora in bilico

tra Novecento e Razionalismo) e l'Università Bocconi del '37 con tutta la sua lunga storia. Nasce infatti come progetto "in stile" dell'Ufficio Tecnico Comunale ma viene completamente rielaborato e reinterpretato in chiave moderna da Pagano. Ma è la battaglia del '31 contro la ristrutturazione accademica di via Roma a Torino, battaglia senza vincitori nè vinti, ad affascinare particolarmente. Con essa oltre al progettista è il vigore critico del polemista a emergere unitamente alla ben nota capacità di animatore e catalizzatore dei gruppi di architetti nei riguardi delle problematiche dell'architettura moderna. Nella ormai celebre "tavola degli orrori" alla mostra dell'architettura razionale di Roma dello stesso anno, sono raccolti gli esempi più clamorosi dell'accademismo architettonico italiano tra cui proprio il progetto per Torino. Nel giugno dello stesso 1931, alla Permanente di Milano, rinvigorito dal consenso ottenuto, predispone, insieme ad Aloisio, Curzi, Levi Montalcini e Sottsass, un progetto alternativo per la nuova sistemazione di via Roma, che verrà poi presentato alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. Ma prese di posizione ufficiali non ce ne saranno. Unico risultato è quello di promuovere un concorso dimostrativo prima che Piacentini riesca ad assumersene la paternità. E la conclusione, forse assurda, forse scontata, fu che la ricostruzione sboccò nella suddivisione dei due tronchi di via in due false realizzazioni: quella del tronco nord in pseudo settecento, quella del tronco sud in pseudomoderno. Ma Pagano continuò a combattere e per quel progetto e per tutte quelle "occasioni perdute" che l'architettura italiana dovette spesso subire, con un vigore polemico così elevato e una critica sottile così precisa e puntuale, che raramente si incontrerà successivamente nella storia della critica d'architettura, e per di più "pagando sempre in prima persona". Ma non si può lasciare Pagano senza ricordarne un'altra rara e grandissima qualità: il rispetto e l'affetto, sempre disinteressati, che nutriva per i giovani. "Li scovava ancora nelle scuole, appena avevano al loro attivo un buon progetto (...), chiacchierava con loro, ne sondava le idee e la preparazione e li presentava sulla sua rivista (...). Questa era la generosità di Pagano"⁸. Morì quarant'anni orsono e sicuramente potremmo affermare che se fosse vissuto ancora l'architettura italiana forse sarebbe anche potuta essere diversa dall'attuale o quanto meno gli epigo-

ni del movimento razionalista milanese, riuniti attorno al MSA, non avrebbero ceduto come fecero, nell'immediato dopoguerra, agli attacchi perentori dell'APAO, e avrebbero probabilmente ritrovato, in un animatore come Pagano, la forza per sopravvivere più a lungo. Comunque sia stato e sia, poichè la storia non s'è mai fatta al condizionale, gli apporti di Pagano e del Razionalismo Italiano alla nostra cultura architettonica sono ormai indelebili, e con essi ci si misura ancora quotidianamente.

NOTE

* "Frames", n. 7, aprile giugno 1985, pp. 42 e ss.

1. E. MANFREDINI, *Pagano e i giovani*, Parametro n. 35, 1975, pp. 43 e ss.
2. F. ALBINI, G. PALANTI, A. CASTELLI, *G. Pagano: architetture e scritti*, Editoriale Domus, Milano, 1947; R. Mariani, *G. Pagano architetto, fascista, antifascista, martire*, Parametro n. 35, 1975.
3. A. MANFREDINI, *Gabriele Mucchi e l'architettura come messaggio*, Parametro n. 111, 1982, pp. 10 e ss.
4. P. M. BELTRAMI, G. LABÒ, G. L. BANFI, in *Metron* n. 1, agosto, Sandron editore, Roma, 1945, p. 13.
5. M. MAZZUCHELLI, *Pagano architetto*, editoriale Domus, Milano, 1947, pp. 30 e ss.
6. E. N. ROGERS, *L'esperienza degli architetti*, Fascismo e Antifascismo, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 339.
7. G. MUCCHI, *Conferenza su Pagano* tenuta alla Casa della Cultura di Milano nell'ottobre '49 e a Trieste il 19. 11. 1950.
8. G. MUCCHI, *Pagano animatore di gruppi*, editoriale Domus, Milano, 1947, pp. 43 e ss.

TORRI RESIDENZIALI A SAVONA*

A proposito del nuovo centro direzionale di Genova di Marco Dasso si è rilevato l'importanza della soluzione urbanistica che ha consentito di recuperare alla città una parte di essa, che pareva ormai per sempre compromessa ed esclusa da ogni forma di vita di relazione, tramite l'adozione di una trama finissima e complessa di percorsi pedonali di connessione tra il nuovo intervento e i caposaldi più significativi del nucleo storico urbano. In questa recente realizzazione dell'architetto ligure il discorso critico va completamente reimpostato. A Savona infatti il gruppo di progettazione coordinato da Dasso si è trovato a dover intervenire su di un piano particolareggiato esistente in cui le volumetrie, prefissate in maniera estremamente rigida, non consentivano altri interventi che non fossero quelli della pura scala architettonica. Il piano particolareggiato in oggetto si riferisce a una vasta area che sviluppandosi in senso pressoché ortogonale alla stazione delle Ferrovie dello Stato, prosegue sin oltre il torrente Letimbro. Il piano, a destinazione mista (commerciale, terziaria, residenziale e per l'istruzione), si articola attorno ad alcuni elementi fondamentali. Un asse attrezzato, a destinazione prevalentemente commerciale, che costituisce la spina dorsale dell'intero piano fortemente caratterizzata da volumetrie emergenti. Una zona decisamente meno caratterizzata, quanto a elementi di connessione, ma sicuramente individuata e individuabile tramite due "campi" a forte concentrazione edilizia costituiti da due gruppi di quattro torri residenziali, uno dei quali previsto a ovest su via Pirandello, quasi in adiacenza della stazione ferroviaria in un'ampia area leggermente compromessa da edifici esistenti, e l'altro a est, lungo Corso Ricci, lambito a sua volta dalle acque del Letimbro. L'interazione tra i due gruppi di torri è affidata quasi esclusivamente a una fascia,

fra esse interposte, da destinarsi ad attrezzature sportive, a verde pubblico e all'istruzione (vi è infatti prevista una scuola elementare). È evidente che in queste situazioni, tipiche della pianificazione urbanistica italiana corrente, non è facile operare. Ancor più difficile è produrre dell'architettura su volumetrie prefissate (di 20 x 20 ml x 30 ml di altezza, non adeguate per il tipo a torre proprio per il troppo scarso rapporto dimensionale tra altezza e base dell'edificio). Così come è assai improbabile riuscire, nella ripetizione asettica di otto elementi uguali, a definire una composizione omogenea e ordinata ma soprattutto coerente. Dasso riesce a superare tutti questi rischi. Non solo tramite la codificazione di un'architettura ineccepibile riesce a risolvere la parte meno felice del piano nel senso che l'attenzione della città viene focalizzata esclusivamente su degli oggetti architettonici che con grande forza intrinseca si pongono come riferimento sicuro in un brano, quanto mai insicuro e incerto, della città di Savona. L'autore si esprime analogamente per la scuola elementare, la cui raffinata soluzione architettonica vuole essere un'ironica quanto castigata negazione di quel tessuto connettivo ivi inesistente. Raramente si assiste al prevalere dell'architettura sull'urbanistica (nel senso del prevalere del tipo edilizio sulla morfologia urbana). Ancor più raramente un'architettura riesce a confutare gli scopi di un disegno urbanistico per giunta senza modificarlo. Nelle torri di Savona invece questo avviene in maniera molto evidente. Ma per poter realizzare ciò occorre possedere, tra l'altro, un grande mestiere progettuale, che spesso non è generatore d'opinione. O semmai lo è certamente meno di altri, forse più alla moda e sicuramente più facili e comodi da trattare. Ed è talvolta poco consolatore sotto il profilo della gratificazione culturale, ma è altrettanto essenziale e indispensabile per determinare un'architettura autentica, nel senso che abbia per referenti degli oggetti non solo disegnati ma pure costruiti nello spazio fisico. Ciò che consente lo scatto qualitativo nella progettazione o meglio ciò che consente a un'"idea" d'architettura di divenire essa stessa "architettura" è anche la più o meno approfondita conoscenza delle tematiche di quel mestiere progettuale che si acquisisce solo con quell'esperienza che matura progressivamente costruendo, e senza il cui possesso e il cui dominio il "fare architettura" diviene impensabile e improponibile. Affrontare la soluzione del singolo edificio

architettonico, e relazionarla a una ripetitività obbligata, in modo che il confine sintattico tra edifici multipli percepiti attraverso l'unitarietà dell'archetipo, o in modo che l'attuazione del complesso si attui e si risolva tramite la riproposizione grammaticale del prototipo, trova difficili riferimenti nell'architettura italiana. Si potrebbe forzare un po' la mano pensando alle torri residenziali di Pesaro di De Rubertis. Anche là un solo edificio (anche se la singolarità è da riferirsi esclusivamente alla tipologia e non ai rapporti dimensionali tra altezza e base) viene percepito attraverso la sequenza di edifici multipli. Ma se a Pesaro il processo di omogeneizzazione e armonizzazione tra le parti fu facilitato dalla possibilità di adottare un sistema di connessione con un articolato sistema di percorsi pedonali, a Savona questa possibilità non c'era per cui la connessione tra le parti, oltre che sulla singolarità dell'edificio di partenza, trova riscontro non solo nella ripetitività dimensionale dei suoi rapporti planoaltimetrici, ma soprattutto si attua tramite la ripetitività degli elementi architettonici dello spartito di facciata. L'analisi architettonica di una torre fa capire come da parte del progettista sia stata posta particolare attenzione per risemantizzare, decodificandolo dai presupposti iniziali, il tozzo volume previsto dal piano. Dasso riesce a ingentilirlo e a slanciarlo. In prima approssimazione la memoria ci conduce al Midosuji Building di Nikken Sekkei a Osaka per la soluzione d'angolo, e al One Astor Plaza tra la 44° e la 45° Strada di Broadway di Leichtman, Quinn e Lincer per la soluzione conferita alla sommità dell'edificio. Invece è proprio lì, nella sommità delle torri di Savona, al di là del puro e semplice verticalismo della facciata, che c'è il "trucco" più importante per conferire verticalità originale all'insieme. A questo *éscamotage* formalista, ma con in nuce la tipica essenza scompositiva della lezione neoplastica con la negazione, in sommità delle torri, della terza dimensione tramite la riduzione dei volumi a mere lastre librate nel cielo (tipico della "poetica dei pieni indipendenti"), unito all'adozione di una tipologia residenziale in "duplex" per gli ultimi due livelli (con sole zone giorno e quattro terrazze d'angolo all'ultimo piano), fa da inevitabile riscontro un innegabile aumento, seppure virtuale, dell'altezza reale dell'edificio. Da questo e da pochi elementi architettonici dosati e calibrati nei prospetti, e differenziati nella qualità della superficie (vetro, cemento e metallo), scaturisce un'architettura sin-

cera in cui “gli elementi (...) sono per così dire l’alfabeto dell’architettura, giacché come con ventiquattro lettere si possono comporre innumerevoli parole e discorsi differenti, così con varie combinazioni di quegli elementi, non molto più numerosi delle lettere dell’alfabeto, è possibile comporre ornati architettonici diversissimi (...). Coloro che vogliono introdurre altri ordini generano invece disordine”¹.

NOTE

* “L’Architettura: cronache e storia”, n. 7, luglio 1985, pp. 482 e ss.

1. L. Ch. STURM, *Vollständige Anweisung alle Arten von Prachtgebäuden nach gewissen Reguln zu erfinden*, Augsburg, 1708, cap. II in E. Forssman, *Dorico, ionico, corinzio nell’architettura del rinascimento*, Laterza, Bari, 1973, p. 22.

IL NUOVO PIANO REGOLATORE DI SASSUOLO*

Il numero 76-77 di dicembre 1984 della rivista "Urbanistica" illustra, tra gli altri, il nuovo piano regolatore generale del Comune di Sassuolo che vale la pena di commentare non solo per il fatto che "indurrà modificazioni consapevoli nel luogo in cui si attaglia, e potrà costituire (con le altre elaborazioni della nuova urbanistica) un laboratorio di sperimentazione teorica e attuativa"¹, ma soprattutto per il motivo che consente, seppure nei termini ristretti e obbligati di questa sede, di affrontare, o quanto meno di porre, qualche considerazione su taluni argomenti del contemporaneo dibattito urbanistico. Non si può parlare del nuovo PRG di Sassuolo (un vero e proprio "piano progetto") senza ricordare le due fasi operative più significative del "fare urbanistica" che contraddistinsero la cultura specifica del nostro paese, sino a un termine preciso. Cioè sino a quando (vuoi per il mancato decollo, nella maggior parte dei comuni italiani, di quei piani particolareggiati che avrebbero dovuto attuare gli strumenti urbanistici generali, vuoi per inevitabili ripensamenti politici e culturali su quei modelli urbani ormai consolidati volti più al controllo dello sviluppo che non alla programmazione del contenimento della pianificazione urbana) si assistette, in tempi recentissimi, a un ripensamento complessivo, da parte di talune amministrazioni, sulle metodologie di modificazione del territorio per un miglioramento sensibile della qualità dell'habitat. I due momenti cui si intende fare riferimento si riferiscono a due modi, complementari ma diversi, di intervenire sull'ambiente, che si possono rapportare a epoche storiche e politiche ben delineate. Sino agli anni del cosiddetto "boom economico" la gestione del territorio si esprime in Italia tramite strumenti urbanistici prevalentemente disegnati, nel senso che sono le tavole di piano a definire,

attraverso un'elementare simbologia grafica gli indici di fabbricabilità, ecc. È in sostanza l'applicazione pratica di quell'urbanistica teorizzata nei manuali di Rigotti e Piccinato². Piano regolatore quindi in cui il *planning* razionalista dello *zoning* costituisce la vera e propria struttura portante. Dopo gli anni '60 entrano con vigore nel settore urbanistico nuove componenti disciplinari che caratterizzano la seconda fase di gestione del territorio. È prevalentemente a opera di De Carlo e di Doglio, che importano in Italia le esperienze e gli insegnamenti di Geddes e Goodman, se si comincia ad assistere a una interdisciplinarietà molto forte tra competenze disparate: urbanisti, sociologi, giuristi, economisti, ecc. È il tempo del cosiddetto "piano-processo" e delle "ipotesi metropolitane" in cui è la programmazione economica ad avere un ruolo determinante. L'organizzazione e il controllo dello sviluppo dello spazio fisico edificato e non edificato, è demandato prevalentemente all'applicazione degli standard urbanistici e dei parametri edilizi, affidando completamente ai piani particolareggiati di attuazione dei piani regolatori generali, il controllo della qualità del disegno urbano e, in ultima istanza, il controllo qualitativo dell'architettura. Anche questo importante secondo momento ha contribuito, seppure involontariamente, alla proliferazione di quelle periferie urbane tipiche della realtà urbanistica italiana. Nella maggior parte dei casi prive di qualsiasi morfologia urbana, ma soprattutto carenti di quel tessuto connettivo indispensabile sia per legarle alla città in senso stretto, di cui avrebbero dovuto rappresentare la naturale prosecuzione, ma anche per omogeneizzare, al loro stesso interno, gli ambiti spaziali che vi avrebbero dovuto trovare collocazione. Per cui dovendo generalizzare, seppure consci che molte volte ci sono state esperienze positive, il volto recente delle città italiane è stato, nella maggior parte dei casi, caratterizzato negativamente proprio dalla mancanza di un disegno complessivo della città che ha generato "vuoti" di scarso significato contrapposti a "pieni" caotici e indifferenziati in cui la connessione con il "cuore" della città, laddove ci sarebbe dovuta essere, era invece completamente assente. Si può pensare che questo tipo di critica architettonica rivolta nei confronti dell'urbanistica abbia dato luogo, già da qualche tempo, a un'inversione di tendenza che ha condotto le amministrazioni comunali più sensibili e accorte a queste problematiche a esplorare nuo-

ve strade e in particolare a rifocalizzare l'attenzione su un particolare tipo di strumento urbanistico. Il quale, disegnando nei dettagli la nuova città, consentisse un migliore controllo della qualità architettonica, ma prevalentemente contribuisse al difficile e necessario compito di riqualificare e ricomporre un territorio compromesso dal disordine costruttivo o dal degrado. Il nuovo corso seguito da parte delle amministrazioni più illuminate è stato quello della collaborazione strettissima tra urbanisti e architetti nel senso che gli urbanisti dovrebbero "verificare la validità dei loro piani puntando la lente d'ingrandimento su alcuni progetti-campione concreti, in aree chiave della città"³ elaborati da architetti attenti e sensibili alle indicazioni di piano, e dovrebbero cercare di tradurre subito la norma scritta in disegno e, "se necessario, modificarla in base agli errori di valutazione o alle carenze che il progetto avesse evidenziato"⁴. Prime fra tutte Genova e Firenze, seppure in forma diversa, hanno percorso la strada dell'architettura del piano, seguite da altre città italiane come Bologna (solo per citarne una) che sta elaborando il proprio piano regolatore in questo senso. E Sassuolo, se non la prima, è sicuramente stata tra le prime a presentare un piano completo d'avanguardia, nel senso che ha seguito sino in fondo una strada nuova, conscia dei rischi inevitabili che ogni forma di sperimentazione sempre comporta. Questo atto di grande coraggio e sensibilità, nel tentare di invertire una rotta ormai da troppo tempo battuta, non può non essere riconosciuto all'illuminata amministrazione comunale di Sassuolo che ha prodotto un piano che sicuramente farà molto discutere. Tale piano ha pure il pregio di aver cercato di ricomporre e ricucire dei veri e propri brani del territorio comunale da tempo avulsi dal nucleo urbano, dando una forte connotazione territoriale ai grandi "vuoti" ivi esistenti privandoli dell'attributo negativo di spazi di risulta che inevitabilmente erano venuti a possedere, rendendoli partecipi del riequilibrio complessivo, caratterizzandoli con l'inserimento di "pieni" dalle forti connotazioni architettoniche. I "punti caldi" della città non sono più avulsi dal discorso generale rappresentandone gli elementi animatori a un punto tale che la mancanza di uno solo di essi potrebbe addirittura pregiudicare la riqualificazione globale della progettazione urbana. Il Peep "Quattro Ponti", la nuova stazione ferroviaria, l'autoporto, la ricomposizione del

Parco Ducale, ecc., oltre a porsi come segni territoriali dalle forti connotazioni architettoniche, contribuiscono, se relazionati e rapportati gli uni agli altri, alla nuova prefigurazione morfologica della città di Sassuolo. Si tratta di un piano “esemplare”, soprattutto sotto il profilo dell’attendibilità culturale e della qualità operativa della sua attuazione. Possibile dubbio che potrebbe emergere (si tratta di una perplessità non nei riguardi di Sassuolo, ma di tutte quelle città che stanno seguendo la nuova via del “piano-progetto”) potrebbe sussistere nei risvolti con la progettazione architettonica che in tali piani dovrà pure trovare spazio. Non è cioè oggi ancora sufficientemente chiaro, alla luce del contemporaneo dibattito urbanistico, sino a qual punto, operando in questi termini, si possa ridurre la libertà progettuale di quanti dovranno tradurre, in termini di intervento nello spazio fisico, tale strumento urbanistico. Il livello di definizione del piano progetto è molto vicino alla scala architettonica. Se non la definisce, almeno la connota nelle sue volumetrie essenziali, e in più ne prefigura le tensioni spaziali possibili all’interno di ambiti già sufficientemente delineati. Se quindi il nuovo PRG di Sassuolo rappresenta sicuramente un’esperienza positiva che tutti dovrebbero conoscere, in cui lo *zoning* esce chiaramente e finalmente perdente, varrebbe forse la pena di approfondire il dibattito urbanistico sui margini e sui gradi di libertà che si presenteranno a un operatore progettuale quando dovesse operare, alla scala architettonica, all’interno di un piano-progetto.

NOTE

* “Parametro”, n. 138, luglio 1985, p. 60.

1. M. PORTA, *Disegno di una capitale*, Urbanistica n. 76-77, dicembre 1984, p. 70.

2. G. PICCINATO, *Le teorie dell’urbanistica italiana*, Urbanistica n. 76-77, dicembre 1984, pp. 28 e ss.

3. A. BORALEVI e S. DEL POZZO, *Architettura / una nuova formula*, Panorama, 21. 03. 1983, p. 114.

4. ibidem.

VIAREGGIO CITTÀ BALNEARE FONDATA *

È difficile poter parlare di Viareggio, della sua storia, del suo sviluppo e dei suoi problemi ricostruendone la vicenda urbana, senza affrontare considerazioni generali su quel particolare territorio, non solo di vacanza, che è la Versilia, in cui Viareggio si colloca e da cui Viareggio non può essere scissa. Se le specificità di certi temi e di taluni problemi possono essere esclusivi di Viareggio, il concetto di salvaguardia e di tutela della qualità dell'ambiente edificato e non edificato a ogni scala dimensionale è estensibile unitariamente a tutta la Versilia. Quel luogo in cui sino a non molto tempo fa, come ricorda Manlio Cancogni, "solitarie viuzze poderali, bianche di polvere, serpeggiavano tra i campi lungo grigi muretti divisorii dai quali sporgevano le chiome grigio argento di vecchi e robusti olivi prima di approdare a case coloniche di solida e onesta fattura, con la pergola, l'aia, l'orto, il pozzo, o a modeste osteriole dove si poteva gustare, assieme ai salumi nostrani, il biroldo, la buzzetta, la zita, la soppessata e il pane casereccio, qualche vino aspretto della collina di Ripa". Che le cose siano ora diverse è noto. In questa regione sono costantemente mutati, in un divenire sempre meno controllabile, i rapporti quantitativi esistenti all'interno di quelle che sono sempre state e sono tuttora, seppure in termini diversi, i suoi attributi e le sue qualità peculiari. Ci si intende riferire alla pineta, alla macchia, al tombolo, alle Apuane e alla città giardino. Per cui anche se non mancano ancora incontaminati, specie nella Versilia alta, quei brani tipici di un ambiente così caro all'Italia intellettuale del Novecento, la fisionomia del luogo appare sensibilmente alterata, almeno negli aspetti complessivi.

La crescita del polo urbano di Viareggio avviene lungo fasce parallele al litorale sempre secondo criteri di rendita

fondiarria per cui le fasce più a mare sono le più privilegiate. A questa stratificazione fisica del territorio farà riscontro una stratificazione sociale che vedrà la popolazione distribuirsi, nei confronti della marina, in proporzione diretta alla propria redditività. Il tutto accentuato dal diaframma fisico della ferrovia a monte della quale ci saranno zone destinate esclusivamente alla classe operaia. Lo sviluppo urbanistico di Viareggio, tipico dei centri rivieraschi di villeggiatura, pur ponendosi in antitesi nei confronti dei nuclei urbani continentali, ne ricalcherà nella sostanza, se non nella forma degli ambiti spaziali, la rapida evoluzione.

Quanto ai modelli urbani di riferimento si deve comprendere come non sia in alcun modo possibile parlare di Viareggio, come del resto di altre località di villeggiatura, senza riferirsi a quel complesso fenomeno, tipico dell'urbanistica tra il XIX e il XX secolo, che vede opporre la *cit  ouvrière* alla *cit  loisir*. A quest'ultima categoria appartengono sia le localit  termali che le citt  di vacanza o di villeggiatura, mentre l'altra categoria   caratterizzata dalle citt  specializzate del lavoro. Anche se si differenziano profondamente quanto a morfologia urbana, tipologia edilizia e caratterizzazione architettonica, solitamente entrambe le categorie debbono essere analizzate contemporaneamente per il fatto che entrano unitariamente nel dibattito culturale e urbanistico sugli sviluppi delle forme insediative che caratterizzano le valenze tipiche della citt  industriale. Questo avviene per il fatto che esse si pongono come l'unica e valida alternativa qualitativa e programmata nei confronti della citt  paleoindustriale non pianificata. Viareggio si inserisce decisamente in questo discorso costituendo uno degli esempi pi  significativi e coerenti, sotto questo profilo, di citt  di vacanza.

Per quanto concerne gli aspetti architettonici essi costituiranno la traduzione nello spazio fisico delle scelte urbanistiche di modo che, quanto a caratterizzazione architettonica, saranno proprio le fasce a mare a essere maggiormente connotate. L'architettura finir  per sposare la causa del Liberty italiano o meglio del Liberty all'italiana che se da un lato   imitazione, assai contaminata da altri generi architettonici, delle esperienze europee, dall'altro intende sancire l'ascesa al potere di un'aristocrazia che da terriera diviene imprenditoriale, e che del Liberty fa il simbolo del proprio e nuovo prestigio culturale raggiunto. Un

solo esempio, che vale per moltissimi altri, è caratterizzato da uno dei primi stabilimenti balneari viareggini, il bagno “Eolo”, costituito da un padiglione in ferro già utilizzato per la fiera di Milano del 1906.

In relazione a queste tre tematiche generali, diviene quasi scontato come si debba ritenere estremamente indilazionabile e urgente tutelare “per la storia e per la gente”, che vuol poi dire tramandare, almeno i caratteri tipici di Viareggio e della Versilia. Non perché si sia spinti da manie conservatrici ma perché entrambi, cioè il luogo e la regione che lo contiene, hanno avuto un ruolo determinante nella storia dell’urbanistica, o quanto meno ne hanno rappresentato uno degli aspetti più significativi, così come innegabile è l’apporto conferito alla storia del costume del nostro paese in un contesto mitteleuropeo. Così come indelebile è il legame tra questo contesto ambientale e le avanguardie culturali dei primi anni del secolo. Si deve invece riflettere sui termini di tutela e salvaguardia rilevando come questi concetti, per anni inascoltati e osteggiati da più parti, siano ora divenuti di dominio comune e pertanto possano essere talvolta (o spesso) equivocati. Così come accadde in un passato non poi così remoto per la maggior parte degli interpreti della cosiddetta “conservazione” dei centri storici. Operazione che avviene tuttora, e nello stesso ambito, con il rischio di compromettere ancora una volta, seppur partendo da sponde opposte, l’equilibrio pur tuttavia ancora esistente tra ambienti inedificati e ambienti edificati e, all’interno di questi ultimi, tra ambiti più o meno storicizzati. In troppi casi si dimentica come determinante e fondamentale sia la tutela delle tensioni esistenti all’interno degli spazi storici (intendendo con tale accezione pure quegli ambiti territoriali naturali che per natura intrinseca vale la pena di ritenere storici), e come inessenziale sia, per la conservazione di tali tensioni, e forse addirittura controproducente, la conservazione a ogni costo rivolta più agli aspetti formali ed esteriori che non a quelli sostanziali. Così come è altrettanto negativa l’attuale, recente e pernicioso tendenza di organizzare separatamente gli strumenti urbanistici suddividendoli in piani generali e in piani per i centri storici quasi che centro storico e periferia di un unico ambito urbano facessero parte di territori diversi.

Presentare i problemi connessi con la realtà urbana di Viareggio, può essere in tal senso di grande utilità. Da essi

può essere possibile estrapolare tutti quegli elementi che consentono di affrontare in termini generali, ma in modo rigoroso, i problemi e i temi connessi con la “tutela” e la “salvaguardia”. Di affrontarli con la giusta ottica strumentale, cercando di offrire, per essi, una soluzione finalmente scevra dalle facili, comode e opportune tentazioni con cui in passato si riuscì a eludere l’essenza intima del problema con i risultati che ben si conoscono e che talvolta, ancor oggi, si finge di non conoscere.

* “Parametro”, n. 142, dicembre 1985, p. 8.

FRANCO ALBINI*

Già da molto tempo avrei voluto e avrei dovuto scrivere di Franco Albini. Ma quella strana e ingiusta forma di pudore che impedisce, contro ogni logica, di parlare di coloro verso cui si è nutrito tanto affetto, mi consente di ricordarlo solamente ora. Non posso non rammentarne, prima di qualsiasi altra considerazione, la grande Moralità professionale. Non perché mi sia più facile per il fatto di averlo conosciuto bene e per avere avuto la fortuna di stargli a lungo vicino, ma perché nel momento storico attuale in cui le istanze più autentiche del “fare” in architettura troppo sovente vengono disattese in nome delle più strane esigenze, il ricordare chi fu maestro di molti e chi dovrebbe ancora esserlo come uomo, prima ancora che architetto, può essere di stimolo e di conforto per chi opera oggi nel disciplinare specifico. Mentre nel migliore dei casi “la maggior parte degli architetti italiani (...) furono generalmente spinti a preoccuparsi dell’edilizia in termini di costi e di sfruttamenti”, e nel peggiore si posero e si pongono “a servizio della speculazione dilagante, tramite un atteggiamento di cinismo pratico, in cui gli artifici di ogni genere per conseguire il massimo sfruttamento hanno significato abilità professionale”¹, per Franco Albini le esigenze vere dell’architettura e dell’urbanistica hanno sempre avuto il sopravvento. Mai una volta sola scese a compromessi, nemmeno in urbanistica dove il compromesso pare necessario e irrinunciabile. E mai una volta soltanto ebbe a fornicare con i detentori del potere politico ed economico. Questo fu più di un esempio di grande coerenza, questa fu una scelta, uno stile di vita tanto nobile quanto scomodo e irriconoscente. Penso sia anche stata e sia l’“eredità” più bella che abbia lasciato a suo figlio Marco, ma certamente anche la più difficile da sostenere e sopportare. Parlare di Albini architetto, con il taglio che impone questa rivista, è

tutt'altro che difficile. In ogni sua opera, dalla prima all'ultima nessuna esclusa, e indipendentemente dalla scala dimensionale, il rigore e l'attenzione nei riguardi del dettaglio costruttivo, sempre sono presenti in modo raffinato e completo. Sarà proprio la ricerca insistente e puntigliosa nello scomporre ogni elemento architettonico nei suoi componenti elementari per poi recuperarli e ricomporli attraverso una finissima composizione complessiva, ricerca costante e coerente lungo tutto il suo iter progettuale, a fare di lui un maestro. Il suo "tavolo scrittoio con piano di legno rivestito in panno", può essere un esempio del come l'exasperazione nello studio dell'assemblaggio più appropriato di elementi costruttivi semplici ed elementari può concorrere alla definizione di un oggetto d'uso "bellissimo". Da un piedistallo d'ardesia troncoconico esce un elemento cilindrico in ferro verniciato che va a sorreggere, tramite tre ferri a "T" a esso saldati il piano di scrittura, in legno a due livelli, rivestito in panno. La combinazione sapiente di questi elementi semplici, di questi "concetti primitivi", riesce a generare un oggetto poeticissimo, unico e irripetibile. Sul piano della maggiore scala il discorso, seppure in termini diversi, può riproporsi in maniera analoga. La rigorosa coerenza, nell'approfondimento e nello sviluppo dei dettagli costruttivi e degli infissi appartiene allo stesso modo di procedere. Intendo descrivere un infisso relativo a una particolare chiusura del piano terreno, dell'edificio per gli uffici assicurativi dell'Ina che Albini progettò per Parma nel '52. Lo ripropongo non per il fatto che, come sostengono taluni, tale edificio sia stato il generatore di una scuola di architetti dell'Emilia nord occidentale, poichè è incontestabile che se tale scuola ci fu, come ci fu, aveva certamente fondatori autoctoni. Addirittura si potrebbe dire che la sensibilità di Albini seppe recepire il discorso della nuova architettura emiliana al punto da concepire un manufatto architettonico che fosse perfettamente inserito in una realtà culturale che, dopo essersi già delineata, cominciava a consolidarsi. Questa del resto era la tesi che Franco condivideva e che ebbe modo di parteciparmi in più d'una occasione nei giorni di vacanza estiva che trascorrevamo, assieme alla mia famiglia, nell'alto appennino emiliano negli ultimi anni della sua attività. Un dettaglio particolare ed estremamente ricco di questo edificio viene proposto proprio per il fatto che fu attraverso i suoi dettagli costruttivi che

Albini fece scuola, non in realtà minuscole, perché non è vero e perché vorrebbe dire sminuirlo, ma a tutta una generazione di architetti che capirono come, alla realizzazione di un'opera architettonica, condizione necessaria e sufficiente fosse l'elaborazione accurata e dettagliata dei particolari costruttivi. Il disegno riprodotto mostra l'eccezionale capacità di sintesi tipicamente propria di Albini. In una tavola di mezzo metro quadrato prendono corpo, in ogni loro forma, le vetrine del piano terreno dell'edificio di via Cavour. Dall'inserimento di esse nella struttura in scala 1:50 sino agli sviluppi esecutivi al vero dove egli combina, in un gioco magistrale, gli elementi di "ferro finestra" alle parti in legno e dove la soluzione di oscuramento della parte alta dei negozi, ottenuta tramite l'adozione di antoni ribaltabili di cui studiò ogni possibilità di movimento, denunciano e dimostrano come tale modo di operare costituisca veramente un esempio impareggiabile per chi dell'architettura aveva una visione chiara e precisa (forse l'unica ancora possibile): quella cioè che essa si attua tramite edifici costruiti nello spazio fisico e non solo disegnati. C'è chi ha scritto che analizzando l'opera di diversi architetti "è possibile leggere in filigrana quel che accade nel più generale contesto dell'architettura" cosa che invece non accade per Albini che, "in oltre quarant'anni di attività è rimasto imperturbabilmente eguale a sé stesso". Infatti "non è questione di qualità ma semplicemente di diversi modi di essere". Penso che un giudizio di questo tipo possa essere condivisibile solo in parte, perché preso così potrebbe dare, dell'opera di Albini, una visione riduttiva. È quel "rimasto imperturbabilmente eguale a sé stesso" che mi pare ingiusto, o meglio va bene solo se si riferisce al suo stile di vita che tale veramente fu, ma solo a quello. Attraverso la lettura delle sue realizzazioni appaiono evidenti le necessarie mutazioni e gli indispensabili adeguamenti che intese conferire alla propria architettura che sempre è stata impregnata del luogo, della sua storia remota e presente, delle sue tradizioni e dei suoi comportamenti. Non si deve dimenticare che Albini era un grande conoscitore del mondo e un grande conoscitore di uomini, e la sua sensibilità sapeva sempre avvertire anche le motivazioni più recondite e nascoste delle società. In tal senso la sua architettura consente veramente di "leggere in filigrana" e forse addirittura di anticipare fatti ed eventi o manifestazioni artistiche da cui non

può essere dissociata perché ad essi profondamente legata nel senso che ha contribuito a generarli nella misura in cui, essa stessa architettura, da tali eventi può essere stata prodotta. Si pensi al rapporto “architettura-tecnologia” (per usare un pessimo termine della critica ufficiale) presente nella cultura architettonica italiana attraverso l’opera esclusiva di due maestri di formazione diversissima: Franco Albini e Leonardo Savioli ancora non sufficientemente messi a confronto sotto questo profilo. Pur partendo entrambi da motivazioni diverse e perseguendo altrettanto diverse finalità, impostano un modo nuovo di “vedere” e di “fare” in architettura che, è indubbio, presenta qualche affinità. Così come entrambi possono considerarsi i capiscuola di un folto gruppo di architetti “alla moda” non solo italiani. Se su Savioli parleremo in seguito, di Albini basterà citare quattro opere che testimoniano l’impegno suo e di Franca Helg in questo “genere” compositivo. La nuova sede della Rinascenza di Roma (’57-’61), la “linea 1” della metropolitana milanese (’62-’63), le nuove terme di Salsomaggiore (’67-’70) e gli uffici Snam di S. Donato milanese (’70-’72) che meriterebbero di essere analizzate diffusamente in un’ottica del tutto particolare. Ulteriore conferma della profonda sua sensibilità nei riguardi dell’architettura e delle sue trasformazioni deriva dall’esame di “Casa Corini” a Parma degli anni ’70. Piante, sezioni, volumetrie e impaginazione delle facciate, se denunciano da un lato i legami inequivocabili con il “movimento moderno”, dall’altro pare avvertano e percepiscano le nuove tensioni che cominciano a permeare il mondo dell’architettura. Casa Corini può essere assunta, pur nella sua aristocratica castigatezza, a modello emblematico di una condizione progettuale “in bilico” tra passato prossimo e immediato futuro dai contorni ancora non sufficientemente delineati. Tale assunto si concretizza con la grande misura e con il grande equilibrio che sempre contraddistinsero l’architetto milanese e che contraddi-

NOTE

* “Frames”, n. 10, gennaio-marzo 1986, pp. 52 e ss.

1. G. SAMONÀ, *Franco Albini e la cultura architettonica in Italia*, Zodiac n. 3, p. 113.

I MUSEI DI NEW YORK*

Tre diversi momenti d'architettura, una mostra e due progetti, tre forti "segni" che qualcosa di diverso sta accadendo nel contemporaneo panorama architettonico, si pongono con decisione alla ribalta e si propongono come tipici di una situazione in costante divenire. Non pare nemmeno un caso che tali avvenimenti accadano proprio a New York, quella città d'oltreoceano che seppe concretizzare nell'immediato dopoguerra, esasperandola, l'ideologia più profonda del razionalismo europeo. Ci si intende riferire alla grande rassegna sull'opera completa di Mies, organizzata a febbraio, per il centenario della sua nascita, dal Museum of Modern Art, e a due proposte progettuali: la reintegrazione del Whitney Museum di Breuer a opera di Graves e l'ampliamento del Guggenheim Museum di Wright a opera della Gwathmey Siegel and Associates. Questi tre episodi, questi tre momenti d'architettura, venuti alla luce quasi contestualmente, possono ritenersi ora, nel periodo storico culturale attuale, dei riferimenti sicuri e certi per tentare di comprendere meglio il contemporaneo sviluppo dell'ideologia architettonica e il suo non facile articolarsi così come si è venuto configurando da poco più d'un decennio. Alla fine degli anni '60 e nei primi anni '70, si assiste a una severa critica al "movimento moderno" sia sul piano pratico che su quello teoretico. Se si escludono i presupposti teorici dovuti alla ricerca orientale e in particolare i rilevanti contributi dell'architettura giapponese, a mio parere non ancora posti nel giusto rilievo critico, ci si deve rivolgere all'esperienza architettonica americana che già con Khan aveva cercato di puntualizzare (e del resto ci riuscì) un modo nuovo, diverso dalle consuetudini "moderne", di intervento sullo spazio fisico. È a opera di Venturi, Johnson, Stern e Moore, solo per citarne alcuni, che la

critica al passato comincia a diffondersi sistematicamente e addirittura a codificarsi tramite il contributo di due saggi in particolare. Uno del '74 di Blake (*Form Follows Fiasco*) e uno, del '77 di Jencks (*Language of Post Modern Architecture*). Non che non ci siano o ci siano state le difese appassionate ma per il momento non ci interessano. Il messaggio che pare dominante, meno di dieci anni fa, sulla scena architettonica, intende sancire la fine dell'architettura moderna. Si fa genericamente di ogni erba un fascio, sia in America che in Europa, e i guasti dell'urbanistica e dell'architettura contemporanea sono tout court attribuiti all'ideologia del "movimento moderno". Di positivo e di oggettivamente indiscutibile ci fu allora, come deve esserci ora, la coscienza che quella civiltà delle macchine che aveva costituito una delle certezze del "movimento moderno" aveva ceduto il posto alla civiltà dell'elettronica e che la grande forza morale e rivoluzionaria dell'architettura moderna era andata completamente estinguendosi ma per un ben semplice motivo: erano venuti meno i presupposti che l'avevano prodotta. Come reazione al passato recente, nasce l'architettura post moderna, continuamente in bilico tra due aspetti differenti: uno, che non esiterei a definire come il meno favorevole, che vede privilegiare la moda, la tendenza, il falso storico e l'ironia fine a sé stessa; l'altro, sicuramente positivo, che intende privilegiare la coscienza oggettiva, la sensibilità non più apparente, le attenzioni vere al divenire del nostro tempo, il senso autentico della storia e l'ironia sincera. Si deve pure essere certi che il moderno che oggi pare riproporsi in realtà non cedette mai, anche se a dispetto di molti critici. Un esempio che vale per molti altri: l'esperienza dei New York Five. Tale fenomeno è quanto mai stimolante per tentare di comprendere con maggiore chiarezza il senso degli ultimi accadimenti. I Five sono subito apprezzati per il loro ritorno alla "specificità semantica dell'architettura", scevro da ogni tipo di ornamento. Finché sono uniti tentano di adeguare, dilatandolo e reinterpretandolo (si pensi a Eisenman), il linguaggio dell'architettura moderna all'epoca post moderna nella quale, piaccia o non piaccia, ci è dato di vivere. Poi ognuno di essi ricerca una propria identità autonoma: alcuni continuano lungo la strada intrapresa, altri si lasciano tentare dai facili eccessi della moda. Ecco nascere il neomoderno, che è per esempio quello di Meier e Gwathmey e che coincide,

almeno nella sua essenza più intima, con l'aspetto positivo dell'architettura postmoderna (l'attenzione nei riguardi del divenire dell'epoca storica), discostandosi da questa prevalentemente negli aspetti formali. Mentre un altro dei Five, Graves, è propenso a collocarsi e a porsi come esponente della corrente meno positiva dell'architettura post moderna (quella della moda e degli eccessi). È Michael Graves a proporre la reinterpretazione del Whitney Museum attraverso un progetto che compromette inequivocabilmente la volumetria preesistente di Breuer. È proprio tale progetto a suscitare una generale campagna anti Graves¹, che si configura come una difesa a oltranza dell'architettura moderna e dei suoi valori più appassionati. Non è successo lo stesso, anzi si è verificato il contrario, nel progetto di Charles Gwathmey e Robert Siegel per l'ampliamento del Guggenheim Museum. Se nel progetto Graves è estremamente difficile pensare il nuovo intervento compatibile con l'esistente, nel progetto Gwathmey le nuove volumetrie proposte, pur alterando l'armonia e la "balance" complessiva, non modificano la percezione originaria dell'opera di Wright o quantomeno il nuovo intervento può essere ritenuto compatibile con l'esistente nel senso che non altera i rapporti volumetrici e il contenuto spaziale dell'opera primitiva. Da un punto squisitamente stilistico un progetto è post moderno nel primo aspetto di tale termine, l'altro invece è post moderno nel suo secondo aspetto o è neomoderno o moderno che, nelle accezioni di questo contesto, praticamente significano la stessa cosa. Il moderno di oggi presenta pertanto molte affinità sostanziali con l'aspetto positivo del post moderno e può, insieme a quest'ultimo, interpretarsi come la naturale evoluzione di quel "movimento moderno" da cui si discosta necessariamente sotto il profilo storico ideologico. Ma questo è più che naturale ed evidente. Se il moderno di ieri aveva delle motivazioni e delle giustificazioni profonde, sostanziali ed etiche, ed era stimolato a operare alle radici delle cose, il moderno di oggi, pur partendo da motivazioni analoghe, richiede giustificazioni più semplici ed epidermiche perché si rivolge più alla superficie dei problemi ed è per vocazione stimolato a operare più sul piano degli aspetti formali ed estetici. In tal senso l'antologica di Ludwig Mies van der Rohe capita a proposito. Una lettura della sua opera, in cui bellezza e verità, etica ed estetica, aspetti formali e aspetti sostanzia-

li, essenzialità razionale e decorazione sempre sono presenti in una difficile ma equilibrata armonia in cui nulla prevale a scapito di qualcosa e in cui tutto è importante e ha la stessa importanza, può sollecitare nel riportare l'attenzione sui problemi più autentici proprio in un contesto, quello newyorkese, destinato ancora una volta a fare scuola. Nel periodo attuale ci si deve convincere che post moderno è più di una realtà importante. Rappresenta una situazione esistenziale, è una condizione dell'essere. Anzi è la condizione dell'essere moderno oggi. Operare in architettura nel mondo contemporaneo impone di possedere questa chiave di lettura della fenomenologia progettuale, che è estremamente difficile riuscire a controllare in ogni sua parte, proprio per il fatto che l'esperienza, qui, è ancora tutta da fare, ma che non è nemmeno pensabile, sotto l'aspetto storico ed etico, di poter ignorare. Deve pur essere chiaro come tale atteggiamento sia irrinunciabile per chi oggi sia attento agli sviluppi della cultura e delle tecnologie e viva positivamente la propria epoca. Il Tsukuba Center di Isozaky o l'ultimo Stirling della nuova Stadt Gallerie di Stoccarda si collocano a buon diritto in questo ambito. Così come vi si collocano le opere di tutti coloro che, vigili al continuo divenire delle società, portano avanti la propria ricerca progettuale nell'ambito dell'architettura della contemporaneità.

NOTE

* "Parametro", n. 150, ottobre 1986, pp. 3 e ss.

1. vedi B. ZEVİ in "L'Architettura" n. 362/85 e P. GOLDBERGER in un articolo del New York Time.

EDIFICIO PER UFFICI A BERGAMO*

A pochi chilometri da Bergamo, sulla strada provinciale per Milano, sorge il nuovo centro per uffici della “Costruzioni edili Cattaneo” progettato da Marco Dasso. Leggere questa recente realizzazione consente di affrontare un discorso particolare impostato su tre argomenti principali. Consente di parlare del suo autore attraverso l’ottica del mondo culturale ligure, permette di puntualizzare ancora una volta il problema del riuso edilizio e soprattutto è di stimolo per attingere a considerazioni, più generali ma pur sempre pertinenti, che possono divenire strumentali per focalizzare alcuni aspetti sullo stato contemporaneo dell’architettura. La prima riflessione è legata all’autore che proviene da una regione italiana che lo vede costantemente in prima linea e in cui la buona architettura costruita rimane quasi sovente custodita gelosamente nell’ambito regionale che l’ha prodotta. Nel senso che pure nei tempi recenti, anche se qualche eccezione esiste, l’“architetto ligure” preferisce lavorare in sordina e sempre in sordina conferisce il proprio indiscutibile apporto all’architettura contemporanea. Situazione che si verifica anche quando lavora e opera fuori della Liguria. Come del resto in molte altre occasioni, tale discorso può valere anche per Dasso e per il suo corpus di opere. È un luogo comune, per chi conosce il mondo ligure, tale atteggiamento che trova peraltro le proprie radici storiche indietro nel tempo. Un’esemplificazione significativa è costituita dagli interventi genovesi di Galeazzo Alessi. Se non ci fosse stato Rubens a divulgare, europeizzandolo tramite le sue incisioni, l’intervento alessiano della Strada Nuova o Vasari a pubblicizzarlo nella seconda edizione delle sue “Vite”, si sarebbe forse dovuto attendere Labò o, ancora più tardi, Poggi. Lo stesso Daneri, e chi l’ha conosciuto personalmente non può

che concordarne, anche se fu tra i massimi esponenti del razionalismo storico italiano, fu certamente schivo sia nell'autopubblicizzarsi che nel farsi pubblicizzare. È un po' la sensibilità ligure, caratteristica tipica di Dasso, che ha l'aristocratica coscienza e l'anglosassone riservatezza del proprio implicito valore. La seconda considerazione connessa con l'esame del progetto, riguarda il problema del recupero edilizio che del resto ha già in altre occasioni visto Dasso uscirne egregiamente. Non si può non ripensare al recupero e al riuso di un edificio esistente, nel cuore del suo intervento direzionale del Centro dei Liguri¹ a Genova, misurato e calibrato in un difficile chiasmo complessivo e tale da riuscire perfettamente nello scopo prefissato. Quello di costituire una "cerniera" vera e propria tra l'intervento terziario già realizzato, a monte del ponte di Carignano, e quello a valle, in corso di realizzazione, che rappresenta per Dasso una difficile sfida a sé stesso. Nel senso che gli sarà senza dubbio difficile riuscire a riproporre, senza ripetere e autocitarsi, un'organizzazione spaziale equilibrata e armonica come quella già realizzata. Negli uffici Cattaneo di Bergamo il discorso è ovviamente diverso. È diverso perché a Genova, nel centro dei liguri, si è di fronte a un vero e proprio sistema urbano esemplarmente integrato alla città, con un forte peso e un altrettanto deciso impatto su una realtà metropolitana. A Bergamo si è di fronte a un oggetto architettonico che giustamente prescinde da una preesistenza territoriale, una zona industriale, scialba e caotica, attributo ricorrente nel contesto periferico italiano. Cionondimeno, fatte le opportune differenze di scala e di impegno progettuale, si deve riconoscere come il tema non fosse dei più facili. Si trattava di prevedere un nuovo corpo per gli uffici all'interno di un lotto su cui preesistevano i magazzini generali della società caratterizzati da una tipologia insignificante e irrilevante. Preoccupazione del progettista, o meglio attenzione progettuale primaria, è proprio stata quella della ricerca di una integrazione nei confronti dell'esistente in modo da poter raggiungere una omogeneità complessiva. La progettazione del nuovo corpo per gli uffici e la riorganizzazione distributiva complessiva dei magazzini esistenti si è articolata perseguendo questo scopo. La scala circolare in calcestruzzo (percorso verticale privilegiato all'interno di tale organismo ed elemento di forte caratterizzazione architettonica all'esterno), l'interes-

sante corte interna, la particolare soluzione conferita ai fronti di tale corte taluni terrazzati, la chiara organizzazione distributiva e la rigorosa geometria dei prospetti appaiono in tutta la loro evidenza. Alcuni elementi, quali l'uso particolare di superfici in calcestruzzo a vista opportunamente trattato e di ampie superfici vetrate, che potrebbero in prima approssimazione anche parere troppe, consentono di affrontare il terzo aspetto legato alla presentazione di questo progetto. Ci si potrebbe ragionevolmente porre la domanda di quale contesto culturale si sia servito l'autore per formulare tale progetto, o ci si potrebbe chiedere quale collocazione potrebbe avere la sua opera nell'ambito dell'architettura contemporanea. Per offrire una risposta ragionevole si dovrebbe partire da lontano. Si dovrebbe fare prima la storia e poi la cronaca dell'architettura moderna, e non solo di quella italiana. Ci si dovrebbe poi soffermare sulla severa critica, sia sul piano pratico che su quello teorico, al "movimento moderno" della fine degli anni '60 e dei primi anni '70 e si dovrebbero ricordare, tra gli altri, Blake e Jencks. Così come si dovrebbe rammentare la difesa a oltranza dell'architettura moderna a opera prevalente di Zevi. Ciò non è possibile; possibile è invece tentare di rilevare, evidenziandole, le diverse istanze e le variegate motivazioni che erano alla base delle architetture del "movimento moderno" e quelle che sono ora alla base delle architetture del cosiddetto "neomoderno", basandosi sulla convinzione che si deve pure essere certi, anche se a dispetto di molti critici, che il "moderno" che oggi pare riproporsi in realtà non cedette mai. Un esempio in tal senso: l'opera dei New York Five. Il "moderno" di oggi presenta molte affinità con il "moderno" di ieri. Anzi, lo si può interpretare come la naturale evoluzione di quel "movimento moderno" da cui si discosta necessariamente sotto il profilo storico e ideologico. Questa differenza è più che naturale ed evidente che ci sia. La civiltà delle macchine che aveva costituito una delle certezze del moderno aveva ceduto alla civiltà dell'elettronica ma soprattutto era ed è andata completamente estinguendosi la grande forza morale e rivoluzionaria dell'architettura moderna perché erano venuti meno i presupposti che l'avevano prodotta. Ma il "moderno" ha continuato e continua a essere il riferimento principale della cultura architettonica contemporanea perché si è sempre adeguato alle diverse condizioni storiche. Se il

moderno di ieri aveva delle giustificazioni profonde, sostanziali ed etiche, ed era stimolato a operare alla radice delle cose, il moderno di oggi, pur partendo da motivazioni analoghe, richiede giustificazioni più semplici ed epidermiche perché si rivolge più alla superficie dei problemi ed è per vocazione stimolato a operare più sul piano degli aspetti formali. Di qui il ritorno e la riproposizione di grandi superfici vetrate, di finestre a nastro del tutto particolari e di tutti quegli elementi tipici del “movimento moderno”, a seguito però di motivazioni diverse. L'ultima opera di Dasso è sicuramente moderna, secondo quest'ultima accezione. In tal senso non so sino a che punto si possa condividere la convinzione del progettista che dice, a proposito di questo progetto, di essersi voluto rifare “al primo razionalismo usando tutti gli stilemi possibili per uscirne”. Quest'ultima sua realizzazione, esemplare e “morale” come tutta la sua opera, può sollecitare nel riportare l'attenzione sui problemi più autentici dell'architettura, in un momento in cui troppo sovente paiono essere disattesi e fraintesi.

NOTE

* “L'Architettura: cronache e storia”, n. 3, marzo 1987, pp. 178 e ss.

1. cfr.: “L'Architettura: cronache e storia”, n. 334-335, pp. 570 e ss.

IL CENTRO DIREZIONALE DI TOKYO*

Il concorso per il nuovo centro direzionale di Tokyo vinto da Kenzo Tange and Associates e pubblicato su "The Japan Architect" del giugno '86 è stato recentemente definito come "un brillante lavoro professionale che non fa avanzare di un passo la riflessione architettonica"¹. Si deve riconoscere come sia estremamente difficile tentare di offrire, sempre e comunque, al dibattito architettonico contemporaneo, spunti efficaci per una sua migliore definizione. Al di là della complessità dei temi specifici e oltre le complicazioni connesse con l'impatto spesso esistente tra la nuova struttura di previsione e il sistema ambientale che la dovrà ricevere, si può ritenere come, in mancanza di certezze vere o quanto meno di valide alternative, potrebbe essere più opportuno e prudente, anche ai fini di un'architettura meglio "rispondente", nell'accezione usata di recente da Peter Blundell Jones², alle tematiche della nostra epoca, ripercorrere strade già sperimentate, anche con tutti i rischi e i limiti che scelte di questo tipo necessariamente comportano. Possedere certezze vere, se non per il futuro almeno per il presente dell'architettura, è sicuramente non facile come difficile è possedere valide alternative nei confronti di un prodotto architettonico che si è tentati di ritenere, per certi aspetti, obsoleto. Ma cos'è che rende obsoleto un metodo compositivo o che consente con sicurezza di decretare la maggiore o minore rispondenza di un'architettura alla propria epoca e al contesto specifico o meglio ancora quali sono gli elementi che consentono di privilegiare, e non solo sotto il profilo critico, certe architetture piuttosto di altre? Ma soprattutto come pretendere che un'architettura debba sempre porsi come punto di riferimento? È vero che si parla di decadenza dell'architettura, ma è altrettanto vero che da forse troppo tempo gli editoriali delle più importanti riviste del disciplinare dal dopoguerra

a oggi lo denunciano chiaramente. È pur vero, nonostante tali dichiarazioni, che l'architettura è andata comunque diversificandosi nel tempo. La pubblicistica architettonica dell'immediato dopoguerra privilegia le realizzazioni più significative delle democrazie socialiste del nord Europa, cui fanno da contrappunto le esperienze del neorealismo italiano. Contestualmente il mondo anglosassone si esprime al meglio con il cosiddetto "neoempirismo inglese", troppo poco collocato criticamente, allora, nel suo più corretto ruolo. Dalla metà degli anni '60 la cultura architettonica occidentale entra in contatto stretto, le cui conseguenze estreme non sono ancora sufficientemente esplorate, con il mondo dell'architettura giapponese. Gli anni settanta e ottanta pongono in rilievo le esperienze degli Stati Uniti e dell'Europa con particolare riferimento a Inghilterra, Francia, Italia ma soprattutto Germania e ancor Giappone ed è sempre dai primi anni '70 che si comincia a parlare di crisi del movimento moderno. Ciononostante la poetica di Eisenman, le realizzazioni di Meyer, Botta e Ando per la piccola scala, il Tsukuba Center Building di Isozaky, la Neue Staatsgalerie di Stirling, le realizzazioni di Ungers a Francoforte e le sue teorie sulla "Nouvelle Abstraction" e ancora la Hongkong and Shanghai Bank di Foster come del resto la nuova sede londinese dei Lloyd's di Rogers per la grande scala e numerosi altri esempi anche a livello territoriale, intendono porsi come riferimenti per la cultura architettonica contemporanea. Ma si tratta di riferimenti sicuri e certi, capaci di individuare, seppure nelle intrinseche diversità, un nuovo "ismo" o diversi "ismi" architettonici o piuttosto siamo di fronte a splendide realizzazioni dalle motivazioni troppo variegata e differenti per poter essere esaminate unitariamente? Questo ultimo caso, plausibile, confermerebbe sia l'incertezza culturale del nostro tempo che l'impossibilità di porre con chiarezza dei parametri di giudizio obiettivi, ammesso che ve ne siano mai stati, al divenire architettonico. Ripensando agli ultimi quindici anni e provando a confrontare il mondo dell'architettura ufficiale con quello della restante industria culturale, si potrà notare come proprio tale periodo sia caratterizzato da una progressiva disattenzione dell'architettura nei confronti delle esigenze reali cui fa invece riscontro un sempre maggior contatto, nei restanti settori della cultura, tra esigenze e prodotti che le devono soddisfare. L'architettura contempora-

nea, sul modello delle avanguardie figurative ha teso sempre più a isolarsi, in questo periodo, tranne i superbi casi citati, disattendendo una delle più importanti caratteristiche non solo della propria specificità, ma pure dell'architettura di ogni epoca storica. Se il comportamento delle avanguardie figurative, sempre di durata effimera, è in parte giustificabile per il fatto di dover interagire con una "domanda di artisticità certamente più ridotta rispetto al passato, la chiusura dell'architettura non può spiegarsi in questo senso perché per essa la domanda non è mai mancata ed è anzi sempre stata crescente"³. Anche se spesso si dichiara il contrario, la ricerca è oggi in architettura contraddistinta dall'individualità e forse anche dall'"ambizione a distinguersi" e dal desiderio prettamente individuale, di creare un prodotto firmato. Di produrre un oggetto di alta moda che non favorisce, anzi castiga, la validità e la vitalità del discorso architettonico. Perché ancor prima che Braudel lo enunciasse riferendosi alla storia civile, pure l'architettura, come del resto la sua storia, sempre è stata contraddistinta da fenomeni rivolti più alla sfera del collettivo che non dell'individuale, in cui i fatti emergenti e i prodotti singoli hanno una loro ragion d'essere, e un loro valore, solo se relazionati all'universo minuscolo e frammentario, ma sicuramente collettivo, da cui necessariamente sono stati generati. Il progetto di Tange per il nuovo centro direzionale di Tokyo può anche essere strumentale per comprendere come, piuttosto che schierarsi per l'una o l'altra poetica maggiormente alla moda o operare sul piano dell'effimero e dell'individuale, o orientarsi lungo un iter progettuale che vorrebbe trovare l'unica ragion d'essere nella talvolta ingiusta polemica contro il supposto fantasma del movimento moderno, convenga muoversi nell'ambito più autentico dell'architettura. Non è un invito a guardare con nostalgia agli anni '50 o ai primi anni '60 anche se "va riconosciuto che, se è indispensabile guardare al passato, gli anni cinquanta costituiscono una fonte positiva, densa di valori tuttora da esplorare"⁴. Si tratta semmai di convincersi che operare in architettura significa pur sempre non prescindere dalle realtà socioeconomiche contemporanee che comunque sempre investono, e non a torto, tale disciplina. Se per riappropriarsi di tale convinzione fosse necessario un momento di riflessione, di ripensamento sul passato prossimo, ben vengano, per una migliore definizione dei problemi concreti dell'architettura, quei progetti e

quelle realizzazioni che, volutamente o inconsciamente poco importa, prendono le distanze, seppure con cautela, da ciò che forse pare voler trascendere l'architettura nella sua essenza più intima in nome di un pericoloso "voler essere alla moda" a ogni costo.

NOTE

* "Parametro", n. 154, marzo 1987, pp. 2 e ss.

1. "Panorama" del 7. 12. '86.

2. cfr.: "L'Architettura: cronache e storia", n. 373, 1986.

3. cfr.: R. DE FUSCO, Op. Cit. n. 65, 1986.

4. cfr.: "L'Architettura: cronache e storia", n. 373, 1986, p. 756.

“SPECIAL PRIZE” AD ARCHITETTI ITALIANI*

Il concorso per la progettazione di un centro polifunzionale per 2500 persone a prevalente carattere sportivo e turistico a Bakuriani, località montana dell'Unione Sovietica, organizzato da diverse istituzioni culturali, associative e professionali della Georgia, ha visto premiati un gruppo di architetti italiani coordinati da Armando Dal Fabbro. Il luogo dell'intervento appartiene a una zona a rischio sismico ed è caratterizzato da un clima freddo particolarmente intenso. Conseguentemente il progetto si prefigge di adeguarsi al luogo e di soddisfare le funzioni richieste dal bando di concorso, tramite una composizione, semplice ma rigorosa, di volumi a forte caratterizzazione che siano in grado di generare una morfologia complessiva, unitaria e omogenea, che sappia porsi, nei confronti del frammentario intorno edificato, come luogo certo di riferimento e di accumulazione per la vita di relazione, ma soprattutto come corretta matrice compositiva per eventuali ulteriori sviluppi volumetrici. L'intera composizione si fonda e si basa sull'interpolazione di quattro elementi principali che la contraddistinguono. Il "Trade Center", organizzato attorno a una pianta quadrata, che assolve le funzioni culturali e ricreative, la cui rigorosa simmetria è contestata solo lievemente dalla presenza di un'appendice per l'auditorium. La stecca rettangolare per le attività commerciali e artigianali. Il grosso volume polifunzionale a pianta triangolare il cui piano terreno, vera e propria piazza coperta per la fruizione collettiva, funge da elemento di separazione e di filtro tra le funzioni sottostanti, caratterizzate da una grande sala per 500 persone per le grandi riunioni, e le soprastanti, in cui trovano ubicazione le attività ricettive specializzate quali l'albergo e i ristoranti panoramici. La zona sportiva vera e propria, al coperto, è racchiusa e definita da un volume cilindrico.

Tali blocchi dalla rigorosa pianta simmetrica (che comporta una più agevole soluzione del problema strutturale, sotto il profilo del rischio sismico) dialogano l'un l'altro tramite l'adozione di una sorta di "connettivo", che omogeneizza organicamente la composizione, costituito dal complesso sistema, fortemente intrecciato, dei percorsi pedonali ai diversi livelli e dalla indovinata sistemazione a terra. Al di là delle peculiarità oggettive di questo progetto (quali la chiarezza distributiva delle singole parti, la precisione morfologica dell'impianto e l'impegno indubbio per un felice inserimento della nuova edificazione nel territorio), è bene soffermarsi su ciò che esso può rappresentare. Ossia su cosa potrebbe significare, sotto il profilo più generale del linguaggio architettonico, nel dibattito contemporaneo sul disciplinare specifico. Nel momento attuale, sicuramente di "maniera", si cerca troppo sovente di supplire alla mancanza di nuove idee rapportandosi a questa o a quella presunta "scuola", a questo o a quel modo di "organizzazione spaziale", con sempre maggiori contaminazioni e citazioni che della continuità storica privilegiano solo l'aspetto formale. Questo progetto denuncia invece senza esitazioni le proprie matrici culturali: quella del "movimento moderno". Credo non ci sia modo migliore di porsi, oggi, nei confronti della storia. Rapportarsi alle esperienze del "movimento moderno" costituisce forse un modo estremamente interessante per affrontare sotto ogni profilo l'ampia portata dell'operazione progettuale contemporanea. Non credo ci sia stato, nel recente passato della storia dell'architettura, un movimento culturale e sociale, quale appunto fu il "movimento moderno", che sapesse far coesistere, alimentandole reciprocamente, sia la forte carica rivoluzionaria e di rottura tipica di un movimento d'avanguardia, che il rispetto più profondo nei confronti delle esperienze storiche del passato. Un grande pregio del "movimento moderno", mai sufficientemente pubblicizzato, fu proprio la capacità di saper usare, in chiave rivoluzionaria e di rottura con il passato prossimo, gli elementi tipici di un passato storico, consolidato e intimamente legato alla sensibilità delle società occidentali. In questo senso è quanto mai fallace e perniciosa quella teoria critica che vuole considerare l'architettura del "movimento moderno" nata per "partenogenesi", tramite un processo "analitico" basato sulla "tabula rasa" di ogni esperienza passata, invece che sulla base di un naturale sviluppo "sin-

tetico” dell’architettura precedente, attraverso una costante e coerente rigenerazione delle esperienze prodotte all’interno di una tradizione culturale. Ciò che è più grave, in questa tesi, è che essa si avvale di una verità oggettiva, quale è quella del ripudio, da parte dell’architettura moderna, dello storicismo, prima neoclassico e poi eclettico, della prima stagione dell’architettura della borghesia al potere, per estrapolarla e dilatarla, erroneamente generalizzandola a un rifiuto, da parte del “movimento moderno” stesso, della storia nel suo complesso. L’architettura moderna, sin dalle sue origini, si è intesa porre con continuità nei confronti della storia. Già Behrens, nella A.E.G. di Berlino, affida alla prefigurazione classica l’immagine architettonica. È poi Le Corbusier a rapportarsi in maniera profonda e criticamente positiva con la storia. Il suo “tracciato regolatore” è più di una prefigurazione classica e rinascimentale: è una regola compositiva, di sicura matrice storica, per la codificazione di quell’architettura moderna con cui combattere lo storicismo e l’architettura neoclassica. Tale discorso, che varrebbe la pena di approfondire, consente di affermare che il ricollegarsi, emotivamente e culturalmente, alle esperienze del “movimento moderno”, non può essere che condivisibile. In tal senso opera il progetto che può porsi come modello di riferimento se non per i risultati finali, sicuramente per la metodologia che lo contraddistingue .

* “Parametro”, n. 156, maggio 1987, pp. 4 e ss.

LEONARDO SAVIOLI*

La crisi dell'energia, dello sviluppo industriale, dei comportamenti, delle relazioni umane e della cultura da oltre un decennio imperversano in ogni settore della vita economica e sociale. Pure l'architettura, fenomeno tecnico e culturale sensibile rivelatore di ogni mutamento della società, ne ha necessariamente risentito. Del variegato ventaglio propositivo di nuove teorie e nuove realizzazioni che sono venute esprimendosi in un recente passato, ci si intende soffermare su quei fermenti ascrivibili al momento della cosiddetta "architettura high-tech", che persegue contemporaneamente due obiettivi: quello della ricerca sul piano dell'innovazione tipologica e quello della ricerca strettamente tecnologica. Norman Foster, Richard Rogers, Renzo Piano, Jean Nouvel, Cedric Price, ecc. entrano a ragione, seppure in diverse accezioni, in questo discorso compositivo che riconsidera completamente il problema della progettazione architettonica. Da parte italiana contributo indiscutibile a questa "tendenza" compositiva, seppur poco celebrato almeno sotto questo profilo, fu fornito sin dalla metà degli anni '60 da Franco Albini e Leonardo Savioli. Gli apporti di Albini alla componente tecnologica dell'architettura sono già stati esplorati. Quelli di Savioli appaiono e si manifestano in maniera ben precisa nel suo ultimo periodo professionale, che è proprio quello caratterizzato dall'attenzione nuova e diversa, rispetto al proprio passato, nei confronti dello spazio architettonico e di ciò che lo definisce e lo racchiude. Tale spazio lo si può creare in maniera molteplice, soleva ripetere. In maniera dimensionale o in maniera formale ma anche attraverso una diversa reinterpretazione dei dettagli, della struttura e della materia. È proprio la sua nuova attenzione nei confronti della struttura, della materia e dei dettagli costruttivi, a

caratterizzare l'ultimo e anche il più interessante momento della sua attività. Tale periodo fu pure caratterizzato da un insieme di atti grafici e pittorici che, secondo lui, seguivano, precedevano o quanto meno si intrecciavano, in un rapporto quasi osmotico, con la progettazione architettonica. A questo non ho mai creduto, almeno in questa seconda fase della sua attività. Quando nel suo studio del Galluzzo mi illustrò, in una primavera di tanti anni fa, il progetto di una piscina del '73 rapportandola con i grafici e le pitture che avrebbero dovuto essere preparatorie, pensai che i suoi rapporti tra architettura e pittura si dovessero senz'altro ritenere un po' forzati. Ho sempre interpretato questo atteggiamento come una sua debolezza che gli andava comunque perdonata: se la poteva permettere. Si intendono qui ricordare due suoi lavori: il progetto del nuovo Mercato dei Fiori di Pescia, realizzato di recente, e il progetto del palazzo per uffici ed esposizioni per viale Belfiore a Firenze e mai realizzato. Queste opere sono emblematiche nel corpus dell'autore perché segnano una cesura brusca con un passato decisamente plastico e neoplastico. Se l'unità abitativa per Pomarance si pone quale esperienza intermedia tra quelle del quartiere Belvedere a Pistoia e di Sorgane che tuttavia riescono a mantenere inalterati i principi compositivi di base, nel senso che in entrambe le opere sono sempre riconoscibili, il progetto del ponte sull'Arno "Giovanni da Verrazzano" si pone invece quale elemento di separazione tra due momenti compositivi diversi: il "plastico" e il "tecnologico". Se è vero che dopo il ponte sull'Arno Savioli progetterà e realizzerà ancora alla vecchia maniera (lo studio del Galluzzo o ancor più il cimitero per Montecatini in cui lo spazio architettonico si connota tramite una plastica manipolazione formale degli elementi architettonici) è altrettanto vero che dopo il ponte sull'Arno il suo interesse compositivo si volgerà prevalentemente agli aspetti tecnologici, ai nuovi materiali e a una appropriata soluzione di nuovi dettagli costruttivi, finalizzando la propria ricerca alla formulazione di nuovi spazi in architettura. Mentre la ricerca pratica confluiva in nuove elaborazioni progettuali, la sua ricerca teoretica e didattica originava un importante volume, edito a Firenze nel '72, dal titolo significativo di "Ipotesi di Spazio". Ho conosciuto Savioli il 4 aprile del '71 al teatro Pacini di Pescia, in occasione dell'inaugurazione della mostra dei progetti per il concorso del nuovo

Mercato dei Fiori, concorso bandito nel '69. Me lo presentò mio padre che era il solo architetto tra i quindici componenti la commissione giudicatrice di quel concorso che seppe laureare, con l'aggiudicazione del primo premio al gruppo Savioli, "una delle poche opere emergenti nel panorama architettonico italiano degli anni '70"¹, e che fu di sicuro riferimento, come il già citato edificio non realizzato di via Belfiore, per altre e successive opere di architettura high-tech che ebbero senza dubbio maggiore risonanza da parte della critica ufficiale forse anche per il fatto di aver avuto degli iter realizzativi più fortunati e più brevi che non quelli dell'architetto tosco-emiliano. "Quando nel giugno del 1852 Ruskin scrisse sul Times (a proposito del Palazzo di Cristallo) che *un ordine di architettura interamente nuovo, che produce i più meravigliosi e ammirevoli effetti con mezzi di inarrivabile abilità tecnica è venuto all'esistenza per provvedere un edificio*, aveva colto la linea progettuale in cui si sarebbero collocati Eiffel, De Dion, ecc."². A oltre quindici anni di distanza dalle pretestuose quanto inevitabili polemiche che avvolsero l'esito del concorso pesciatino, si può affermare con ragione che il sofferto giudizio della commissione giudicatrice seppe cogliere nel progetto Savioli quella linea progettuale di innovazione tecnologica e di ricerca tipologica che fu ed è, ancora oggi, e non solo in Italia, alla base dell'architettura high-tech. L'apporto prevalente di Savioli alla vicenda architettonica italiana deriva prevalentemente da questo particolare genere della sua opera. Se il rigore e la coerenza nella qualità del dettaglio costruttivo costituisce una costante nel suo lavoro, altrettanto non si può dire per la progettazione e la realizzazione degli infissi. "Porte e finestre" intese come diaframmi di separazione tra spazio esterno e spazio interno sono elementi tipici del primo momento della sua attività. Attraverso esse e mediante una suggestiva impaginazione, tutta toscana, degli elementi tipici dell'infisso, le sue architetture del primo periodo prendono forma e assumono la connotazione che ben si conosce. Basta pensare ai particolari costruttivi degli infissi per gli edifici di Sorgane o al calibratissimo impaginato di facciata della pensione "Sacchelli" al Tonfano di Viareggio per rendersene conto. In sostanza tutta la sua architettura del primo periodo si fonda, tra l'altro, sull'alternanza di pieni e vuoti ciascuno dei quali assume una propria specifica connotazione proprio in rela-

zione al tipo di “chiusure” adottate. Se l’infisso caratterizza fortemente tale stagione, è la ricerca tecnologica a ogni livello a caratterizzarne la seconda che si avvale questa volta dell’uso di grandi membrature. Non più alternanza di pieni e di vuoti caratterizzati da particolari tipologie di infissi, ma alternanze di membrature trasparenti o semitrasparenti in una rigorosa sintassi compositiva dove l’attenzione e la cura verso gli elementi di dettaglio costituiscono la grammatica elementare. Ci sarebbe ancora molto da dire su Savioli architetto e urbanista. È bene ricordare di lui un importante risvolto che lo avvicina ancora una volta, ad Albini: quello di allestitore di mostre. Si vada con la memoria al ’62, alla mostra su “L’oggetto moderno in Italia” a Palazzo Strozzi e alla mostra di Le Corbusier sempre a Palazzo Strozzi nel ’63. Un salto di due anni ed eccolo allestire nel ’65, alla Certosa del Galluzzo, una mostra su “Firenze al tempo di Dante”. In tutte la cura e l’attenzione nelle giunzioni e nei dettagli degli elementi compositivi, unite al grande rispetto nei confronti del “contenitore” della mostra sono, oltre che di grande qualità, esemplari. Assieme a lui si dovrebbe citare pure Danilo Santi che sempre lo seppe affiancare in un felicissimo rapporto di collaborazione professionale, così come non si può dimenticare Flora, sua moglie orafa, la gentile signora che ne seguì con infinito amore l’intera esistenza. Desidero infine ricordare Leonardo Savioli così come l’ho visto l’ultima volta, in una passeggiata d’autunno con mio padre sui lungarni fiorentini. Portava uno scuro feltro a tesa larga che ombreggiava un viso pallido e stanco su cui risplendeva il suo dolce e mesto sorriso.

NOTE

* “Frames”, n. 17, ottobre dicembre 1987, pp. 52 e ss.

1. G. K. KOENIG, “L’Architettura: cronache e storia”, n. 273, 1978.
2. F. GURRIERI, “Necropoli”, n. 11-12, 1970.

INTERVENTO RESIDENZIALE A COGOLETO*

L'unità residenziale progettata dall'architetto Alberto Gollini per Cogoleto di Genova (località della riviera di ponente, prossima a Varazze, nota per essere stata sede di un importante ospedale psichiatrico) non costituisce un sistema urbano nel senso che comunemente si dà a questo termine. Si configura come un insieme, ordinatamente omogeneo, di diversi episodi architettonici, che si rapporta e si confronta con il tempo e lo spazio in cui si trova inserito. La peculiarità più sincera di questo intervento consiste nel carattere emblematico che il progetto viene ad assumere. Emblematico perché proviene da una regione italiana (la Liguria) in cui la buona architettura costruita è quasi sempre stata gelosamente custodita nell'ambito regionale che l'ha prodotta. Ed emblematico per i risvolti nei rapporti con quanto oggi significhi e comporti "fare architettura" in un universo normativo quanto mai complesso e dibattuto. È superfluo evidenziare in tal senso la suggestione degli stretti percorsi tra le case, vere e proprie cesure dello spazio nello spazio fisico, che riescono a inquadrare porzioni finite di mare e di cielo tramite una teoria di lame in calcestruzzo che finiscono per configurarsi, per chi le attraversa e percorre, al di là di ogni consistenza materica, come "segno" di "mediazione" tra il microcosmo dell'ambiente edificato e il macrocosmo dell'intorno non edificato. Si tratta del resto di elementi comuni alla cultura e alla sensibilità mediterranea dell'architettura in nulla smentiti dalla tipologia dell'alloggio, essenziale e rigorosa, e dalla tecnologia costruttiva impiegata. Ma è la coscienza ambientale dell'insieme che vale la pena di sottolineare, non solo per il sapersi finemente rapportare in maniera analogica con il tessuto storico del limitrofo borgo preesistente, quanto per l'invenzione compositiva del terrazzamento "contro" e non "secondo"

natura, come la consolidata tradizione dottrinale delle *terrassenhäuser* avrebbe voluto. Tale particolarità tipologica sa conferire all'intervento, a monte dell'Aurelia e a valle dell'Autostrada, un sicuro inserimento topologicamente enfatizzato dalla separazione dei percorsi meccanizzati da quelli pedonali. In tale situazione questi ultimi riescono a porsi come ideale congiunzione tra il "territorio dell'architettura" e l'"architettura" in senso stretto. La scarsa rilevanza volumetrica dell'intervento, che emerge da un sottile contrappunto che contraddistingue tutta la tematica del comporre specifico, consente ancora una volta di suffragare la tesi Benjaminiana che "saper vedere piccolo è la fantasia del moderno". Questo intervento residenziale ripropone, rivisitandola, non solo l'esperienza del "movimento moderno" (e in particolare quella di Oud) calibrando opportunamente la simmetria e il rigore stereometrico dell'impaginato di facciata con la libera articolazione degli spazi interni, dei percorsi esterni e della composizione urbanistica nel suo complesso. La seppur sommaria analisi di quest'opera consente, per i risultati raggiunti e per il fatto di essere estranea a qualsiasi imposizione normativa, di considerare pernicioso e controproducente l'esasperato ricorso alle normative tecniche in materia di edilizia residenziale. Tali normative, sorte e predisposte per "meglio controllare la crescita qualitativa dei sistemi residenziali" supplendo alla mancanza di professionalità diffusa, sortiscono invece l'effetto contrario. Chi non possiede professionalità non certo la acquisisce seguendo la norma, mentre chi la possiede finisce ineluttabilmente per frustrarla subendo gli indirizzi normativi che, per loro stessa natura, tendono a livellare, ancora una volta al basso, il settore della progettazione. Per meglio tutelare la qualità dell'ambiente si dovrebbe cercare di operare, da parte della committenza, in modo da richiedere prestazioni "ai professionisti colti piuttosto che a quelli svelti, ai giovani promettenti piuttosto che agli obsoleti, ma soprattutto ai preparati invece che a quelli ammanicati". In tal modo è facile riconfermare l'usato e abusato teorema che l'architettura è tanto più efficace quanto più riesce a soddisfare le esigenze reali di chi la usa. La crisi di identità che la pervade al proprio interno e il disinteresse reale che suscita nella gente, e ancora in buona parte dell'opinione pubblica, scaturisce anche dal fatto che troppo spesso disattende le aspettative dei fruitori per configurarsi nel migliore

dei casi quale sterile e accademico esercizio di chi la crea, sovente solo sulla carta, o la propone, in concreto, a una committenza che persegue a ogni costo e con ogni mezzo la ricerca, fine a sé stessa, di una propria immagine.

* "Parametro", n. 162, dicembre 1987, p. 5.

NORMAN FOSTER: TRE TEMI, SEI PROGETTI*

“Norman Foster: tre temi, sei progetti” è il titolo di una mostra tenuta a Firenze dal 16 gennaio al 14 febbraio. I cinque progetti di architettura (la sede della Hongkong and Shanghai Banking Corporation, lo stadio per atletica indoor di Francoforte, il terminal del terzo aeroporto londinese, la mediateca di Nîmes, la sede della BBC nel cuore di Londra) e uno di disegno industriale (un sistema di arredamento) contribuiscono alla comprensione sintetica delle tre tematiche fondamentali che sono alla base della poetica compositiva di Foster. *Context* (l'importanza del contesto storico, sociale e ambientale in cui inserire il progetto), *Craftsmanship* (il processo di costruzione in cui primario è l'apporto delle qualità artigianali) e *Technology* (il processo di produzione in continua evoluzione tecnologica) sono principi rigorosamente intrecciati in tutta la sua opera e, in particolare, nei cinque progetti esposti alla rassegna fiorentina. L'architettura di Foster presta un'attenzione del tutto particolare a questi punti nodali dell'intera genesi progettuale sua e di quella parte dell'architettura moderna contemporanea che riconosce le proprie matrici culturali e compositive nelle esperienze, teoretiche e pragmatiche, di quel razionalismo storico che ebbe un ruolo determinante alla formazione del “movimento moderno”. L'interesse per la sua opera non deve risiedere nel fatto che in essa è, comunque, costante l'interazione e la presenza di questi tre principi che intendono sancirne la poetica, quanto piuttosto come alla definizione autentica di tale poetica concorra l'atteggiamento, diverso dall'usuale, che il progettista assume proprio nei confronti di tali principi. È probabilmente il più attento Foster, tra gli esponenti della cosiddetta architettura high-tech, a non rompere con un passato disciplinare consolidato e acquisito e a non indulgere a un “manierismo

tecnologico” i cui risvolti non possono essere, oggi, considerati positivi. Il volerlo definire a ogni costo quale esponente dell’high-tech significa ridurre ingiustamente la portata della sua opera ad aspetti formali e non sostanziali. La componente tecnologica è certamente presente in maniera forte, ma nella sua architettura assume un ruolo marginale nel senso che gli obiettivi del divenire architettonico non vengono mai disattesi in nome della tecnologia. Semmai è vero il contrario. L’uso più appropriato della tecnologia è esclusivamente strumentale per la codificazione di un’architettura della contemporaneità, colta e raffinata, attenta al futuro, ma collegata al passato con cui sempre riesce a riconnettersi. La sensibilità nei confronti della città, l’attenzione alla soluzione di difficili problemi urbanistici e urbani, la caparbia puntigliosità nell’analizzare il contesto edificato al fine di cogliere le più giuste valenze per inserire, in sintonia con la preesistenza, il proprio manufatto architettonico, vanno ben oltre la semplice assunzione di tecnologie nuove o diverse dalla consuetudine. Il risolvere questo tipo di problemi non con l’uso di tipologie imitative o con l’adozione di forme e materiali già presenti nel “luogo”, ma concentrando l’analisi sugli aspetti morfologici, consente di prevedere e concepire tipi edilizi perfettamente rispondenti all’uso contemporaneo che si avvalgono di tecnologie raffinate e di materiali a esse rispondenti peraltro sempre compatibili con il contesto ambientale. L’architettura che ne deriva, se analizzata alla scala architettonica potrebbe parere eterogenea, valutata sotto il profilo della morfologia urbana non può non sorprendere. Negli interventi urbani egli riesce, nell’elaborazione di un progetto, ad assolvere egregiamente le esigenze delle scale architettonica e urbanistica relazionandole tra loro in modo esemplare. Le due scale sono, nella sua opera, finemente intrecciate. È difficile esprimere valutazioni sull’una prescindendo dall’altra o viceversa. Se si esclude la banca di Hongkong il cui contesto urbanistico è frammentario, e in cui è solo l’indiscutibile forza della soluzione architettonica a risolvere e riequilibrare l’intorno, conviene soffermarsi su due progetti esposti a Firenze e su uno recentissimo appena pubblicato su AR. Nel centro d’arte contemporanea e mediateca di Nîmes il sistema distributivo dell’edificio è strettamente relazionato agli usi e alle destinazioni del tutto specifici, così come l’architettura che ne risulta. La

studiata “balance” nei rapporti con la Maison Carrée (monumento romano del III secolo dopo Cristo), e l’integrazione urbana tramite lo studio attento di percorsi pedonali preferenziali, contribuiscono a inserire perfettamente, in una realtà storica consolidata, il nuovo manufatto architettonico facendogli pure compiere l’innegabile salto qualitativo di scala: da “oggetto” a “sistema urbano”. Dove maggiormente è possibile cogliere questa preoccupazione progettuale e avvertire questa rara sensibilità compositiva è nell’intervento per la nuova sede della BBC, in uno dei punti più delicati della city londinese. L’isolato su cui intervenire è un cardine importante dell’asse Nashiano che collega il parco di St. James a Regent’s Park. Ne costituisce, in particolare, l’unico punto di flesso, che prende il nome di Langham Place, che separa spazialmente Regent Street da Portland Place. Preesistenza ambientale con cui rapportarsi è il tempietto neoclassico di All Souls, pure di Nash, e nuovo percorso da enfatizzare e risolvere con il nuovo edificio, nel rispetto della morfologia esistente, è quello che ha, nel Cavendish Square e nel British Telecom Tower, i riferimenti urbani iniziale e finale. Le volumetrie presenti nelle immediate adiacenze del nuovo isolato urbano, quelle ad alta densità su Langham Place che caratterizzano l’intera Regent Street e quelle a bassa densità di Cavendish Square, richiedono e impongono un non facile raccordo. Se a questi elementi di contorno si uniscono le problematiche intrinseche con la tipologia dell’edificio (uso cittadino del piano terreno con rigida separazione tra percorso pubblico e percorso al servizio del centro di produzione radiofonico, configurazione degli studi tale da garantire la massima flessibilità nell’uso degli spazi interni senza interferenza con gli studi limitrofi, ecc.), l’analisi del progetto, alle due scale di intervento, non può non constatarne la rispondenza in ogni sua parte. La volumetria del nuovo isolato si inserisce e si raccorda al contesto anche grazie alla particolare tipologia “a strati successivi” adottata. La galleria pedonale del piano terreno, orientata secondo l’asse Cavendish-All Souls, si dilata volumetricamente, nelle due dimensioni, in prossimità di Langham Place, definendo una pausa nel percorso per proiettarsi successivamente all’esterno, dove si rapporta con il tempietto di Nash tramite una superficie vetrata, neutra, che oltre a consentire la percezione della preesistenza la sa integrare alla nuova costruzione. La par-

ticolare soluzione d'angolo dell'edificio su Regent Street, per chi proviene da Oxford Circus, invita alla fruibilità di Cavendish Square da cui, attraverso la galleria pedonale vetrata, si percepisce nuovamente All Souls e più in là Telecom Tower. Si tratta di un inserimento estremamente "pensato" di un sistema urbano dalla morfologia saldamente integrata alla struttura della città con esclusione aprioristica di qualsiasi falso storico. Non si è risolto un problema esteriore di facciata o di prospetto come s'è fatto e s'è detto al di qua delle Alpi. Si è legato realmente, e non virtualmente, un nuovo organismo alla vita vera di un brano della città contemporanea mirando alla cucitura tra percorsi esistenti e di previsione ma soprattutto mirando alla conservazione delle tensioni spaziali esistenti negli ambiti urbani. Gli stessi criteri metodologici supportano un altro progetto (non presente alla rassegna fiorentina) per il centro storico di Londra, in un'area edificata tra gli anni '50 e '60, prospiciente la cattedrale di St. Paul. Il tema della riqualificazione urbana e del recupero spaziale e sociale alla vita della città di zone irrimediabilmente compromesse, è forse il problema maggiormente vissuto dall'urbanistica inglese degli ultimi anni '80 e questo progetto, per un concorso bandito dal "Consortium Paternoster", si inserisce perfettamente in questi nuovi orientamenti di pianificazione urbana. Il comparto, caratterizzato da un'edificazione recente scarsamente qualificata e dalla mancanza totale di ambiti urbani "complessi", doveva essere recuperato alla città. L'interesse di questa recentissima proposta di Foster, oltre che per le peculiarità intrinseche dell'intervento, che poi è il modo di rapportarsi al contesto urbano edificato, consiste nel riuscito dialogo tra il nuovo intervento e la preesistenza di St. Paul tramite l'adozione di un tessuto connettivo pedonale che omogeneizza, integrandoli, il nuovo con l'antico e che sa disarticolarsi in una teoria di spazi per la collettività che, a seguito della soluzione progettuale adottata, assumono importanza primaria sia per la comprensione architettonica della composizione che per la sua fruizione urbana. L'inserimento degli elementi contemporanei nel tessuto storico è risolto sempre evitando il rigetto della nuova struttura da parte dell'organismo urbano. Come il "movimento moderno" non rompe con il passato storico che lo ha generato riuscendo a far coesistere, alimentandole reciprocamente, la carica rivoluzionaria e di rottura del

movimento d'avanguardia con il rapporto critico nei confronti delle esperienze storiche (l'opera lecorbusieriana valga per molti altri esempi), così Foster prosegue lungo le istanze culturali e propositive individuate dal "movimento moderno" senza esitazioni e compromessi, adeguandone e aggiornandone continuamente i contenuti alle nuove istanze tecnologiche e ambientali. L'unica perplessità, legata al tema della "durabilità" nel tempo della sua architettura, costituisce invero la critica oggettiva alla maggior parte delle opere del "movimento moderno". L'edificio gropiusiano del Bauhaus di Dessau invecchiò in brevissimo tempo. Che sarebbe stato della Weissenhofsiedlung senza i restauri recenti? È vero che il quartiere fu realizzato troppo velocemente ma è altrettanto vero che il Weissenhof, come la maggior parte delle realizzazioni "moderne", sorse anche per divulgare tecnologie nuove e migliori rispetto a quelle dello storicismo neoclassico ed eclettico. Mentre le realizzazioni ottocentesche erano nella maggior parte dei casi ineccepibili sotto il profilo della durabilità, quelle del "movimento moderno" non lo furono affatto. Volumi puri intonacati di bianco (che poco dopo era grigio), coperture piane per qualsiasi latitudine (quasi mai impermeabili all'acqua), calcestruzzi a vista (in breve tempo degradati), ampio uso di infissi vetrati (di scarsa protezione all'aria e all'acqua), ecc., se contribuirono al salto qualitativo del metodo compositivo-distributivo e strutturale dell'architettura, pure sottolinearono la fragilità nel tempo delle tecnologie impiegate. La rilettura delle esperienze di quegli anni contribuì, anche se sotto il profilo critico la questione non è sufficientemente posta nel dovuto rilievo, a innescare quel processo di revisione e di critica nei confronti del "movimento moderno" che, iniziatosi sul finire degli anni '50, è ancor lungi dalla soluzione e che trova, per esempio ora, nell'ultimo Stirling di Stoccarda e della Clore Gallery o nell'Humana Building di Graves, come del resto in tutta la produzione recente di Ungers (solo per citare qualche nome), alcune risposte costruttive che, in termini di durabilità, sono positive, propositive e alternative a quanto si era configurato durante il "movimento moderno" e consolidato nell'*International Style*. L'opera di Foster è recentissima, almeno negli esempi che ci interessano, freschissima, non collaudata e verificata per il lungo periodo. Sotto il profilo della durabilità e della con-

servazione nel tempo potrebbe denunciare qualche debolezza che da sola però non basterebbe a vanificare un impegno e una ricerca progettuale tra i più significativi della fine del XX secolo.

* "Parametro", n. 163-164, gennaio 1988, pp. 23 e ss.

LA PIRAMIDE DI VETRO DEL GRAND LOUVRE*

La recente inaugurazione (4 marzo '88) della "Piramide di Vetro" al centro della Cour Napoléon, cuore del Louvre, consente di soffermare l'attenzione sul significato urbano dell'intervento di Ieoh Ming Pei. L'intervento progettuale nasce da un'esigenza precisa: quella di razionalizzare gli spazi museografici esistenti all'interno del Louvre e di adeguarli alle esigenze contemporanee del "museo moderno". La necessità di rendere godibili gli scavi archeologici nella Cour Carrée, unita all'esigenza di collegarla più vigorosamente alla Cour Napoléon, ma soprattutto il bisogno di realizzare nuovi collegamenti tra i vari settori del Louvre, se da un lato ha necessariamente comportato l'uso del sottosuolo all'interno delle due corti, dall'altro ha imposto di riconsiderare il problema dell'accesso alla struttura museale. Un ingresso baricentrico, che potesse smistare, seppure in tempi diversi, migliaia di visitatori, non poteva trovare ubicazione che all'interno della Cour Napoléon. Tema di difficile soluzione soprattutto sotto il profilo dell'inserimento ambientale di una nuova struttura nei rapporti con un monumento così importante. È vero che il Louvre non è nato in maniera unitaria e organica e che praticamente ogni periodo storico vi ha lasciato il proprio segno e prodotto qualche "completamento". Si pensi alla fine del '600 e ai due progetti di Bernini, in minima parte condotti a termine. Al gran progetto di Colbert di collegare Louvre e Tuileries per fonderli in un unico organismo architettonico. O all'elaborazione progettuale di Perrault, solo per citarne alcuni, caratterizzata dalla teoria di grandi corti che avrebbero dovuto focalizzarsi su un anfiteatro, che mai fu portata a compimento. Il tema progettuale affidato a Pei, chiaro nei suoi intendimenti e nelle sue finalità, e che suscitò a suo tempo ferocissime polemiche tra conservatori

e modernisti, presupponeva un intervento moderno che fosse in sintonia con la preesistenza monumentale. L'aver sviluppato la maggior parte delle richieste progettuali di nuovi spazi sotto il livello di campagna costituì, già di per sé, un efficace *éscamotage* per eludere il problema, o meglio, per conferirgli la soluzione più consona. Ma il contatto tra esterno e interno, tra sottosuolo per gli spazi specializzati e piano di campagna per la vita di relazione e di fruizione degli spazi esterni, anche a seguito dell'ubicazione prescelta, il centro della Cour Napoléon, costituiva il punto più delicato della composizione. Pei risolve tale problema nell'unico modo possibile. Non affida il complesso sistema degli ingressi a una struttura architettonica vera e propria, ma copre il "buco" dell'ingresso con un elemento neutro, senza peso e senza spessore: una piramide dalla esilissima struttura in acciaio interamente rivestita con lastre di vetro trasparente. Lo spazio della Cour Napoléon non è compromesso irrimediabilmente (mentre qualsiasi altra soluzione, diversa dall'adottata, sarebbe stata meno compatibile con il monumento). Si avverte, ed è vero, il volume della piramide ma si continuano a percepire senza fatica le tre facciate che definiscono la Corte. Pure penetrando all'interno della nuova struttura, la qualità e la trasparenza del vetro non interclude la percezione dello spazio architettonico esistente e nemmeno il colore delle facciate storiche è falsato dall'interposizione della membrana vitrea. Sotto il profilo urbano la presenza di questo elemento architettonico nuovo, apparentemente estraneo al tessuto della città, che si percepisce, ma che è senza massa e senza colore, contribuisce a sottolineare ulteriormente un asse viario urbano preesistente. Tale asse, lineare con leggero flesso dopo Place de l'Étoile, è profondamente radicato nella morfologia parigina per il fatto di costituire la congiunzione tra una parte della città storica e una parte del suo intorno periferico di recente edificazione. La congiungente spaziale che si diparte dalla Cour Napoléon e si spinge all'Arc du Triomphe e che dall'Étoile, oltre la Senna, giunge sino alla Défense costituisce un asse urbano sostanzialmente portante che connette la città storica alla periferia contemporanea. Il Louvre da un lato e la Défense dall'altro costituiscono i due termini di un confronto e i punti iniziale e finale di un percorso di difficile o impossibile percezione visiva (per gli eccessi della grande scala) ma di sicuro effetto morfologico intimamente legato alla spa-

zialità urbana di Parigi. Questo sottosistema urbano viene ulteriormente evidenziato dalla presenza di due elementi: l'Arco delle Telecomunicazioni della Défense di Bouffi (su elaborazione di un'idea di Spreckelsen) a un'estremità di tale percorrenza e la "Piramide di Vetro" di Pei, nel cuore del Louvre, all'estremo opposto. Il significato più emblematico della realizzazione dell'architetto sinostatunitense sta proprio nel sapersi porre all'interno di uno spazio urbano come elemento di individuazione di un sistema compositivo unitario anche se minimo. Santa Maria della Consolazione a Todi o San Biagio a Montepulciano o più su nel tempo Nôtre Dame du Haut a Ronchamp si qualificano e si connotano per la loro decisa monofunzionalità: sono oggetti architettonici pregevolissimi ma di nessuna potenzialità urbana. Possono costituire dei riferimenti urbanistici ma non si integrano alla vita di un intorno edificato essendo completamente estranei a ogni idea di spazio urbano. Il loro valore intrinseco si basa sulla specificità del proprio spazio architettonico. La Piramide di Pei solo apparentemente potrebbe parere in tal senso. È sì intrecciata a complessi spazi architettonici al di sotto di essa (è la classica "punta dell'iceberg"), a loro volta esemplarmente connessi ad ambiti spaziali storicizzati, ma è pure partecipe di una complessità più ampia e articolata: quella determinata dall'intera vita di una città. L'analisi della soluzione progettuale adottata induce ben poche perplessità, una volta noti gli elementi al contorno, i vincoli e le necessità di riferimento per la composizione dell'insieme. Semmai è lecito chiedersi e interrogarsi sull'opportunità o meno di un intervento di questo genere in un contesto del tutto particolare: il cuore della Cour Napoléon, spazio urbano unico nell'ambito dell'architettura occidentale. Sino a che punto tale realizzazione è scaturita da esigenze oggettive del Museo del Louvre e della città di Parigi, o piuttosto è stato generato e voluto dal desiderio di vedere incrementare a ogni costo la grandeur della committenza, costituisce invece un dubbio legittimo che solo la verifica del tempo, dell'uso e della critica architettonica e urbanistica approfondite, potranno, seppure di molto a posteriori dalla realizzazione, forse completamente dissipare.

* "Parametro", n. 165, aprile 1988, p. 5.

LUIGI COSENZA ARCHITETTO “REALISTA”*

L'identità tra pittura realista e architettura razionalista finalizzata alla creazione e codificazione di un'architettura “realista” è sempre stata, sin dagli anni '50 e continua a esserlo tuttora, un punto fondamentale nella poetica di Gabriele Mucchi. Concetto estraneo alla critica ufficiale d'architettura che vede nel “neorealismo” il superamento storico del razionalismo e che non affronta compiutamente il problema del realismo. Pur non essendo facile individuare all'interno del “movimento moderno” italiano architetti “realisti” nell'accezione sopraesposta, analizzando l'opera di Luigi Cosenza si può ritenere che forse la sua architettura, più di altre, sia quella che meglio risponde al postulato di Mucchi. L'architettura “realista” deve essere di sicura derivazione razionalista e pur attingendo ai principi del neorealismo deve da questo sapersi discostare per perseguire una propria autonomia formale e sostanziale. La matrice funzionalista è in Cosenza evidente. In un saggio al catalogo sulla sua opera in occasione della mostra antologica di Napoli della fine '87, De Seta riporta un giudizio di Pagano sull'architetto partenopeo pubblicato su “Casabella” del '36. “(...) È la qualità che conta: non la mole o l'enfasi. Per questo mi piace riconoscere nell'ingegner Cosenza un buon collega: un architetto vivo (...)”. Se tale affermazione sancisce a buon diritto l'ingresso ufficiale del “napoletano” nel “movimento moderno”, la sua distanza dal “razionalismo italiano” è sempre leggibile. Collaborando a Casabella e a Domus di quegli anni, egli sottolinea la sua presenza in seno all'architettura moderna italiana, ma non apparterrà mai in senso stretto né al gruppo milanese né a quello romano né più in generale al “razionalismo”. Persegue la propria strada autonoma di architetto moderno con “sempre davanti agli occhi”, dirà Mucchi, “la terra campana”. All'interno

di questa autonomia, egli sa porre e pone la sua opera, sin dagli inizi, in stretto contatto, quasi a confronto, con le opere italiane più significative. Il Mercato Ittico di Napoli del '36 si colloca in questo contesto. È un progetto che “vien da lontano” dirà Enrico Mantero nel suo “Razionalismo Italiano”, che soprattutto per questo va collocato, seppur con le dovute cautele e con le evidenti differenze, in quell'orientamento progettuale che, rifacendosi al progetto del '33 della stazione S.Maria Novella del Gruppo Toscano, si muoverà alla ricerca di un maggior convincimento ma soprattutto di una maggior adesione ai problemi reali della situazione nazionale dando origine, prevalentemente nel dopoguerra e a opera dei protagonisti dell'architettura italiana, a quei nuovi fermenti che confluiranno nel cosiddetto neorealismo architettonico. Ma anche il neorealismo, seppur in maniera diversa, è un movimento, come prima lo fu il razionalismo, a carattere nazionale. Diverso è il razionalismo milanese da quello torinese, o da quello comasco o romano, ma pur nella diversità tanti sono gli elementi di tangenza, essendo univoco il punto di partenza. Così accade per il neorealismo che non è un movimento a carattere regionale come per tanto tempo si è voluto far credere, ma pur sempre nazionale. Il neorealismo lombardo, quello emiliano e quello romano tendono a recuperare gli elementi tradizionali locali della regione di appartenenza, ma la motivazione generale è che alla base della filosofia neorealista è certamente, nell'ampio ventaglio degli aspetti culturali, per certe forme dell'arte di interesse mitteleuropeo, e per l'architettura di interesse nazionale. All'interno di questa fertile stagione dell'architettura italiana del dopoguerra si collocano le opere forse più importanti di Luigi Cosenza che culmineranno nello stabilimento Olivetti a Pozzuoli. Prima di questo periodo va ricordato il lungo lavoro di studio dell'anteguerra, compiuto lungo un notevole arco di tempo alla ricerca dei valori essenziali dell'architettura spontanea locale. Sono di questo periodo i rilievi delle case di Procida condotti in parte con gli amici Mucchi e Rudofsky. I risultati di tali analisi si sintetizzano, per esempio, in opere del livello di villa Oro a Capri. Ancora una volta il messaggio di Pagano e dei razionalisti milanesi relativo all'interesse verso l'architettura spontanea, concretizzato nella VI Triennale sull'architettura rurale del '36, se da un lato volle rappresentare in embrione l'anticipazione forse più autentica di uno degli aspetti più

importanti del neorealismo, mantenendo in tal senso un carattere nazionale, interpretato a livello locale, in Campania, contribuì alla formazione di quell'architettura della tradizione che Mucchi non esiterebbe a definire "realista". "Il termine tradizione per Cosenza", scriverà Mucchi nel catalogo della mostra, "non vuol dire né accademia né manierismo ed è anche termine contrario al concetto di cosmopolitismo (chalets svizzeri e grattacieli americani su spiagge tirrene). È termine che accompagna i principi del realismo". Tale affermazione contiene in nuce due affermazioni importanti: la prima è una malcelata, e per certi versi condivisibile, critica al neorealismo che varrebbe la pena di approfondire; la seconda è una rivendicazione sul ruolo autonomo dell'architettura di Cosenza che è poi l'aspetto che si è inteso maggiormente sottolineare. Molto ci sarebbe da dire pure sul suo impegno nell'urbanistica con particolare riferimento ai problemi della sua terra e della sua città; ancor più ci sarebbe da dire su di lui docente universitario testardo e dimissionario, e sul suo ruolo di antifascista storico prima e intollerante di ogni sopruso poi. Emergerebbe quella sempre più rara figura di persona coerente, incapace di scendere a compromessi e fervido polemista che mi fece conoscere mio padre, una sera del '75, dopo un congresso su "La qualità urbana" promosso dal Comune di Modena. Emergerebbe pure la figura di chi, per libera scelta, fece della coerenza progettuale prima di tutto uno stile di vita da tramandare di padre in figlio. E penso sia anche stata e sia, questa, l'eredità più "grave" che abbia lasciato a suo figlio Giancarlo.

* "Parametro", n. 163-164, gennaio 1988, p. 45.

LA NUOVA ARCHITETTURA SVIZZERA *

È noto come da parte di certa critica, soprattutto anglosassone, si insista nel ricercare e nell'individuare, all'interno del panorama contemporaneo dell'architettura, dei veri e propri regionalismi e come ostinatamente si tenti di rapportarli strettamente all'esistenza di vere e proprie "scuole d'architettura". Già in più di una occasione si è sentito il bisogno di prendere le distanze da questa particolare problematica, in taluni casi certamente mal posta, soprattutto se si è portati a ritenere che tali cosiddetti "regionalismi" costituiscano invece i variegati aspetti di un'unica questione: quella di aggiornare il linguaggio moderno dell'architettura su cui paiono esserci oggi forse troppe convergenze al punto da far presupporre, nonostante le perplessità citate, la nascita, per così dire "spontanea", di un ulteriore movimento internazionale d'architettura ben diverso dall'ormai storico "stile internazionale", e ben maggiormente sostenibile e giustificabile. Il fatto che le differenze culturali all'interno del mondo occidentale, e ormai non più solo in quello, vadano sempre più rarefacendosi e la constatazione della sempre maggior identità, nel bene e nel male, tra realtà urbane fortemente differenziate nel solo recente passato, unitamente a una generalizzata caduta di tensione sociale e ideologica in nome di un più realistico pragmatismo, consentono di non escludere aprioristicamente tale presupposto. Se ci si sofferma sulla recente architettura della Confederazione Elvetica, contestualmente alle linee generali esposte, è possibile focalizzare l'attenzione su due aspetti non irrilevanti, spesso forieri di equivoci, intimamente intrecciati. Si è portati a ritenere che l'architettura ticinese non solo sia una "scuola", ma da oltre un decennio si tende addirittura a identificarla con quella dell'intera Confederazione. Anche

se è produttrice di tendenza, piuttosto che prodotta da vera e propria “scuola”, l’architettura ticinese è in realtà il prodotto della volontà di ricerca di un gruppo omogeneo di architetti, dalle matrici culturali eterogenee, che si esplica in una realtà territoriale in cui il realismo costruttivo tedesco e il potenziale compositivo mediterraneo sono fortemente compresenti. È certamente difficile trovare una chiara identità per l’architettura svizzera, che opera in un luogo che da sempre ha una difficile identità politica, sociale e geografica in un contesto quanto mai fluido e in cui la nozione di “frontiera” è estremamente sfumata e arbitraria. Il paese è disomogeneo nel suo complesso e la coesione è soltanto apparente (anche se sostanziale sotto il profilo economico e finanziario). Le stesse quattro lingue diverse all’interno della Confederazione contribuiscono all’“internazionalismo” della sua cultura, e non solo architettonica. Architettura internazionale e non regionale all’interno della quale sono ben individuabili le matrici di provenienza. In questo senso la Ticinese è certamente la meno svizzera. L’identità, cui da tempo assistiamo, che tende a individuare l’architettura svizzera con la Ticinese porta con la memoria all’errore storico di chi individuava nell’architettura della costa dell’Est, cioè di New York, l’architettura americana più sincera. Quando invece era la più europea per il fatto che in essa fu determinante l’apporto dei progettisti d’oltreoceano approdati in USA prevalentemente a seguito della diaspora ebraica. Similmente potremo dire che la Ticinese è la meno svizzera delle architetture della Confederazione. Ciò vuol dire che è permeata di formalismi Khaniani, di empirismo comasco-milanese con approcci progettuali suggeriti dalla vecchia scuola di Venezia degli ultimi anni ’60. I risultati esteriori sono troppo sovente e riduttivamente determinati da superfici a “strisce” alterne di diversi colori che nel momento in cui sono commercializzate, esportate e recepite un po’ dovunque, denunciano il loro limite più intimo che è quello della ricerca formale. Richiami voluti e dichiarati tipici della poetica medioevale toscana ma che in realtà traggono le proprie motivazioni nell’antica architettura islamica (e questo i ticinesi fingono d’ignorarlo) la cui conoscenza è, per inciso, strumentale proprio per la migliore comprensione delle architetture a superficie “rigata” del tardo medioevo italiano. Supportata per di più da un apparato critico d’accordo “onesto” ma non originale e troppo sovente disatteso¹ deve buona parte della

sua fortuna alla grande capacità di pubblicizzazione e divulgazione dei suoi artefici (capacità sicuramente encomiabile ma sicuramente poco elvetica). Malgrado le dichiarazioni di poetica dei maestri ticinesi i loro prodotti, sempre connotati in maniera ineccepibile e rara da una qualità costruttiva esemplare, difficilmente riescono a instaurare un rapporto con il luogo, e nel migliore dei casi tale rapporto è estremamente forzato. Sono oggetti isolati, singoli il più delle volte, che poco o nulla hanno a che vedere con il contesto. I rari sistemi urbani, che peraltro sempre di rado è dato di vedere, peccano spesso per ingenuità e scarsa coerenza. I due limiti estremi di questo discorso conducono poi, sotto il profilo del linguaggio, ad architetture da un lato sempre meno semplici e sempre più complesse anche sotto il profilo del dettaglio costruttivo (per esempio la Banca del Gottardo a Lugano) e dall'altra a forme sempre più semplici, o semplicistiche (per esempio l'esperienza di Monte Carasso) in cui è addirittura assente la cura del particolare. Anche se meno pubblicizzata dalla critica ufficiale non può essere sottaciuta la nuova generazione di architetti svizzeri di Basilea, Lucerna, Losanna e Ginevra tesa a perseguire, con paziente ricerca, la strada non sempre facile, e spesso non riconosciuta nel dovuto modo, del continuo aggiornamento e revisione del linguaggio moderno dell'architettura, in cui il significato del progetto non viene costruito in funzione edonistica e formale, con un particolare uso di materiali o l'adozione accurata di dettagli costruttivi, ma prende corpo a seguito di una motivazione autonoma che è quella della ricerca dell'innesto coerente del progetto nel complesso divenire della città contemporanea. In questa operazione le nuove tendenze dell'architettura Svizzera, quelle più autentiche, dichiarano la propria derivazione da quella matrice razionalista elvetica che ebbe un ruolo determinante nella codificazione del razionalismo europeo. Basta citare Guy e Marc Collomb, Dolf Schnebli, Theo Hotz, l'Atelier 5 (che pare riprendersi da una "stanchezza storica") e altri più giovani cresciuti alle scuole politecniche di Losanna e di Zurigo in cui più che ai corsi di Luigi Snozzi e prima ancora di Aldo Rossi alla scuola federale di Zurigo paiono far riferimento, e non a torto, ai più antichi "insegnamenti" di Alfred Roth ma soprattutto alle realizzazioni più importanti della Svizzera del Razionalismo storico come il "Neubül" che può valere per tanti altri esempi, e all'opera

dei vecchi maestri quali Haefeli, Steiger, Moser e il già citato Roth. Dovrebbe risultare evidente che l'architettura ticinese è tutt'altra cosa dalla nuova Architettura Svizzera. Così come dovrebbe essere più percettibile che il discorso sui regionalismi, anche se nel caso elvetico la tentazione potrebbe essere forte (sarebbe troppo facile individuare dei regionalismi cantonali), induce in questo caso, forse meglio che in altri, a ritenere che nel panorama architettonico contemporaneo siano sempre di maggior difficile individuazione. Soprattutto se si è portati a condividere che oggi l'architettura non conosce "frontiere", almeno nel mondo occidentale, di modo che la nascita "spontanea" di un nuovo e più giustificato "internazionalismo" pare sempre meno discutibile.

NOTE

* "Parametro", n. 172, maggio giugno 1989, p. 4.

1. cfr. T & A n. 380, '88, pp. 135 e ss.: "(...) *les résultats ne sont (...) pas contenus dans l'intervention proprement dite, mais ils procèdent des rapports d'ensemble que le projet entend établir avec le site, car c'est précisément de ces rapports que naissent les valeurs nouvelles*".

LA CASA A BREGANZONA DI MARIO BOTTA*

Il rapporto con il territorio, il ruolo del dettaglio costruttivo, il grande valore didattico di un metodo compositivo esemplare e infine la specificità del disegno progettuale sono gli aspetti dell'opera di Mario Botta che maggiormente è possibile approfondire dall'analisi della mostra sulla "Casa di Breganzona" allestita, tra settembre e novembre, al Museo Vela di Ligornetto. La forte relazione tra progetto e contesto specifico vorrebbe sempre essere presente nell'iter progettuale dell'autore e vorrebbe costituire un tema centrale della sua poetica. Fino a che punto tale aspetto è voluto dalla critica ufficiale e fino a che punto sussiste oggettivamente, non è ancora sufficientemente delineato. Se in talune opere la complessa equazione che vede collegata l'architettura al luogo tende a configurarsi come relazione d'identità, e la Casa di Morbio Superiore assume in tal senso valore emblematico, per altre opere tale relazione è di individuazione difficile come per la casa di Breganzona. Tale edificio "(...) si pone come una presenza urbana capace di disegnare un incrocio stradale (...)" afferma l'autore; eppure è estremamente difficile riuscire a cogliere in quest'opera quella che è definita, a torto o a ragione, una peculiarità del suo metodo progettuale. Il fatto cioè che, al di là della scala progettuale, sia possibile individuare, a fronte di interventi decisamente interrelati al luogo, almeno altrettante realizzazioni il cui rapporto con il contesto non è così immediato, induce a dubitare della reale portata di questo aspetto progettuale. È lecito forse non generalizzare più di tanto, nella misura in cui non ci si può sentire di condividere l'ormai lontano taglio critico, ancor oggi peraltro largamente condiviso, sulla particolare "attenzione" urbanistica di Andrea Palladio. Se è vero cioè che la Basilica Vicentina si configura effettivamente come un "sistema urbano" eccezionalmente

complesso sotto il profilo architettonico e urbanistico, sicuro punto di riferimento per l'intera organizzazione della città, e se il fronte principale di Palazzo Valmarana raggiunge una qualità urbana ineccepibile grazie al perfetto inserimento nel minuto tessuto urbano tramite l'adozione di due ordini minori tra l'impaginato delle facciate dell'edilizia residenziale esistente e l'ordine gigante del palazzo patrizio, altrettanto non si può dire, anche se si è sostenuto il contrario, per le Ville. Se negli esempi citati la progettazione non si esaurisce nella sola componente architettonica, alimentandosi e chiarendosi solo attraverso la rigorosa analisi del contesto, il discorso è, per le Ville, completamente diverso. Che esse si pongano come elementi di riferimento per il territorio è da dimostrare, così come il sottile legame con il contesto è da verificare e l'analisi rigorosa della "Rotonda" a Vicenza è, da questo punto di vista, sintomatico. Nelle Ville Palladiane tutto si risolve nell'architettura dell'edificio (o tutt'al più delle sue immediate pertinenze) ma soprattutto nelle variazioni delle diverse invenzioni tipologiche dalle forme semplici alle più complesse. È un po' quanto avviene, a mio parere, nelle case unifamiliari di Mario Botta in cui è la ricerca della forma tipologica più appropriata unita all'uso più accurato del dettaglio costruttivo e della decorazione ad avere il sopravvento sul resto. Pure nei progetti a scala maggiore l'attenzione nei confronti del luogo non è immediatamente percepibile. Con l'eccezione del Centro Direzionale di Perugia e dell'ampliamento della Stazione di Zurigo in cui la cucitura dell'intervento al contesto è molto chiara (non dimentichiamo che Luigi Snozzi collabora in maniera determinante a tali progetti), dalla Banca di Friburgo a Ransila e sino alla recente Banca del Gottardo il processo compositivo si esaurisce nella definizione e determinazione di un oggetto architettonico, bello quanto si vuole, ma introverso nel senso di poco aperto alle vicende contestuali esterne. Nel senso che laddove esse eventualmente ci fossero prendono parte alla manipolazione progettuale in modo troppo artificioso. Situazione che pare possa valere per molte case unifamiliari e per quella di Breganzona in particolare. In questo progetto il rigore tutto svizzero di esasperare lo studio del più appropriato dettaglio costruttivo contribuisce, ma questo del resto avviene in tutta l'opera di Botta in modo puntuale, alla realizzazione di un'architettura che saprà certamente "invecchiare"; che

saprà cioè porsi, nei confronti del tempo, in maniera durevole. Ciò che emerge inequivocabilmente dalla rassegna di Ligornetto è la chiarezza esemplare, direi didattica, del suo metodo compositivo per cui, all'interno di una ricerca progettuale unitaria, ogni nuova esperienza intende porsi come risultato autocatartico delle acquisizioni precedenti. Sia limitatamente al processo progettuale di Breganzona che al più vasto panorama dell'iter progettuale del maestro ticinese nel suo complesso. Preme poi sottolineare, ed è l'aspetto compositivo forse più singolare, la specificità del segno o disegno progettuale perennemente rivolto a perseguire in maniera talora ossessiva, talaltra ossessionante, una sempre maggior definizione e un continuo accrescimento della forza dell'immagine architettonica. Ma si tratta di un'immagine nuova, differente non solo dalla consuetudine ma diversa e diversificata in ogni sua parte. Per Botta "moderno" può essere sinonimo di trionfo della rinuncia. In altri termini i limiti più autentici che gli pare di riconoscere nel "movimento moderno" potrebbero essere individuati e individuabili in un doppio ordine di argomentazioni: rinuncia alla durabilità in nome di tecnologie e materiali inadeguati alle istanze reali, e rinuncia all'espressività in nome di un falso corpus di regole e imperativi compositivi. Proprio per questo egli opera con successo sui due fronti del rigore costruttivo e della ricerca dell'immagine conferendo però a quest'ultima un ruolo forse troppo importante: e i rischi e i limiti di operazioni fortemente "formali" non si possono sottovalutare.

* "Parametro", n. 175, novembre dicembre 1989, pp. 5 e ss.

LA “MODERNITÀ” DI GIULIO ROMANO*

Chi percorresse in senso orario il piano terreno del mantovano Palazzo del Te incominciando dall'ingresso nord della loggia delle Muse, inizierebbe il percorso dalla Sala dei Cavalli. Di lì, attraverso la Sala di Psiche, quella dei Venti e la camera delle Aquile, dopo lo stacco costituito dalla loggia di Davide, raggiungerebbe la Sala dei Giganti dopo aver percorso la Camera degli Stucchi e quella dei Cesari. È proprio sul lato est, quello che ha il prospetto sulle peschiere, che conviene soffermarsi maggiormente perché è lì, più che altrove, che è possibile vedere riassunte le caratteristiche primarie della poetica di Giulio Romano. La Sala di Psiche e quella dei Giganti costituiscono i punti estremi di tale corpo di fabbrica e l'inizio e la fine di un percorso spaziale tra i più discontinui della storia dell'architettura. La esasperata discontinuità spaziale all'interno di tale percorso, che trova momenti di sosta nelle uniche pause iniziale della Sala dei Cavalli e intermedia della loggia di Davide, è strumentale per la lettura e la comprensione del prospetto verso le peschiere. Una lettura superficiale dell'opera architettonica di Giulio Romano parrebbe riproporre il luogo comune del trionfo dell'“eresia” sulla “norma”, della “varietas” esasperata oltre ogni limite, del “capriccio” a ogni costo e del rifiuto totale di ogni stilema classico. L'inversione dell'ordine o la predilezione per l'ordine “bestiale”, lo “scartamento” negli impaginati di facciata, il rinnovato gusto per il “rustico” e per il “tragico” potrebbero ricondurre all'accezione generica di “Mannerismo” (peraltro qui non indagata); ma in tutto questo, quanto c'è di “sprezzatura” e quanto invece è pura “affettazione”? In altri termini il punto centrale del problema sta proprio nel tentare di valutare il ruolo e il peso diverso, nell'opera di Giulio, assunto da queste due “categorie”

cinquecentesche, diverse ma simmetriche. Nel senso che l'uso dell'una comporta una poetica consapevole e autonoma, mentre l'uso dell'altra (*nihil est odiosus affectatione* diceva Quintiliano) contribuisce a sfumare una poetica autonoma in moda, in tendenza, in maniera. Probabilmente Giulio Romano non si avvale né dell'una né dell'altra in modo esclusivo, ma ancora una volta opera una mescolanza sapiente delle due. Produce cioè poetica autonoma con la convinzione e l'ambizione di indurre moda e tendenza. Siamo nel '500. Nel "Principe" Machiavelli codifica la "Virtù" come qualità eroica e attiva della vita e Guicciardini, nei suoi "Ricordi", si pronuncia per la "Discrezione", che poi è nobile rassegnazione. Castiglione oltre alla codificazione di "sprezzatura" e "affettazione" nega l'autorità del Volgare Toscano in nome di un'estensione della lingua ai vocaboli "splendidi d'ogni parte d'Italia" persino "francesi e spagnoli". Ci sarà per contro l'Accademia della Crusca a tutelare i valori linguistici consolidati. C'è Giuseppe Arcimboldi, "specializzato" nella produzione di figure umane allegoriche composte di oggetti e di prodotti della natura, in cui si uniscono al gusto bizzarro e morboso del manierismo nordico (Wunderkammer), la tradizione delle "caricature" leonardesche prima e poi giuliesche. In Urbanistica c'è il crollo della "città ideale"; con Pienza e Ferrara si sono chiuse già da un secolo le istanze urbane più profonde (sperimentate peraltro dagli spagnoli e dai portoghesi nelle colonie americane). L'attenzione va riponendosi più sull'oggetto architettonico che sul sistema urbano anche se la Basilica Vicentina e il Campidoglio Romano sono due eccezioni che confermano la regola. "Semplicità" e "complessità" sono compresenti sulla scena architettonica. Questo mondo, in bilico perenne tra eterodossia e norma, è anche il mondo di Giulio Romano. In questo mondo c'è chi segue pedissequamente la "machiavellica virtù" scardinando ogni principio classico in nome della "complessità" come Buon-talenti nella sede di S. Jacopo Soprarno o nel più noto timpano della porta degli Uffizi, e c'è chi persegue la "guicciardiniana discrezione" come nella "semplicità" dell'opera di Michelangelo e Palladio. C'è invece chi, come Giulio, compendia e sintetizza tutto ciò di cui dispone con "disinvoltura" e "artificiosità". Intendendo in più dominare la preesistenza codificando *l'accidens*, a essa sempre connesso in seguito a un intervento "nuovo", in linguaggio auto-

nomo estremamente complesso, cui per alcuni può essere ascritto il risultato formale del prospetto est del Palazzo del Te. Diversamente operano Michelangelo prima e poi Palladio nei confronti della preesistenza e, ancor prima di loro, Bramante. Ciò che è indotto dalla preesistenza è, nella Biblioteca Laurenziana, leggibile nello scarto spaziale tra Vestibolo e Sala di Lettura. Ma è una discontinuità solo apparente, dominata compiutamente dal rigoroso controllo metrico dello spazio nella Sala di Lettura e dall'unidirezionalità del senso di percorrenza del medesimo: il Vestibolo deve intendersi quale momento spaziale propeudeutico all'acquisizione della "semplicità" spaziale della Sala di Lettura, la cui severa ritmica è la deduzione logica della "misurabilità" quattrocentesca dello spazio. E la Laurenziana prende corpo solo a partire dal primo quarto del cinquecento, ha cioè gli stessi anni del Palazzo del Te. Più oltre Palladio opera nei confronti della preesistenza medievale della Basilica Vicentina un po' come Alberti operò nel Tempio Malatestiano. D'accordo che il ritmo delle facciate non è scandito in misura costante dalle serliane, ma tale apparente dissonanza è impercettibile nel senso che è lo sforzo di ricondurre il "tutto" a un "modulo unitario" ad avere parte dominante. Le correzioni ottiche imposte allo "strapiombo" della preesistenza sono tipici artifici "classici" per riportare unitarietà all'insieme. La forte connotazione urbana dell'edificio trascende infine le istanze cinquecentesche per perseguirne altre "autonome" e "chiaroveggenti". Pure Bramante, seppur più indietro nel tempo, ricorre, in S. Maria in S. Satiro, all'artificio della pittura per trasformare uno spazio "longitudinale" in uno "centrale", dominando una preesistenza urbana (una strada) di impedimento alla risoluzione, solo architettonica, del problema. Per tali artisti che operano, con la sola eccezione di Bramante, in pieno cinquecento, il controllo dello spazio architettonico e il linguaggio difficilmente prescindono dall'uso delle regole e delle norme quattrocentesche. Giulio Romano farebbe invece per taluni "tabula rasa" del passato, ma non è proprio così. Esaminiamo il corpo est del Palazzo del Te nei rapporti spazio interno e prospetto sulle peschiere. Sulla discontinuità spaziale interna già si è detto e a una lettura in superficie del prospetto pure l'impaginato della facciata parrebbe risolto in modo arbitrario come arbitraria è la connessione spaziale dei vani interni. La gran-

de loggia di Davide costituisce il legamento tra due facciate, simmetriche in modo polare. Ognuna di esse è caratterizzata da una doppia coppia di serliane. L'intervallo tra gli archi non è costante. Osserviamo la facciata alla destra della loggia di Davide partendo da sinistra e soffermandoci sui tre interspazi tra i quattro archi: tutti diversi. Il primo è diviso simmetricamente da una coppia di paraste in due intervalli eguali alle cui estremità stanno le colonne d'imposta degli archi. Il terzo è costituito da un pieno scandito alle estremità da una coppia di paraste. Il problema, il nodo compositivo, è come risolvere il secondo interspazio in modo da omogeneizzare la coppia di serliane di sinistra con quella di destra. Ebbene questo interspazio è l'unico risolto non simmetricamente ma è proprio tale soluzione a determinare l'unitarietà dell'impaginato complessivo. Tale interspazio è individuato nel suo estremo di sinistra da una colonna, mentre in quello di destra da una coppia di paraste. L'intervallo tra colonna e coppia di paraste è uguale ai due intervalli del primo interspazio. La "magia compositrice" di Giulio riesce a razionalizzare, all'esterno, uno spazio interno discontinuo. Lo fa con "sprezzatura" o "affettazione"? Ma certamente con entrambe, dimostrando una scioltezza compositiva nell'uso degli ordini e una chiarezza di obiettivi progettuali del tutto eccezionali, che contribuiscono a eliminare qualsiasi attributo di "capriccio" o "caso" o "divertimento" alla sua architettura che, letta in questo modo, denuncia il rigore e la coerenza di matrice quattrocentesca (poco importa, secondo le regole albertiane, se gli archi si impostano su colonne anziché su paraste) applicati però con una scioltezza diversa, per esempio, dal rigore brunelleschiano di S.Spirito; che è poi la scioltezza della "modernità". Discorso analogo vale, sostituendo alla parola "destra" la parola "sinistra", per il lato sinistro del medesimo prospetto. Se esistesse infine un Plutarco contemporaneo dell'architettura, che scrivesse delle "Vite parallele" di "architetti illustri" di epoche diverse, non esiterebbe a porre in coppia Giulio Romano con James Stirling. La conoscenza dell'uno può essere strumentale per la comprensione dell'altro e viceversa. Entrambi escono da un passato culturale rigoroso per perseguire la propria modernità. Su Romano ci si è già espressi. Per Stirling solo due parole. Protagonista dell'ultimo periodo del "movimento moderno", con la partecipazione alla XV Triennale (tanto

discussa allora ma tanto importante per la comprensione delle tendenze della nuova architettura) sancisce il proprio passaggio personale da un periodo storico (quello della Facoltà di Storia e di Leicester per esempio) a un altro (quello del centro civico di Derby). Le sue ultime realizzazioni e i suoi musei in particolare confermano la ricerca di una nuova “complessità” tanto diversa dalla “semplicità” di Ungers, che peraltro particolarmente affascina e interessa. Il “grottesco” della londinese Clore Gallery e ancor più del Museo Sackler di Harvard così come il “giù di scala” della Galleria Nuova di Stoccarda, evidente e palpabile nei parapetti dei percorsi pedonali (di sezione più adeguata a un oleodotto che non a un corrimano). Unitamente al rigore costruttivo e compositivo (con peraltro forti discontinuità spaziali interne) suffragato, nel caso di Stoccarda, dalla chiarezza esemplare nella suddivisione rigorosa (ma spazialmente e visivamente intrecciata) tra percorsi urbani e percorsi strettamente d’uso della struttura espositiva, confermano che Stirling ha saputo evitare, in un’epoca in cui la citazione e lo storicismo hanno riscosso e riscuotono ancora immeritati e ingiustificati consensi, errori e anacronismi simmetrici a quelli del “movimento moderno”. Egli è riuscito a perseguire un’architettura della contemporaneità, in questo forse anche meglio di Philip Johnson, decisamente “complessa” ma certamente scevra dalle “mode”. Così come con maggiore attenzione ci si dovrebbe oggi rivolgere alla “semplicità” di quelle architetture contemporanee, italiane e germaniche in parte già citate, che unitamente alla “complessità” descritta e a quella di matrice orientale dell’architettura giapponese, costituiscono i soli due “poli”, simmetrici ma centrali, su cui è in bilico l’autentica cultura architettonica contemporanea. Vale a ripetere: “complessità” e “semplicità”.

* “Parametro”, n. 176, gennaio febbraio 1990, pp. 12 e ss.

GLI OSPEDALI DI PARIGI*

Affrontare e risolvere il tema della progettazione ospedaliera significa confrontarsi con complessità molteplici sia a livello specifico che generale¹. Per complessità del livello specifico ci si riferisce a quella moltitudine di informazioni preprocessuali (tecniche, edilizie, sanitarie, organizzative, legislative, normative, di gestione, di manutenzione, ecc.), buona parte delle quali di scarso interesse per l'architettura in senso stretto, che però influiscono sugli schemi distributivo-funzionali, sui percorsi, ecc. per concretizzarsi in una serie di configurazioni tipologiche su cui orientare la composizione e la progettazione architettonica. Per complessità del livello generale ci si riferisce invece ai rapporti tra ospedale, in quanto opera pubblica primaria, e contesto urbano o extraurbano su cui insiste; rapporti che debbono tradursi in "sistema progettuale" integrato al territorio e non da questo avulso come nella maggior parte delle realizzazioni, e non solo italiane. Chi più di altri si è impegnato per affrontare e risolvere, a entrambi i livelli, il tema della progettazione e poi della realizzazione ospedaliera è certamente la città di Parigi che dal giugno al settembre del corrente anno ha esposto, al "Pavillon de l'Arsenal", gli ultimi dieci anni della propria politica architettonica ospedaliera. La rassegna è articolata in quattro sezioni. La prima, a carattere storico, ricostruisce le tappe dell'assistenza sanitaria ospedaliera di Parigi dal Medioevo alla contemporaneità. Dall'Hotel-Dieu, vicino a Notre-Dame, sino alla formazione del polo ospedaliero più importante d'Europa costituito dai trentatremila posti letto della A.P.H.P. (*Assistance Publique Hôpitaux de Paris*). La seconda sezione è mirata all'analisi dei legami sempre più stretti tra medicina e architettura ospedaliera nei plessi sanitari dell'APHP in cui sempre lo sviluppo delle tecniche

mediche coinvolge fisicamente la struttura che le contiene. In questo rapporto di causa effetto l'architettura della struttura sanitaria condiziona, codifica e configura il progresso medico e sociale nel senso che esiste sempre relazione cogente tra diagnostiche o terapie avanzate e linguaggio architettonico. Visione utopica o semplicistica si potrebbe obiettare soprattutto in relazione a una analisi compositiva accurata degli esempi proposti. Peraltro non si può riconoscere lo sforzo per riconferire all'edilizia sanitaria quella dignità architettonica che da troppo tempo, spesso per false motivazioni, non più le apparteneva e, beninteso, non solo in Francia. Il fatto poi che tale sezione evidenzi come non sia più sufficiente, per la validità e qualità dell'architettura ospedaliera l'ottimizzazione dei percorsi e dei legami funzionali, è di stimolo per chi ritiene che il soddisfacimento delle esigenze strettamente funzionali sia solo condizione necessaria ma non sufficiente per garantire la qualità del prodotto, cioè la qualità dell'architettura. Perché l'architettura ha le proprie regole, i propri codici e le proprie motivazioni che non si possono disattendere soprattutto in ambito complesso quale quello sanitario. In altri termini grande importanza è data, negli esempi realizzati ed esposti, all'uso del cosiddetto spazio architettonico "terapeutico" che altro non è se non una particolare accezione del concetto di spazio "pedagogico" dell'architettura. Il fatto cioè che l'architettura non debba esaurirsi e risolversi in maniera conclusiva al proprio interno ma debba poter esprimere maggiori significazioni viene esemplificato nell'unità di terapie "immaginarie" (*soins palliatifs*) dell'ospedale Paul Brusse. In tale padiglione lo sforzo per umanizzare le condizioni dei malati terminali, di cui le *soins palliatifs* costituiscono l'alternativa all'eutanasia, è demandato alla preparazione specifica del personale impiegato e alla qualità dello spazio architettonico ampio ma riservato, moderno e funzionale ma pure tradizionale e domestico. Una sorta di casa nell'ospedale o meglio di ospedale domestico legato storicamente alla comunità culturale e sociale in modo da evitare "strappi" emotivi nei riguardi del luogo di provenienza. Eccessi sociologizzanti forse, ma innegabile sforzo per uscire dalla consueta esasperazione tipologica. Sforzo pure tangibile per i servizi di anestesia e rianimazione del padiglione infantile dell'ospedale della Pitié Salpêtrière, e in moltissimi altri esempi. Col titolo "rendere vivibile l'in-

vivibile” si apre la terza sezione che intende promuovere lo sviluppo della concezione e del ruolo della professione medica nella società contemporanea in relazione all’insegnamento delle discipline specifiche e in rapporto alla configurazione delle nuove strutture ospedaliere così come delineate nelle sezioni precedenti. Sviluppa la necessaria interdisciplinarietà tra le diverse specialità mediche e chirurgiche con gli innegabili risvolti, sul piano distributivo-funzionale, che tali considerazioni possono avere sulla struttura ospedaliera. Promuove un’evoluzione nell’organizzazione dei servizi e delle loro ubicazioni rispettive all’interno della struttura ospedaliera. Perviene infine alla codificazione di nuove tipologie ospedaliere in cui l’uso delle cure graduate o progressive (ipotizzato per la prima volta nel ’35 da Paul Nelson), possa diventare elemento coadiutore per il perseguimento dell’ospedale a misura d’uomo o meglio ancora per il raggiungimento di quell’umanizzazione, sostanziale e non formale, di cui già si è detto a proposito delle recenti tendenze in materia di progettazione ospedaliera. La quarta sezione (“Come un frammento di città”) sottolinea i due aspetti più emblematici attraverso cui l’ospedale si colloca nell’ambito particolare della cultura architettonica e, più in generale, nella società contemporanea. Il primo aspetto è quello del rapporto con il contesto, cioè del rapporto ospedale-città in bilico perenne, dalle origini a oggi, tra i concetti di “esclusione” e di “integrazione” nei confronti della città a testimonianza del diverso approccio nei riguardi del ruolo sociale dell’istituzione ospedaliera e dei suoi molteplici significati. Se sull’integrazione al contesto urbano di qualsiasi intervento progettuale, e a maggior ragione di un ospedale, si hanno finalmente solo certezze, vale la pena di approfondire l’affermazione che *la conviction profonde est que chaque bâtiment doit être une création originale faite pour le lieu qu’il occupe*, perché accettata tout-court, potrebbe generare equivoci di fondo. Equivoci certamente dovuti alla nozione di *création originale* che presupporrebbe di volta in volta la ricerca dell’eccezionalità a ogni costo. Mentre oggi necessità primaria del progettista è comporre, o meglio ricomporre, con il proprio intervento progettuale i frammenti della città contemporanea attraverso un impegno duplice rivolto alla valorizzazione, se già esiste, o alla creazione, se ancora non esiste, del tessuto connettivo. Alla definizio-

ne cioè di quel complesso sistema compositivo che consente di cucire il progetto al proprio contesto conferendo senso reale e non astratto al progetto stesso. Tale impegno è mirato all'approfondimento del legame tra contesto e progetto, proprio tramite il tessuto connettivo, intervenendo infine sul progetto con il linguaggio architettonico. E il linguaggio architettonico finirà sempre più con il connotarsi come regola e sempre meno come eccezione (o originalità). Normalità e semplicità, continuità e coerenza, autonomia ma rispetto della preesistenza (che non vuol dire imitazione) per "accordare", nel senso musicale del termine, l'edificio al luogo e al contesto, debbono essere la peculiarità della composizione architettonica contemporanea per pervenire a un linguaggio comune, a una *koinè* architettonica senza discontinuità. Il secondo aspetto è quello dell'ospedale nell'ambito dell'architettura pubblica, ossia del ruolo dell'ospedale inteso quale opera pubblica primaria. Vale la pena di sottolineare le particolari attenzioni che, in Francia, committenti e progettisti destinano a tali problematiche, per poter osservare con *esprit de finesse* i rapporti, esistenti o potenziali, tra le grandi strutture pubbliche e la società contemporanea ed esprimere tali rapporti con il linguaggio dell'architettura cioè con le caratteristiche tipiche di un'estetica e di una morale. Ciò che più importa è che tali proposizioni non rimangano astratte, ma connotano tutti gli ospedali parigini, sia negli interventi sulle strutture esistenti che nelle più recenti realizzazioni. Per non citare gli ormai noti centri ospedalieri "Robert Debré" o "XV° Arrondissement", chi meglio esemplifica e riassume la filosofia tipica dell'approccio progettuale francese in materia di architettura ospedaliera è la cittadella ospedaliera Corentin-Celton prevista ultimata per il 1995. Si tratta del recupero e della riconversione di una vecchia struttura finalizzato al miglioramento dello standard qualitativo dei servizi, delle attrezzature e del comfort complessivo per i pazienti; ma anche e soprattutto alla sua integrazione con il contesto urbano e viceversa. Nel senso che l'esigenza dell'integrazione è anche della città nei confronti dell'ospedale; è cioè l'esigenza del contesto urbano di riappropriarsi di un ambito spaziale da troppo tempo segregato. L'intervento sull'ospedale costituisce il punto di partenza per un intervento più ampio sulla città articolato in veri punti di ricerca progettuale. Attenzioni e intenzioni certamente normali per qualsiasi approccio compositivo, ma comunque trascurate

e disattese nella maggior parte dei casi e nella stragrande maggioranza delle progettazioni ospedaliere soprattutto in Italia per le quali non si può non condividere *la prière aux architects trop occupés d'aller exercer leurs talents ailleurs*.

NOTE

* "Parametro", n. 183, marzo aprile 1991, pp. 4 e ss.

1. A. MANFREDINI, *Riflessioni a margine della progettazione ospedaliera in Italia*, Parametro n. 180, settembre ottobre 1990, pp. 78-83.

**RENZO PIANO:
GLI ALLOGGI DI RUE DE MEAUX A PARI-**

L'intervento residenziale lungo via de Meaux, nel cuore del XIX° arrondissement parigino consente di sottolineare, oltre i rapporti tra tipologia edilizia e morfologia urbana, come Piano da sempre abbia cercato di perseguire e di percorrere, riuscendovi, una poetica compositiva autonoma, personale, sempre omogenea e coerente con il tema progettuale e con il luogo. Può parere difficile o quanto meno poco opportuno avvalersi dell'opera di Piano per evidenziare quella particolarità compositiva che è la sensibilità progettuale nei confronti del contesto. Potrebbe sembrare non facile perché tutta la sua opera parrebbe essere rivolta prevalentemente agli aspetti tecnologici della progettazione. Ciò è vero solo in parte, nella misura in cui la sua ricerca tecnologica contribuisce alla codificazione di un proprio "stile" tramite l'adozione e la formulazione di un linguaggio architettonico personale senza mai pretendere di assurgere a elemento compositivo dominante. La cosiddetta architettura "high-tech" non è, come ritenuto da taluni, un tipo di architettura che si alimenta e si esaurisce nella ricerca tecnologica. Tale atteggiamento sarebbe per di più una parzializzazione perniciosa e ingiustificata di un sistema progettuale che può essere più o meno condiviso ma che non pregiudica il rapporto del manufatto architettonico con il luogo e con il contesto e l'esempio londinese della BBC di Foster vale per moltissime altre realizzazioni. L'intervento di via de Meaux riunisce in sé le peculiarità dell'architettura di Piano. Sul fronte strada tre volumi distinti fanno riandare con la memoria a Sauvage e più in generale all'edilizia residenziale parigina. In altri termini il nuovo intervento si qualifica come riproposizione della continuità urbana delle cortine edilizie preesistenti. Ai lati del volume centrale due percorsi pedonali conducono al cuore dell'intervento che si

sviluppa in lunghezza perpendicolarmente a via de Meaux racchiudendo, al proprio interno, un giardino rettangolare piantumato. Il piano terra degli edifici lungo la strada urbana è a destinazione commerciale, mentre i piani fuori terra sono destinati a residenza. La tipologia prevalente è quella della linea con due alloggi per piano “passanti” serviti da un sistema di collegamenti verticali negli edifici sui lati lunghi del giardino; mentre è a quattro e cinque alloggi per piano nelle estremità, cioè sui lati corti. Gli ultimi due livelli, caratterizzati da alloggi in duplex, determinano la sezione, tipicamente parigina, dell’ultimo piano arretrato. Si tratta di un complesso molto lineare, estremamente semplice, in cui il risultato architettonico più appariscente è affidato all’impaginazione delle facciate che risulta e deriva dalla variazione di tre elementi di fondo: membrature piene, membrature vuote e membrature semipermeabili alla luce attraverso l’adozione di un particolare brise soleil. È proprio sulla “ricerca tecnologica” della facciata che vale la pena di soffermarsi sia per illustrarla tout-court che per evidenziare differenze e analogie con un’altra “facciata” parigina di Piano: quella dell’ampliamento della sede dell’Ircam di fronte all’angolo sud est del Beaubourg in piazza Stravinsky. L’edificio per l’Ircam si inserisce con grande sensibilità nell’edificio preesistente. La contiguità del nuovo intervento con la vecchia biblioteca dai paramenti esterni in laterizio è risolta con un corpo neutro in vetro cui è coniugato il nuovo edificio, pure in cotto nelle membrature di facciata. Il rivestimento in laterizio, seppure imposto dalla *Commission des sites* di Parigi, è risolto con una interpretazione personale e “tecnologica” che sa conferire al “muro” esterno un aspetto particolare; ed è tale tipologia di rivestimento che viene pure impiegata, seppure in termini diversi, nel complesso residenziale di via de Meaux. Se nella sede dell’Ircam il rivestimento è costituito dalla giustapposizione di elementi speciali in laterizio montati a secco, e “giù d’opera”, su pannelli rettangolari metallici incorniciati da un bordo di alluminio verniciato di bianco, nelle residenze del XIX° arrondissement il discorso è sostanzialmente diverso anche se il risultato finale, quanto a effetto di facciata, può essere commensurabile. Gli elementi in laterizio, di dimensioni particolari (43x18 cm), sono fissati in maniera molto semplice a un “telaio” speciale di GRC (cemento e fibra di vetro) prefabbricato, a sua volta ancorato alla struttura portante. Il posizionamento

degli elementi di laterizio, contrariamente a quanto avviene per le facciate dell'Ircam, è realizzato "in opera". Tali elementi in laterizio costituiscono delle sorte di pannelli pieni di larghezza costante, omogenea agli spazi vuoti o a quelli per i brise soleil sempre in GRC. Questo "gioco" dell'"unità" e della "differenza" si estende alla composizione delle intere facciate ritmate come si trattasse di gruppi volumetrici identici e giustapposti secondo la tradizione delle residenze parigine di metà ottocento. Nonostante tale complesso abbia avuto minor fortuna critica del già citato edificio per l'Ircam, certamente più conciso e raffinato, non gli si può disconoscere il merito di rappresentare un sistema residenziale contemporaneo inserito armonicamente in un contesto edificato preesistente e per di più che non rinuncia in nulla al *kunst wollen* dell'autore. Pare solo più che legittimo porsi il quesito se abbia significato e senso codificare una membratura di facciata in muratura che poi con una facciata in muratura non ha nulla a che vedere. Vien cioè quasi spontanea la conferma che l'architettura "high-tech" non costituisca la quaroniana perniziosa parzializzazione solo tecnologica dell'atto progettuale ma, al contrario, finisca con il porsi come la peggior parzializzazione estetizzante denunciando, di per sé stessa, i limiti gravi e oggettivi di tale, seppur autonoma, poetica.

* "Parametro", n. 188, gennaio febbraio 1992, pp. 4 e ss.

**LA NUOVA BIBLIOTECA DI FRANCIA
A PARIGI***

Il progetto della nuova biblioteca di Francia si commenta da solo se si analizzano la rigida e formale geometria della planivolumetria, la banalità della pianta dei piani tipo delle torri destinate a uffici e a deposito volumi e le membrature di facciata completamente vetrate che hanno comportato la previsione di un complesso, macchinoso e oneroso sistema di frangisole in legno. Tali tre aspetti, da soli, basterebbero a connotare l'ulteriore monumentale complesso parigino di Dominique Perrault e non varrebbe la pena di proseguire oltre se nella presentazione di tale progetto sul numero di novembre '91 di T & A non emergessero, nel capitolo "Dal progetto architettonico all'ingegnerizzazione", delle considerazioni in merito ai criteri progettuali che impongono qualche riflessione. "La realizzazione di un grande progetto d'architettura richiede un'organizzazione e dei metodi che non possono essere quelli semplicemente estrapolati da un progetto di minore importanza (...); la quantità di studi necessari e le somme in gioco mettono in crisi i modelli artigianali che rappresentano ancora troppo delle regole per le costruzioni". E ancora "lo scopo prefissato non consiste nella prefabbricazione dell'edificio, sogno degli anni '60 ormai sorpassato, ma nell'adozione di metodi di progettazione e sviluppo già sperimentati nelle piattaforme off-shore o nelle unità di sviluppo industriale". Che l'approccio progettuale a un progetto di grande importanza (ma tutti i progetti d'architettura hanno la medesima importanza indipendentemente dalla scala dimensionale: "dal cucchiaino alla città" l'impegno progettuale è una costante) debba esser diverso da uno ritenuto di importanza minore è ben difficile da sostenere. Ciò che varia con la scala dimensionale è il tipo di difficoltà che può essere proporzionale alla scala di intervento, e sovente lo è. O meglio ciò

che aumenta è in genere il tipo di complessità da risolvere. Senza scomodare le tecniche e le tecnologie per la progettazione delle piattaforme petrolifere d'altura, perché nel caso specifico Perrault progetta alla fine un corridoio con uffici da un lato e dall'altro, con un angolo risolto neanche felicemente, un progetto complesso di un'opera relativamente complessa quale una biblioteca (anche se la più grande di Francia) richiede tutte quelle attenzioni e quelle interdisciplinarietà che ogni buon progettista e ogni ragionevole committente conosce. E a maggior ragione quando si intenda dar corso al cosiddetto "intelligent building". Pure la dichiarazione che la "scommessa progettuale" consiste nel mettere in sinergia tra loro, con il coordinamento progettuale di Perrault, strutturisti, impiantisti, esperti di sicurezza, di gestione ecc., non meraviglia perché è ciò che oggi deve avvenire in qualsiasi processo progettuale e realizzativo. Molte perplessità poi desta l'enunciazione che il sistema informativo "obbliga a cambiare metodo di lavoro", quando invece deve essere garantito il contrario. Si deve continuare a ritenere il computer, come tutti i sistemi di progettazione assistita come utili strumenti per la velocizzazione di certe fasi progettuali, ma in nessun modo sostitutivi di alcuna di esse all'interno dell'iter compositivo. Quando poi si afferma che Perrault, a differenza di molti, non vuol dare l'impressione di lottare contro il sistema di produzione delle costruzioni, ma al contrario tenta di concordare con esso le scelte progettuali per utilizzare i prodotti del sistema produttivo edilizio "al fine di incorporarli in un nuovo sistema di valori", è più che legittimo, oltre che spontaneo, porsi degli interrogativi sulla validità di questa esperienza progettuale, sui tempi di sviluppo del progetto esecutivo e sulle modalità realizzative. Se sul valore compositivo dell'intervento ci si è già espressi, quanto viene affermato sui tempi per la progettazione esecutiva (di circa due anni) è estremamente importante e utile per comprendere, soprattutto in Italia ove purtroppo vige sovente il termine perentorio di qualche mese (spesso 90 giorni consecutivi) per la stesura di un progetto esecutivo di un'opera pubblica, quanto tempo sia invece necessario per costruire sulla carta un esecutivo che sia veramente tale. Così come i quasi quattro anni previsti per la realizzazione debbono far comprendere come nel caso di opere pubbliche quantitativamente e qualitativamente rilevanti i

tempi di realizzazione non possano essere contratti oltre certi limiti. L'esempio negativo degli stadi italiani per i "mondiali" di calcio del '90 dovrebbe sottolineare questo importante aspetto dei tempi di realizzazione. Vale pure la pena riflettere sulle modalità realizzative e sul rapporto progettista-impresa che, contestualmente alle affermazioni di Perrault, va solo parzialmente condiviso. Il progettista non può essere estraneo al processo realizzativo (ma quando ciò è mai avvenuto?) e di esso deve essere profondamente partecipe. Ma concordare con la società realizzatrice talune scelte progettuali potrebbe significare in realtà subire il "ricatto" del "committente impresa" il cui unico e legittimo scopo non è quello della miglior qualità della realizzazione o della sua miglior durabilità, quanto il maggior utile economico. Questo ultimo aspetto consente infine di esprimere qualche perplessità sull'istituto della concessione di costruzione come si è venuto configurando in Italia nell'ultimo periodo soprattutto in materia di opere pubbliche. In tale forma di aggiudicazione dei lavori la società concessionaria non subisce alcun controllo da parte dell'Ente Pubblico, in quanto si sostituisce, per legge, a quest'ultimo ed è da quest'ultimo delegata alla progettazione (talvolta solo esecutiva sulla base di un progetto di massima fornito dall'ente medesimo), alla realizzazione e, nei casi più fortunati, alla gestione dell'opera. In altri termini la progettazione nella sua globalità o una parte sola di essa (quella esecutiva e di dettaglio) che è poi l'unica fase progettuale che determina la qualità di un progetto, la durabilità della realizzazione e l'economicità della gestione non subisce alcun controllo dall'Ente Pubblico né a livello qualitativo né economico. Ma durabilità di un manufatto nel tempo ed economia di gestione, oltre a una chiara impostazione progettuale iniziale, impongono elaborati esecutivi onerosi ma soprattutto tali attenzioni verso il lungo periodo possono contrastare con i costi puri di sola costruzione. Orbene chi è in grado di valutare, nell'istituto della concessione, la soglia oltre la quale il maggior costo di costruzione comporta e consente un minor onere, nel tempo, per la durata e gestione dell'opera stessa? Situazione che viceversa non accadeva e non accade negli appalti ordinari delle opere pubbliche dello Stato in cui progettisti, direttori lavori, committenti e realizzatori erano e sono legati da un rapporto strettissimo di reciproche verifiche e

controlli sia tecnici che economici. Il timore, non infondato, è che con il miraggio, da parte del “committente” poco illuminato (o peggio interessato), di potersi dotare in modo apparentemente più rapido della realizzazione di un’opera pubblica non si riesca in realtà a valutare la “qualità complessiva” del manufatto ma nemmeno i costi che, per la collettività, non sempre sono più convenienti. Dal progetto e dalla vicenda della biblioteca di Francia, che non a torto è oggetto di dibattito assai vivace in questo periodo sulla stampa francese e non solo su quella specializzata, dobbiamo trarre la convinzione che i tempi di progettazione ed esecuzione non possono essere compattati oltre ragionevoli limiti come sovente si richiede in Italia. Dobbiamo pure acquisire la consapevolezza di come occorra ricomporre, per la qualità del risultato realizzativo, il trinomio “committente-progettista-realizzatore” che, nel caso della concessione di costruzione tende completamente a frantumarsi per disperdersi. Pure si dovrebbe evitare di continuare a importare dalla Francia situazioni infelici per l’edilizia come fu con il cosiddetto sistema “tunnel” di industrializzazione, impiegato in Italia quando nel suo paese d’origine era già in declino. Infine, ed è ciò che maggiormente importa, dobbiamo rifiutare, sotto l’aspetto compositivo, l’approccio progettuale decisamente “formale” e artificiosamente complesso che caratterizza il progetto della biblioteca di Francia. Non pare poi certo questo il modo e il sistema migliore e più efficace per ripristinare quella continuità storica e progettuale con il “movimento moderno” che si era cercato da più parti, nel corso degli ultimi vent’anni, di recidere in maniera decisa.

* “Parametro”, n. 188, gennaio febbraio 1992, pp. 5 e ss.

OSPEDALI E CONTESTO*

L'inserimento urbanistico delle opere ospedaliere nel territorio è di straordinaria importanza per il recupero e la rivitalizzazione di quella parte di città su cui insiste la struttura sanitaria. Tale attenzione è peraltro disattesa, nella stragrande maggioranza dei casi, per una duplice serie di motivazioni. Da un lato la progettazione di tali opere è stata ed è affidata ai cosiddetti specialisti di settore che in nome di esigenze specificatamente peculiari, contribuiscono alla concretizzazione di quei volumi amorfi e indifferenziati che tanta responsabilità hanno avuto e hanno nei confronti della qualità dell'architettura. Dall'altro la mancanza della costruzione di una base teorica unitaria sui problemi del contesto e in particolare la carenza di sensibilità e la mai sufficiente presa di coscienza sui risvolti ambientali sempre connessi con l'edificazione di macrostrutture specializzate come l'ospedale, ha impedito, salvo qualche rara eccezione, la costruzione di un metodo progettuale estensibile al territorio pur partendo da un fatto specifico e specializzato. Sarebbe oltremodo indispensabile riattualizzare il binomio teoria-metodo progettuale, soprattutto in ambito sanitario, per riportare l'attenzione sul concetto e sul termine di morfologia urbana troppo sovente dato per acquisito, o peggio per superfluo. Ciò accade non perché tipologia e morfologia avessero mostrato segni di debolezza od obsolescenza in favore del principio più generale del già teorizzato "principio insediativo". Ciò avviene, ed è grave, in nome di esigenze funzionali che finiscono per assumere ruolo inessenziale per la configurazione della morfologia stessa e marginale anche per la composizione architettonica del manufatto (il variare temporale dell'esigenza funzionale finisce con il compromettere la scelta iniziale indipendentemente dalla maggiore o

minore flessibilità d'uso del tipo edilizio). L'importanza troppo sovente elusa di questo aspetto risiede nel fatto che l'intervento progettuale a carattere ospedaliero si inserisce a pieno titolo, e in un gran numero di casi, nel più ampio capitolo del "restauro urbano". I progetti e successivamente le realizzazioni che si andranno a compiere prossimamente o riguarderanno l'edificazione di nuovi complessi o il miglioramento e il completamento di complessi esistenti. Si concretizzeranno in forme che dovrebbero essere sostenute da necessità ineludibili che nulla hanno a che vedere con le cosiddette esigenze funzionali che, secondo taluni, dovrebbero costituire da sole il *back ground* del progetto. In altri termini se non è impossibile trovare una struttura ospedaliera che funzioni, che non significa peraltro che soddisfisi in ogni parte i suoi operatori (ma all'architettura poco importa o dovrebbero importare le logiche di potere all'interno di tali strutture), è difficile trovarne una la cui morfologia complessiva sia in sintonia con la morfologia urbana preesistente, e ancor più difficile trovarne una la cui morfologia si possa porre come momento di sintesi di un processo analitico più generale di cui il progetto specifico costituisce solo l'atto finale. L'esempio brunelleschiano dell'Ospedale degli Innocenti, del primo quattrocento fiorentino, costituisce ancor oggi la migliore sintesi tra progetto architettonico e inserimento urbanistico, ossia tra specificità del tema e morfologia urbana. Il celebre porticato, vero e proprio filtro tra città dei sani e città dei malati con la sottostante gradinata "albertiana" di cerniera e di raccordo tra la piazza urbana e la struttura specializzata, sono allineati lungo l'asse, visivo e ideale, coincidente con via dei Servi, di congiunzione tra la Chiesa dell'Annunziata e la Cupola del Duomo. Attenzioni così caratterizzate per rapportare una tipologia edilizia specializzata a una morfologia complessiva per sua natura non specializzata, difficilmente sono state poste in essere nel disciplinare specifico delle costruzioni ospedaliere. Per esse ha sempre funzionato l'alibi, ormai insostenibile, che le forme architettoniche prodotte da esigenze così complesse dovrebbero essere accettate tout court in nome di quelle già ampiamente citate esigenze funzionali che da sole comunque disattendono le esigenze dell'architettura e dell'urbanistica. Situazione non più accettabile perché causa di ulteriore impauverimento della qualità urbana. L'unico parametro di riferimento

era, e tuttosommato lo è ancora in molti casi, la cosiddetta forma tipologica istituzionale che trova le proprie motivazioni storiche indietro nel tempo. Ci si riferisce al modello di Bentham per il "Panopticon", modello di carcere ideale che diede origine a un'ampia serie di istituzioni vittoriane senza preoccupazione per il contesto. È un po' la storia della composizione architettonica non solo dell'ospedale generale ma anche dell'ospedale psichiatrico e del carcere. Tali forme istituzionali si riproducono infatti secondo vicende parallele nel senso che la loro matrice comune è quella del controllo esclusivo della tutela della salute fisica (ospedale generale), della salute mentale (ospedale psichiatrico) o del più ampio ventaglio dei comportamenti umani (carcere). Le eccezioni non mancano, e vale la pena di citarne almeno due per il passato prossimo e un paio in più per la contemporaneità. I primi due esempi sono il dispensario antitubercolare di Gardella ad Alessandria e l'Health Center di Lubetkin alla periferia di Finsbury degli anni '30. In essi non c'è ancora lo sforzo verso il contesto che tanto auspichiamo oggi, ma non dobbiamo nemmeno pretendere che ci sia. Siamo in piena rivoluzione tipologica. C'è stato Klein e Hilberseimer al di là delle Alpi; ci saranno Pagano e poi Diotallevi e Marescotti al di qua, che in nome di una migliore salubrità delle residenze produrranno, solo per citare un esempio italiano, la "Milano Verde". L'attenzione dei progettisti è dunque rivolta, nel disciplinare compositivo, alla rivalutazione della tipologia o meglio alla ricerca di tipologie non istituzionali ma adeguate alle nuove istanze del sociale o più genericamente dell'abitare in ogni sua accezione. L'importanza degli esempi di Gardella e Lubetkin sta proprio nella grande forza propositrice di rompere con una tradizione tipologica consolidata pure nel settore specifico. Di rompere cioè con quelle forme "istituzionali" dianzi precisate (e con cui le loro realizzazioni non hanno più nulla in comune) per applicare a strutture specializzate i principi dell'architettura moderna. I quattro esempi per la contemporaneità si riferiscono al nuovo ospedale di Venezia di Semerani, all'ampliamento dell'ospedale Necker di Parigi di Chemetov, al progetto dell'ospedale per S. Giovanni Valdarno di Gregotti e all'ospedale pediatrico di Massa di Cardini. Tali progetti risolvono la struttura specialistica sotto il profilo tipologico in maniera esemplare. Importa relativamente il numero dei posti letto o

delle specialità presenti, la presenza o meno di attrezzature sofisticate ecc., perché legate a problemi di natura diversissima dalle tematiche architettoniche e urbanistiche o perché costituiscono l'unico aspetto effimero della progettazione nel senso che le quantità all'interno di una struttura ospedaliera sono in continuo divenire e in perenne mutazione e nessun dato di tal genere può essere assunto per definitivo. Ciò che interessa sottolineare sono gli aspetti permanenti come il rapporto con il contesto, cioè il risvolto morfologico. Nel primo caso l'inserimento, sovente ritenuto impossibile, nel cuore della Venezia storica, è risolto con il ricorso a una tipologia "frammentata" che peraltro non rinuncia alle istanze contemporanee (corpo quintuplo per le degenze e piastra per i comparti operatori), così come risolta è la separazione dei percorsi esterni all'ospedale, ragionevolmente differenziati. Ulteriore interesse per tale realizzazione deriva dalla considerazione che non a torto essa può considerarsi il punto di arrivo di un lungo processo che partendo dal lontano '63, con il concorso nazionale di idee per il progetto preliminare per un nuovo ospedale civile a Venezia, ha vissuto negativamente, bruciandola, la vicenda lecorbusieriana per l'ospedale della laguna. Il secondo esempio strumentale per la comprensione del legame tra struttura specializzata e contesto si riferisce all'ampliamento dell'Ospedale Necker di Parigi. È un intervento di microubanistica o meglio di inserimento ambientale alla piccola scala in cui il rapportare la nuova edificazione con la preesistenza ha significato la ricomposizione complessiva di un isolato urbano. Per certi versi questa realizzazione è esemplificativa del complesso processo del cosiddetto "restauro urbano" cui si accennava precedentemente, demandato nel caso specifico all'ampliamento di una struttura specializzata, vero punto di accumulazione per l'intera riqualificazione del comparto. Similmente il progetto dell'ospedale S. Giovanni in Valdarno si pone nei confronti delle preesistenze (in questo caso naturali) in maniera esemplare. L'impianto planimetrico a sviluppo orizzontale si confronta e si rapporta con i caratteri morfologici esistenti del paesaggio: l'argine dell'Arno e il doppio sistema delle colline che delimitano la piana. Il felice inserimento ambientale dell'ospedale pediatrico Apuano sottolinea gli aspetti dianzi enunciati. L'ubicazione della struttura ospedaliera era estremamente delicata. Costituiva infatti "cer-

niera” tra il contesto costruito, amorfo e indifferenziato, a valle di tale luogo, e la natura ancora incontaminata delle prime colline che anticipano le Apuane. Si trattava di raccordare una nuova struttura architettonica a un sistema naturalistico di grande pregio e a un ambiente edificato privo di ogni morfologia urbana e di qualsivoglia segno architettonico. Il raccordo con il sistema del verde preesistente è risolto con una scelta di fondo relativa alla tipologia specifica adottata. Il ricorso a uno schema distributivo a prevalente sviluppo orizzontale comporta e consente una drastica riduzione nell’altezza dei corpi di fabbrica. L’aver poi collocato i corpi di degenza secondo la linea di massima pendenza del terreno offre, oltre al miglior orientamento e alla miglior visuale per le degenze stesse, la possibilità di frantumare il fronte verso valle, attenuando il primo impatto volumetrico che inevitabilmente si verrebbe ad avere con una struttura fortemente specializzata. In ognuno di questi esempi il passaggio e il legame tra morfologia (contesto e spazi esterni) e tipologia (organizzazione degli ambiti spaziali interni) avviene con l’individuazione, all’interno di quest’ultima, di una rete di percorrenze gerarchizzate, vera e propria “struttura” portante e invariabile delle mutevoli esigenze distributive, comunque connesse al sistema esterno dei percorsi. Il tutto mirato alla definizione di quel complesso sistema compositivo che consente di cucire il progetto al proprio contesto conferendo senso reale e non astratto al progetto medesimo. Il riscontro poi di tali complesse operazioni compositive con la realtà operativa contemporanea consente, nella stragrande maggioranza dei casi realizzati, di affermare che se molti possono essere i criteri e le metodologie per adeguarsi a una cultura delle costruzioni in evoluzione, ciò non deve avvenire a scapito della buona qualità dell’architettura costruita. Il problema è complesso perché a ciò si aggiungono il proliferare delle società d’ingegneria, la giustificata apprensione dei realizzatori di casa nostra per l’apertura dei mercati ma soprattutto l’istituto della “concessione” e il successo che ancora riscuote l’“appalto concorso” che oltre a mettere definitivamente in crisi il rapporto committente-progettista, di fatto impedisce il controllo e la verifica del progettista sul proprio progetto in ogni sua parte e in ogni dettaglio o, ciò che è peggio, impedisce al Committente il controllo, tecnico ed economico, di quanto gli viene proposto, realizzato

e consegnato. Proprio perché non vi sono aspetti primari e secondari in composizione architettonica, deriva che nessuna soluzione progettuale può essere delegata perché il processo progettuale deve continuamente essere verificato in ogni sua parte e in ogni momento coordinato. Affidare progetti “guida”, tanto per esemplificare, a talune entità professionali e affidare lo sviluppo vero e proprio del progetto a talaltre entità non solo significa ignorare i problemi e le esigenze più elementari dell’architettura, ma significa riproporre la negativa dualità tra estensore di piano particolareggiato e progettista delle singole architetture, certamente accentuandola. Negativa dualità che ha fortemente livellato, naturalmente al basso, la periferia italiana. Non si può in alcun modo concordare con chi sostiene che la “qualità dipende solo dal mercato, dallo stato d’avanzamento della produzione e scarsamente da quello del progetto”. Se è vero che l’efficienza del risultato dipende tutta dall’efficienza della gestione, è altrettanto vero che senza un progetto adeguato l’efficienza della gestione, da sola, non può bastare a garantire la qualità del prodotto finale. Le condizioni di mercato e la gestione e organizzazione delle risorse e del “denaro” hanno un ruolo importante, e non si intende disconoscerlo. Ma tale ruolo non può essere l’unico elemento trainante e tantomeno prevaricatore nei confronti della qualità del progetto e della morfologia complessiva soprattutto in ambito di architettura sanitaria. Il progettista, l’economista e perché no l’intellettuale dovranno pur rivendicare la propria autonomia propositiva per avere il sopravvento sul “professionista” dalle opportunità complesse e variabili che opera esclusivamente per conto di quelle esigenze funzionali che già da più parti vengono classificate come le esigenze del “funzionalismo volgare”. Si dovrà pur capire che un edificio che non sappia connotarsi altro che come contenitore di funzioni e destinazioni d’uso, ignorando le preesistenze ambientali, è da rigettarsi in blocco perché non dice nulla alla cultura architettonica. In altri termini l’ospedale è una “macchina” molto complicata, un’opera di alta tecnologia costruttiva e impiantistica, un edificio intelligente, ecc., ma non ci si può accontentare solo di questo, che cioè sia un contenitore di esigenze raffinate e sofisticate in cui tutto funziona (che poi non funziona quasi mai) perché si dovrebbe tentare di conferirgli un significato più ampio contestualmente alle precedenti

affermazioni. Si dovrebbe in ogni modo evitare che il piano d'investimenti per le strutture ospedaliere italiane si configurasse come l'ulteriore occasione perduta in termini di qualità delle opere pubbliche evitando di rincorrere esclusivamente la quantità per produrre quella qualità progettuale ancor più importante, proprio per il peso volumetrico a essa connesso, nelle tematiche specifiche. Qualità che né la "concessione" né l'"appalto concorso" possono, da soli, garantire.

* "Inarcos", n. 529, maggio 1992, pp. 268 e ss.

JAMES STIRLING*

Molto è stato scritto su Stirling e ancor più si dovrebbe o si potrebbe dire. Ciò che preme sottolineare, a pochi giorni di distanza dalla sua scomparsa, sono i due aspetti peculiari della sua attività, o meglio della sua poetica, che da soli hanno contribuito all'affermazione della sua opera e hanno indotto, nella teoria e nella cultura architettonica contemporanea, giusti momenti di riflessione ancorché di disorientamento. Ci si riferisce prima di tutto alla particolare accezione di "funzionale" e "razionale" che ha sempre caratterizzato, con coerenza e costanza, la sua attività dalle origini sino alle ultime opere; successivamente alla conquistata nozione di nuova "complessità" che contraddistingue lo Stirling dell'ultimo periodo. Nonostante ci sia chi individua nella sua opera due periodi distinti a monte e a valle del progetto per il Centro Civico di Derby, il primo a pieno titolo inserito nel "movimento moderno" e il secondo da questo discostato, non si può non rilevare come tale interpretazione sia maggiormente rivolta agli aspetti formali che non a quelli sostanziali della sua composizione ponendosi in maniera troppo epidermica. C'è addirittura chi ha tentato di individuare analogie compositive sulla concezione dello spazio architettonico in Stirling e in Johnson; tentando di mostrare come entrambi, seppure appartenenti a generazioni diverse, provenendo dal "movimento moderno" se ne siano poi sempre più, analogamente, discostati. Niente di più mendace per Stirling che si dovrebbe ritenere, e non a torto, uno dei pochissimi coerenti. È il suo linguaggio che varia con il tempo, è il suo processo progettuale che si affina sedimentando taluni elementi ed enfatizzandone altri, ma il tutto all'interno di una poetica compositiva personale, autonoma e coerente. Individuati cioè dei capisaldi compositivi, egli è loro costantemente fedele. La "variatio" interessa

solo il linguaggio. E tali capisaldi sono sostanzialmente due: il più importante è certamente la libera e personale interpretazione dei concetti di “funzionale” e “funzionalità”; il secondo, e certamente non secondario, è la cosiddetta “discontinuità spaziale” sempre presente nella sua opera. Dalle residenze di Preston realizzate tra il '50 e il '60 alle ultime realizzazioni museografiche certamente il concetto di “funzionale”, nell'etimo comunemente codificato durante il “movimento moderno” è, per lui, sicuramente sui generis. L'aver compreso sin da allora che il rigore o meglio l'estremizzazione funzionale sono aspetti solo negativi della composizione architettonica e che la “funzionalità” da sola non significa nulla perché le esigenze sono continuamente mutevoli, e che un'organizzazione funzionale oggi diviene necessariamente irrazionale domani, ha determinato da un lato la già citata libera interpretazione di tale concezione distributiva, e dall'altro ha ripuntualizzato il ruolo del contenitore. Non già flessibile a ogni costo, che significherebbe e comporterebbe sempre e comunque assenza di architettura vera, ma esclusivamente aderente alle istanze del momento storico per cui il contenitore è stato realizzato, con la consapevolezza, talvolta ironica, che tali esigenze vengono presto storicizzate. Il linguaggio architettonico diviene sempre più “ironico” quanto maggiore è il desiderio di esteriorizzare tale consapevolezza. A sottolineare questa visione particolarmente sincera della composizione dell'architettura concorre in misura non irrilevante l'uso di quella particolare discontinuità spaziale che accompagna il suo iter compositivo dalla Facoltà di Storia di Cambridge alla Nuova Galleria di Stoccarda e che non ha analogie, nella storia dell'architettura moderna. Il voler evitare a ogni costo l'uso e il ricorso a regole e “ricette formali” oltre a evidenziare la modernità intrinseca contribuisce ad accreditare la tesi che in composizione architettonica non ci possono essere regole generali il cui rispetto garantisce, da solo, la buona riuscita dell'architettura. Così come si è sottolineato che la scioltezza compositiva nell'uso degli ordini architettonici, e non solo di quelli, da parte di Giulio Romano, contribuisce a eliminare qualsiasi attributo di “capriccio” o “divertissement” alla sua architettura denunciandone addirittura il rigore e la coerenza di matrice quattrocentesca. È in tal senso che si può affermare che Stirling ha esplorato sino in fondo le potenzialità molteplici del “movimento moderno” senza

mai ripetersi, ed è in questa direzione che vanno lette le sue ultime realizzazioni. Giulio Romano è l'antimanierista per eccellenza perché sa impostare la sua composizione non con quella "affettazione" che contribuisce a sfumare una poetica personale in moda e in tendenza, bensì con quella "sprezzatura" che comporta l'uso di una poetica consapevole e autonoma. Così Stirling è stato ed è l'antistoricista per eccellenza in quanto è riuscito a perseguire un'architettura della contemporaneità d'accordo "complessa" ma certamente scevra da ogni sorta di "moda". I suoi musei in particolare confermano la ricerca di una nuova "complessità" tanto diversa dalla "semplicità" del "movimento moderno" e ancor più diversa, perché contemporanea, dalla complessa "semplicità" di Ungers. Il carattere "grottesco" della londinese Clore Gallery e ancor più del Museo Sackler di Harvard così come i frequenti "giù di scala" della già citata Galleria di Stoccarda, unitamente al rigore costruttivo e compositivo suffragato, nel caso tedesco, dalla chiarezza esemplare nella suddivisione rigorosa, seppure spazialmente e visivamente intrecciata, tra percorsi urbani e percorsi strettamente d'uso della struttura espositiva, confermano una volta di più come Stirling abbia saputo evitare, in un'epoca in cui la citazione e lo storicismo hanno riscosso e riscuotono ancora immeritati e ingiustificati consensi, errori e anacronismi simmetrici a quelli del "movimento moderno". Certamente in questo contesto egli si pone come il maggiore, perché il più libero e più "disinvolto" epigono (non in senso riduttivo ma solo generazionale) del "movimento moderno". Nel senso che ne ha manipolato i codici formali e i lessici spaziali, d'accordo a proprio piacimento, ma sempre nell'unico modo possibile, che è quello della coerenza compositiva.

* "Parametro", n. 190, maggio giugno 1992, pp. 2 e ss.

SPAZIO SACRO E CONTESTO*

Il primo numero del '93 di *Technique & Architecture* è una monografia sul tema dei luoghi di culto e di preghiera con particolare riferimento al caso francese nell'ultimo decennio. Si articola in due sezioni. Una più propriamente teorica sulla vicenda dell'architettura sacra in Francia nei suoi rapporti con l'architettura moderna e l'altra di illustrazione di un certo numero di esempi ritenuti significativi. Ciò che appare evidente, e che si è sostenuto anche in altre sedi, è che non solo in Francia, ma ovviamente anche in Italia e un po' in tutti i paesi di civiltà cattolica, l'architettura sacra fu sicuramente se non l'ultima, una delle ultime roccaforti dell'eclettismo e dell'accademismo. Quando il "movimento moderno" era già storicamente acquisito e l'architettura moderna cominciava ad avere, storicizzandosi, un proprio passato, quasi tutto ciò che direttamente e indirettamente era legato alla cultura del "sacro" procedeva indipendentemente sulla via della conservazione e della restaurazione di valori culturalmente superati, soprattutto in architettura. A livello sia della committenza, generalmente rappresentata dalle Diocesi Vescovili, sia della progettazione sovente espressa ed esplicitata da professionisti non coraggiosi o non attenti al divenire architettonico, sia infine a livello degli organi di controllo periferici e centrali. Sin dall'immediato dopoguerra, nella maggior parte dei casi, quando ci si provava ad aggiornare o ad affinare il linguaggio dell'architettura sacra, si finivano per accettare, dell'architettura moderna, più gli aspetti formali che non quelli sostanziali. Si assumevano le forme in maniera acritica, rifiutando o ignorando l'essenza dello sviluppo della cultura da cui tali forme ebbero origine, privandole in tal modo di ogni contenuto architettonico. Quello dell'immediato dopoguerra è un

periodo in cui l'architettura sacra o è ancorata agli schemi accademici o è virtualmente e infelicemente legata al linguaggio moderno nell'accezione sopra espressa, cioè per quanto concerne gli aspetti formali. L'influenza positiva del movimento moderno all'interno dell'architettura sacra, inizia a manifestarsi un po' ovunque, quindi in maniera generalizzata, a partire dagli anni '50, quando finisce per diventare quasi istituzionale anche se talune "sponde" dell'accademismo sono difficili da smantellare integralmente e lente al processo di rinnovamento. Volendo precisare, per il caso francese, il periodo storico in cui si assistette al passaggio non indolore tra accademia e moderno, dobbiamo riferirci essenzialmente alle grandi progettazioni e realizzazioni del decennio '48-'58 promosse e sollecitate dal caparbio lavoro di Padre Couturier e cioè Assy, Vence, Audincourt, ma soprattutto la Tourette e Ronchamp. Opere spettacolari, importanti non solo per l'architettura sacra ma per l'intera storia dell'architettura, e soprattutto opere "felici" che consentiranno tra l'altro di riconciliare fede e autonomia artistica. Se quindi è dei primi anni '50 che cominciano a essere riletti criticamente e analizzati i tipi dell'architettura sacra ed è del medesimo periodo che cominciano a essere prodotti sinteticamente nuovi tipi specifici, sarà solo il Concilio Vaticano II e in particolare le sue "Istruzioni della S. Congregazione dei Riti per l'applicazione della costituzione conciliare" agli edifici sacri del '65, a saper generare e produrre una vera e propria rivoluzione tipologica all'interno del tema specifico. La ricerca architettonica progettuale si basa prevalentemente, lungo questo arco temporale, sull'approfondimento tipologico sancito dall'abbandono dei grandi spazi liturgici per attingere a una "povertà" spaziale e materiale del tutto "sui generis"; a una sorta di minimalismo in cui la ricerca del dettaglio costruttivo unita al più appropriato uso di un materiale costruttivo intendono contribuire alla ricerca di una nuova verità espressiva e costruttiva. Tale sforzo propositivo è mirato a sottolineare una peculiarità dell'architettura in generale e di quella sacra in particolare: il valore pedagogico della soluzione prescelta che vuol poi dire sincerità espressiva e d'intendimenti. Quando si cerca di identificare iconografia e spazio architettonico ovvero di relazionare quest'ultimo ai valori della trascendenza siamo di fronte alle esperienze migliori e alle più suggestive.

Ma in questo proliferare di studi teorici e concretizzazioni realizzative l'attenzione è quasi sempre e soltanto rivolta alla Chiesa come objet-trouvé, come tipo edilizio che prescinde da ogni legame con il contesto di appartenenza. E in tal senso lo sforzo progettuale è incompleto; la composizione complessiva quasi mai si chiude perché manca un elemento importante, forse il più importante che è il riscontro morfologico. Nella storia dell'architettura e dell'urbanistica la Chiesa è sempre stata parte integrante della città quando addirittura non ne ha costituito il "cuore". Situazione che non avviene e non si verifica in epoca moderna, salvo qualche rara eccezione che però conferma la regola, vuoi perché come detto la ricerca compositiva seguiva altre strade o era stimolata da altre motivazioni, vuoi perché un gran numero di oggettivi condizionamenti ne impediva l'esplicazione. Situazione che oggi pare lentamente ma costantemente in mutazione. La cattedrale che Botta progetta per Evry, solo per citare un esempio, oltre ogni considerazione architettonica in senso stretto, desta grande interesse per l'attenzione al contesto urbano in cui tale progetto dovrà inserirsi. È abbastanza raro trovare in Botta attenzioni di tal genere e ancor più raro trovare tali attenzioni applicate a una tipologia fortemente specializzata quale la Chiesa. È per questo che vale la pena di sottolineare tale esempio illustrato, tra molti altri, nella monografia francese. La Cattedrale è strettamente integrata alla morfologia della città grazie alla predisposizione di opere complementari. Da quelle parrocchiali a una serie di pubblici uffici e addirittura del Municipio. Le sedi del potere civile e religioso, strettamente integrate fisicamente, che determinano al proprio interno una piazza urbana vera e propria e che insieme contribuiscono alla riproposizione di un isolato urbano. La forza di questo progetto non sta tanto nelle scelte architettoniche colte e raffinate della Cattedrale (che son poi forse l'ulteriore autocaricaturismo ampolloso dell'autore) quanto piuttosto nella scelta progettuale che ha determinato la planimetria generale dell'intero complesso. Opera architettonica non più "oggetto isolato" e avulso ma fortemente integrato a un contesto tramite una ricerca compositiva dalle forti valenze urbane. Pare essere questo il messaggio più importante e autentico rivolto a committenti, progettisti e organi di controllo dell'architettura sacra, che va condiviso in pieno:

quello di poter contribuire a una maggiore integrazione, rispetto al recente passato, tra progetto e contesto anche nella specificità di queste tematiche progettuali.

L'ARCHIVIO DI ARCHITETTURA DI MUCCHI*

A cura di Augusto Rossari con la collaborazione di Elena Bellini e Paola Campion è uscito, nei primi mesi del '93, per i tipi di Vangelista editore, un volumetto sull'archivio dei progetti e dei disegni d'architettura di Gabriele Mucchi relativi al lungo arco cronologico che iniziato nel 1925 trova parziale conclusione nel 1991. Gli originali dell'archivio sono depositati dal 1985 presso il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano laddove sono organizzati e ordinati in tre sezioni relative ai disegni veri e propri, al materiale fotografico e agli scritti e documenti vari. Il volume, che illustra ed elenca con grande precisione i progetti di architettura e di disegno industriale di Mucchi è preceduto da una nota storico critica di Rossari sull'opera del maestro italiano cui seguono i cenni biografici e una nota sul funzionamento dell'Archivio presso il Politecnico e i criteri che gli studiosi hanno seguito per quel particolare tipo di catalogazione. Segue il catalogo vero e proprio cui succedono gli apparati costituiti da una bibliografia su Mucchi, giustamente limitata ai soli aspetti inerenti l'architettura, costituita dagli scritti dello stesso Mucchi su queste tematiche¹ e degli scritti su Mucchi sempre e solo quale architetto². Chiude il volume il regesto delle opere ordinato secondo il numero di inventario dell'archivio Mucchi. Nell'attuale storico momento di disgregazione culturale ma soprattutto etica dei modelli consolidati di società civile, l'aver accennato a Mucchi significa aver accennato a uno dei periodi più fertili e gloriosi dell'architettura italiana non solo relativamente all'aspetto progettuale in senso stretto ma soprattutto a quello comportamentale. È proprio quest'ultimo ad affascinare, tuttora, nostalgicamente. Due atteggiamenti particolari del suo operare, comuni peraltro all'intera generazione dei "razionalisti" d'allora si riferi-

scono ai “comportamenti” assunti nei confronti del design e nei confronti della progettazione architettonica. Per quanto concerne l’approccio al design è da sottolineare il metodo di lavoro, peraltro tipico di più d’una generazione d’architetti di prima della guerra, e scomparso quasi del tutto nell’immediato dopoguerra. Mucchi progettava i suoi modelli esclusivamente all’interno della fabbrica a fianco delle maestranze realizzatrici. Questo modo di operare è stato tipico del movimento razionalista italiano e dei suoi esponenti che si esprimevano quasi sempre a contatto dei problemi reali della gente e in funzione dei problemi della produzione, dei costi e del lavoro ma soprattutto in funzione delle esigenze delle maestranze o meglio instaurando con esse un rapporto costruttivo di natura dialogica, che aveva come unico fine quello di garantire la realizzazione di un prodotto sincero e vero che, per l’ideologia d’allora, voleva dire razionale. Per quanto riguarda la progettazione architettonica è l’atmosfera e il clima di coesione esistente tra gli architetti di prima della guerra, tra cui appunto Mucchi, a caratterizzare un periodo storico in cui si operava collettivamente, con grande corralità d’intenti e di dibattito, per il miglioramento della cultura architettonica che voleva poi essere anche il miglioramento della società civile, e nel quale Pagano, ancor più di Persico, assunse quel ruolo di animatore e di catalizzatore così importante per l’innegabile contributo che l’Italia seppe dare, allora, all’architettura moderna. Certamente il periodo era del tutto particolare quanto a coesione e corralità d’intenti tra le “punte” avanzate dell’architettura italiana. Coesione ma non utopia come vorrebbe qualcuno. Perché se è vero che c’era chi divideva “l’uovo sodo” con gli amici Albini e De Carlo c’era anche chi era geloso custode dei propri incarichi professionali. Non si può ignorare una lettera del ’35 indirizzata a Bardi in cui c’era chi si lamentava di aver presentato Ernesto Rogers a Adriano Olivetti e in cui è scritto che “da qualche tempo volevo parlarti di una cosa che preme molto a (...) e a me. Tu sai che Olivetti è il nostro maggiore e quasi unico cliente. Noi (...) lo abbiamo presentato a te (...). Ora, come conseguenza, lo vediamo circondato e circuito dai vari Rogers e C.: ti sarà facile capire come la cosa veramente non ci entusiasmi, e ci faccia, in definitiva, pentire del nostro gesto iniziale”³. Ciononostante ci si continua a rivolgere, e non a torto, a quegli anni con giusta nostalgia come a un periodo

culturalmente fertile e fecondo che aveva, solo per citare un caso, visto unirsi compatti per un'idea, attorno allo studio di via Rugabella 9, le più belle personalità della cultura italiana. E tali personalità erano impegnate a portare avanti quella ricerca della coralità e del gruppo, cioè del collettivo e del sociale intesi non in senso demagogico, che da sempre e dovunque, tranne che nei momenti bui dell'architettura, ha seguito lo sviluppo dell'industria edilizia. Che è poi ciò di cui oggi sentiamo maggiormente la mancanza e che è poi ciò di cui oggi abbiamo maggiormente bisogno.

NOTE

* "Parametro", n. 196, maggio giugno 1993, p. 4.

1. G. MUCCHI, *Realismo e razionalismo*, Parametro n. 114, 1983.
2. G. MUCCHI, *L'architettura razionale è l'architettura realista*, Domus n. 707, 1989.
3. F. TENTORI, *Architettura e problema della razza*, Phalaris n. 10, 1990, p. 7.

**PIANO PARTICOLAREGGIATO
E PROGETTO D'ARCHITETTURA***

Il recente quartiere residenziale realizzato nell'immediata periferia della città di Modena induce qualche riflessione di ordine generale in merito ai principi che sono stati alla base prima della progettazione e poi della realizzazione di tale intervento. Principi che possono essere schematicamente riassunti nel forte desiderio e nella caparbia volontà di ottenere il controllo qualitativo sia degli spazi urbani, all'interno del quartiere, sia dei tipi edilizi, sia dei procedimenti costruttivi, o meglio di una loro particolare parte fortemente intrecciata con il linguaggio dell'architettura. Controllo progettuale perseguito e attuato tramite la predisposizione di un particolare piano particolareggiato molto spinto, al punto da fornire persino il "repertorio dei dettagli costruttivi" significativi che avrebbero dovuto caratterizzare, come in realtà hanno caratterizzato, tutti i tipi edilizi del quartiere e i "nodi" architettonici più importanti, anche a livello di sistemazioni esterne. A fronte di un risultato pratico positivo (limitatamente all'obiettivo prefissato del controllo progettuale) vale la pena di esprimere qualche considerazione sull'operazione teorica, o ideologica, che ha preceduto la fase realizzativa, per tentare di coglierne talune peculiarità, ponendo l'attenzione su due aspetti. Quello della progettazione architettonica in generale e in particolare quello dei rapporti intercorrenti tra piano particolareggiato e progetto d'architettura. Per quanto concerne il primo punto è bene rammentare come la composizione e progettazione architettonica siano operazioni tipicamente induttive. Non seguano cioè la logica deduttiva, tipica del pensiero scientifico e conseguentemente delle discipline ad esso afferenti quali le tecnologie e le scienze e tecniche delle costruzioni. Queste ultime procedono dal generale al particolare e per esse è possibile codi-

ficare un metodo trasmissibile che si basa e si fonda su regole precise. Cosa che invece, come noto, non avviene per la progettazione architettonica che per intima essenza sfugge a ogni regola preconstituata procedendo dal particolare verso il generale. Di qui l'impossibilità o quanto meno l'estrema difficoltà di costruire un metodo che non può appartenere alla natura della disciplina. Per quanto riguarda il secondo aspetto, che è quello della natura del piano particolareggiato o di strumenti ad esso analoghi, quale, per citare un solo esempio, lo studio di fattibilità, vale la pena di precisare alcune questioni. Finché tali strumenti rimangono completamente a monte della progettazione, e in certo senso estranei alle fasi vere e proprie della progettazione architettonica, ponendosi come sintesi finale del lungo e fondamentale processo di analisi preprogettuale tesi a precisare taluni aspetti quantitativi o tutt'al più fornendo degli indirizzi estremamente generali o delle linee guida in senso lato, l'autonomia del processo progettuale è certamente salvaguardata. Così come salvaguardato è il controllo qualitativo di quelle tipicità peculiari di tali strumenti che oltre alla precisazione delle quantità in gioco nel progetto possono pure consistere nell'individuazione delle volumetrie fondamentali dell'intervento, delle relazioni intercorrenti tra tali volumetrie che sono da un lato il principio di aggregazione delle medesime e dall'altro gli spazi architettonici che dalla loro particolare giustapposizione derivano e conseguono. È proprio alla formulazione di tali ambiti architettonici e alla salvaguardia di quelle tensioni spaziali sempre a essi connesse che, ancor più dello studio di fattibilità, è preposto lo strumento del piano particolareggiato. È evidente come in tale situazione sia pure salvaguardata l'autonomia, l'unicità e l'unitarietà del progetto architettonico che pur operando in presenza di vincoli quali quelli dianzi esposti (tra l'altro non esistono perché non possono esistere progettazioni architettoniche che prescindano da elementi di vincolo) non rinuncia all'autonomia dell'aspetto compositivo, del linguaggio espressivo e delle scelte di natura tecnologica. Privare infatti un progetto architettonico di tali prerogative significa certamente nella migliore delle ipotesi castigarlo ingiustificatamente e, nella peggiore, stravolgerne la natura. Questo al di là e oltre il fatto che strumenti di controllo della qualità progettuale, particolarmente esasperati o spinti all'eccesso riescano,

effettivamente, a garantire l'omogeneità e la coerenza delle realizzazioni. Nel senso che si dovrebbe cercare di scindere l'obiettivo da perseguire dagli strumenti operativi per perseguire l'obiettivo prefissato. Se importante è il "fine", altrettanto importanti sono i "mezzi" per perseguirlo. Se coerente deve essere l'obiettivo, altrettanto coerenti devono essere le strade di attuazione in nome non solo di una coerenza ideologica che deve sempre precedere la coerenza della prassi operativa, ma pure in nome di una "etica" generale che trascende il mero aspetto architettonico e urbanistico delle questioni per attingere a principi di "moralità universale" che interessano la sfera dei comportamenti all'interno della società civile. Che molto più semplicemente significa maggior "chiarezza" di propositi e di intenti. Principi di cui da troppo tempo si avverte la mancanza e di cui da altrettanto tempo si avverte il bisogno per riequilibrare una situazione "generale" e "generica" certamente compromessa, seppure non irrimediabilmente. Quando un piano particolareggiato si spinge nella definizione accurata, spinta seppure non all'eccesso, dei tipi edilizi che dovranno caratterizzare l'intervento cui si riferisce detto piano, già interviene, e non coerentemente, nella fase della progettazione architettonica. Se poi il livello di approfondimento del piano particolareggiato si spinge oltre, fornendo per esempio una sorta di abaco di dettagli costruttivi con cui connotare i tipi edilizi, il livello di incoerenza, sotto l'aspetto ideologico, è ancor più evidente principalmente per tre motivi. Il primo è che in tal modo si pretenderebbe di definire la progettazione architettonica in maniera deduttiva, dall'universale al particolare, disattendendo l'intima essenza del processo progettuale. Il secondo è che codificando una serie di particolari tecnologici si finisce per compiere un'operazione arbitraria sotto il profilo autentico dell'architettura. Nel senso che tali dettagli sono intimamente connessi pure con la natura strutturale dei tipi edilizi. Non precisando la quale il dettaglio tecnologico finisce per non assolvere più alle note funzioni di particolare costruttivo esecutivo ma finisce per assumere esclusivamente connotazioni di linguaggio architettonico nel migliore dei casi e, nel peggiore, con l'assumere il ruolo di definizione della "pelle" dei tipi edilizi. Che alla fine è un fatto formale e non sostanziale per l'architettura. Generando in tal modo, e inevitabilmente, tutta una serie di equivoci sia nelle proce-

ture più elementari del processo progettuale sia sotto il profilo professionale in senso stretto. Il terzo aspetto si riferisce alla presunta e possibile industrializzazione dell'intervento uniformando e unificando, si fa accenno al caso più evidente, il tipo di "mattoni" per i paramenti esterni in nome di una non facilmente comprensibile economia di scala. Ciò è avvenuto a Modena in termini positivi, ma si tratta comunque di un'eccezione difficilmente generalizzabile. Prima di tutto perché è estremamente difficile che i lavori di realizzazione di un intervento di grande dimensione possano iniziare pressoché contemporaneamente (condizione necessaria all'approvvigionamento quasi simultaneo dei materiali da parte dei realizzatori) poi, ma non secondariamente, perché il prevedere una casistica estremamente limitata di prodotti, potrebbe originare l'effetto economicamente contrario agli scopi prefissati. Nel senso che taluni produttori, venendosi a trovare praticamente in regime monopolistico nei confronti di una realizzazione di tal genere, ben difficilmente concorrerebbero all'abbattimento dei prezzi dei loro prodotti. Infine equivoco risulta il discorso sulla paternità dell'architettura. Nel senso che pare difficile individuare il ruolo autentico del progettista dei singoli interventi architettonici in un piano particolareggiato estremamente definito così come difficile è qualificare il ruolo dell'estensore del piano medesimo nei rapporti con il succitato progettista architettonico. In altri termini se il risultato di Modena è ineccepibile sotto l'aspetto del controllo della qualità progettuale, ciò è dovuto ed è merito del progettista del piano e non certo di una metodologia, che metodologia non è, e che come si è cercato di evidenziare è forse più generatrice di problemi che non di soluzioni per i medesimi, come del resto attestano realizzazioni analoghe, quanto a principi generali, e nemmeno tanto distanti da Modena, ma estremamente diverse, anzi opposte, quanto a risultato finale. È bene convincersi che il caso modenese è unico, anche per quanto sopra esposto, irripetibile e difficilmente, esportabile ad altre realtà. Che la qualità dell'architettura vada perseguita è fuori dubbio, ma non attraverso strade "inusuali" generatrici di perplessità di fondo, che sono poi perplessità di ordine culturale che potrebbero tra l'altro indurre, per chi non conosce l'architettura, a ritenere di dover identificare nei soli aspetti formali buona parte della sostanza dell'architettura.

tura medesima. E per di più facendo svolgere al piano particolareggiato funzioni tipiche del progetto d'architettura con la mancanza di chiarezza inevitabilmente connessa con un'operazione di tal genere, senza per questo nulla togliere all'esperimento modenese, certamente riuscito, ma che non può essere assunto a modello di riferimento.

* "Paesaggio Urbano", n. 1, gennaio febbraio 1995, pp. 62 e ss.

**PER IL CINQUANTENARIO
DELLA MORTE DI GIUSEPPE TERRAGNI***

La Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Milano ha inteso ricordare, nel novembre '93, il cinquantenario della morte di Terragni con un'importante giornata di studio curata da Alberto Artioli e Giancarlo Borellini. L'occasione di ripensare Terragni, e conseguentemente di rimeditare sul razionalismo in generale e su quello italiano in particolare non può prescindere dalle considerazioni che Zevi espresse nel '68, in occasione del venticinquesimo anniversario della scomparsa del maestro. "Ripensare Terragni", scriveva allora Zevi, "implica una verifica, un bilancio della produzione italiana dal '43 in poi: giudizio sui contenuti e sui metodi; giudizio sui maestri e sulle opere di eccezione; giudizio sul repertorio linguistico, sulla sua consistenza e il suo potere comunicativo, la sua capacità di penetrare, diffondersi, modificare la realtà; giudizio infine sull'efficacia del dibattito architettonico, sulla ricerca, la didattica, la scuola (...). Il problema non sta in un revival di Terragni, ma in un confronto, in una spregiudicata riflessione autocritica. (...) Rimeditare sul razionalismo significa porsi quesiti scottanti e angosciosi: l'architettura italiana ha segnato un progresso rispetto alle posizioni acquisite, in un contesto drammatico e irto di ostacoli, dall'avanguardia degli anni '30? (...) Tali fenomeni hanno lasciato un vuoto pauroso sul terreno delle ideologie e dei valori; nel tipico processo del consumo e recupero, il loro nevrotico avvicinarsi spalanca ormai la strada a pericolosi ritorni neoclassicisti e neobarocchi, alla ricostituzione di immagini statiche, monumentali, chiuse, volumetricamente inespressive e spazialmente mute, insomma al tradimento dell'architettura moderna". Al di là del pensiero di Zevi, che si commenta benissimo di per sé stesso nel senso che è stato profeticamente anticipatore di

quanto in realtà è poi avvenuto (al punto da poter essere riproposto “ora” in quanto gli interrogativi posti “allora” non hanno trovato esauriente risposta), vale forse la pena di cominciare a esplicitare due argomenti. Uno particolare relativo a un’opera di Terragni in senso stretto e un altro più generale maggiormente afferente al razionalismo nel suo complesso. Mentre il primo, che in termini ampi potrebbe essere definito come il “contestualismo del razionalismo”, lo si preferisce precisato attraverso qualche considerazione puntuale sulla Casa del Fascio di Como, del secondo, che potrebbe essere definito come “razionalismo e formalismo”, si preferisce accennare a qualche considerazione, d’accordo basilare ma pur sempre generale. Anche perché alla fine è l’aspetto ancora forse meno esplorato su cui ci si propone di insistere in maniera approfondita successivamente. Per quanto riguarda la Casa del Fascio, in relazione al problema dianzi precisato, s’è detto, nel corso degli anni e a opera prevalente della critica ufficiale, che si tratta di opera certamente contestualizzata. C’è chi ha più volte ricordato come Duomo e Casa del Fascio pare siano sempre esistiti. Ma è molto difficile sostenere tale interpretazione che è poi quella della “continuità” tra due monumenti: un’abside rinascimentale e un’opera razionalista. Che ambedue siano pregne di significati è fuori discussione; ma che fra le due ci sia continuità e contiguità e che entrambe riescano a rapportarsi con il tessuto urbano pare difficile poterlo sostenere con vigore. Pure Sartoris afferma che “Terragni sapeva che l’edificio sarebbe andato d’accordo con l’intorno se fosse stato armonioso, risolvendo in tal modo il tema della connessione alla città”. E ancora “nella Casa del Fascio c’è la ricerca quasi ossessiva di un rapporto col Duomo”. Interpretazioni forse pretestuose prima di tutto perché anche il Duomo di Como, pur inglobato nel cuore della città, è di per sé stesso avulso dall’intorno urbano. Non determina alcuno spazio architettonico ma è in esso contenuto. E lo stesso accade per la Casa del Fascio. In più i due edifici sono da sempre (cioè dal tempo della costruzione di Terragni) separati anche fisicamente da una linea ferroviaria, modesta fin che si vuole, ma che finisce con il determinare una frattura insanabile in questa parte della città. Le immagini fotografiche ricorrenti, d’allora come di ora, miranti alla percezione della cupola del Duomo dal piano attico della Casa del Fascio, non indicano

affatto che i due edifici sono intimamente legati da un particolare rapporto o da un'attenzione comune nei riguardi del contesto. Indicano semplicemente che i due edifici sono vicini. Ma poi nemmeno questo in realtà si è verificato. Vuoi per la ferrovia, vuoi per la distanza oggettiva in rapporto al volume dei fabbricati, essi vivono una propria vita autonoma, indipendentemente l'uno dall'altro e ciascuno indipendentemente dal resto della città che è poi il contesto urbano. E ciò è condiviso per esempio da Gregotti che nel suo progetto per la sistemazione della nuova stazione comasca delle Ferrovie Nord Milano tra il Duomo e la Casa del Fascio, affermando che "intervenire significa in questo caso separare", sottolinea la separazione fisica e visiva tra i due oggetti architettonici proprio perché tale separazione è difficilmente sanabile ed eliminabile. Similmente si può comprendere come altrettanto forzata possa essere ritenuta l'affermazione di chi sostiene che la facciata della Casa del Fascio richiami la struttura della città romana di Como ponendosi addirittura quasi come una centuriazione del territorio. Lettura forzata e formale e dunque altrettanto pretestuosa, come faticosi paiono essere gli sforzi di voler collegare la pianta di Terragni con la pianta di Palazzo Farnese o leggerne la facciata in rapporto con la tradizione del tipo edilizio veneziano. La Casa del Fascio è edificio semmai emblematico, e il Danteum lo è forse ancora di più, per affrontare l'importante tema del rapporto tra formalismo e funzionalismo nell'architettura razionalista italiana. Tali due opere in particolare consentono di misurare il limite oggettivo di un'ideologia che dice di vedere nella sola funzione il *leit motiv* dell'intero processo progettuale ma che, in realtà, si avvede dei limiti di tale atteggiamento e ricorre a una serie di artifici compositivi di ordine certamente più formale che non funzionale. È infatti difficile riuscire a trovare, in questi lavori, quella coincidenza e coerenza tra "architettura" e "tipo" proprie dell'idea architettonica razionalista. È soprattutto dalla lettura di queste due opere che parrebbe lecito affermare che il "principio" funzionalista finisce per configurarsi più come "pretesto", nei confronti della definizione della "forma" della composizione e per la sua giustificazione, che non come l'elemento essenziale per garantirne l'esistenza. Non si vuole affermare che il funzionalismo abbia costituito o costituisca un ottimo esercizio progettuale (che significherebbe tra l'altro

ridurne drasticamente e ingiustificatamente la portata) ma si vuole porre l'attenzione su quanto scrisse, al riguardo, Le Corbusier in occasione della scomparsa di Terragni, così come è stato riprodotto nel già citato numero speciale de "L'Architettura" dedicato a questo evento. *"Le fonctionnalisme n'est qu'une protestation momentanée qui a eu un sens autrefois et qui était de réapprendre aux architectes leur orthographe, l'orthographe de leur métier; et, immédiatement après, les routes de l'imagination étaient ouvertes pour qui savait les prendre et arriver au but: L'oeuvre de Terragni montre qu'il avait précisément non seulement ce sens, ce sentiment qui conduit, qui inspire, mais la connaissance des choses de la proportion, des choses de la beauté plastique, de la pureté des lignes; il y a dans cette oeuvre le spectacle, la présence d'une âme de plasticien et de mathématicien même, qui a mis pied dans ce domaine périlleux des mathématiques où l'architecture peut sombrer si elle ne conserve pas pied. Il y a là une preuve de l'intérêt qu'il avait porté à cette question; il est certain que s'il avait vécu, son oeuvre en porte le témoignage, il l'aurait développée dans le bon sens et qu'il n'avait pas perdu pied"*. Il discorso potrebbe essere esteso (come del resto già fece Le Corbusier) al razionalismo europeo. Ma in tal caso, oltre all'approfondimento di quanto schematicamente accennato, conseguirebbe inevitabilmente il riesame e l'approfondimento del postulato che vuol distinguere il razionalismo italiano da quello europeo per il diverso modo critico di rapportarsi con la propria tradizione. Più autentico, si è detto, quello italiano (decisamente legato a quel concetto di "mediterraneità" tipico della nostra cultura e della nostra tradizione) ma più difficilmente leggibile proprio nell'opera di Terragni per il fatto di essere egli forse l'unico, tra i razionalisti italiani, a essere maggiormente in sintonia con le poetiche europee.

* "Parametro", n. 202, maggio giugno 1994, pp. 4 e ss.

**GIANCARLO DE CARLO
E IL NUOVO P.R.G. DI URBINO***

A distanza di quasi trent'anni dal suo primo piano regolatore per Urbino (correva l'anno '65), De Carlo ci offre, con la presentazione del suo secondo piano, l'opportunità di esprimere qualche considerazione sui rapporti tra piano e progetto e in particolare sul piano della città marchigiana per tentare di evidenziarne gli aspetti singolari o maggiormente importanti. Inevitabile è riandare con la memoria ai due criteri operativi che, nel bene e nel male, hanno contraddistinto la cultura urbanistica del nostro paese sino ai tempi recenti caratterizzati da un progressivo ripensamento sulle metodologie di pianificazione, programmazione e modificazione del territorio. Sino agli anni '60, e in molteplici casi anche per il decennio successivo e oltre, la gestione del territorio si avvale di strumenti urbanistici prevalentemente disegnati. Sono cioè gli elaborati grafici del piano a definire, con una simbologia grafica sovente elementare, gli standard più significativi. Si tratta della traduzione pratica dei principi teorici dell'urbanistica codificati, per citare due casi, nei manuali di Rigotti e Piccinato. Tale concretizzazione pratica è definita con il nome di piano di "azzonamento" il cui scopo precipuo è quello di regolare il valore economico delle aree, distribuendo sul territorio una fitta rete di zone cosiddette "omogenee" servite da un sistema infrastrutturale viario. L'attenzione oltre che sul mercato delle aree viene riposta pure sul mercato dei tipi edilizi che finiscono esclusivamente per soddisfare le esigenze del già citato mercato immobiliare. È possibile affermare che l'interesse degli operatori (amministratori e progettisti) è rivolta maggiormente ai "pieni" che non ai "vuoti". Viene del tutto ignorata una delle più importanti esigenze dell'architettura e dell'urbanistica che è quella di generare "luoghi" e "spazi". L'attenzione viene rivolta, a livello pressoché

esclusivo, sui “volumi” o meglio sulle “volumetrie” che hanno contraddistinto e contraddistinguono la periferia con cui quotidianamente ci si confronta. La seconda fase di gestione del territorio, tipica degli anni '70, si avvale di nuove componenti disciplinari (giuridiche, economiche, sociologiche, ecc.) all'interno del disciplinare specifico. In questo processo di trasformazione hanno ruolo significativo le esperienze di Geddes e Goodman (importate a opera prevalente di De Carlo e di Carlo Doglio). L'interdisciplinarietà molto accentuata tra competenze diverse si identificherà nel cosiddetto “piano processo” e nelle cosiddette “ipotesi metropolitane” in cui è la programmazione politica ed economica a determinare il “peso” delle scelte urbanistiche. Mentre l'organizzazione e il controllo dello sviluppo del territorio sono demandati, pure in questa seconda fase, all'applicazione di standard urbanistici e di parametri edilizi espressi e definiti in quei piani particolareggiati di attuazione dei piani regolatori generali cui è affidato, in ultima istanza, il controllo qualitativo dell'architettura. Ma anche in questo caso il risultato ha generato sovente dei “vuoti” scarsamente significativi e dei “pieni” caotici e indifferenziati, anche per il fatto che in buona parte dei comuni italiani non è stato possibile attuare se non in minima parte e in maniera irrilevante, quanto previsto dai sopracitati piani particolareggiati. Conseguentemente, a seguito degli esiti non positivi di tali due categorie di gestione del territorio, si è assistito, nei tempi recenti, a un ripensamento complessivo rivolto a focalizzare l'attenzione su un particolare tipo di progetto urbanistico. Si è assistito alla nascita del cosiddetto “piano-progetto” che, disegnando nei dettagli la “città nuova”, avrebbe dovuto consentire un controllo migliore della qualità architettonica per riqualificare e ricomporre un territorio compromesso anche a seguito delle conseguenze dovute all'attuazione degli strumenti urbanistici precedenti. La via dell'architettura del piano è peraltro ancora da approfondire per una serie di motivazioni tra cui la mancanza di chiarezza, o di distinzione, che in tale piano viene a instaurarsi tra architettura e urbanistica. Se è pur vero che i due momenti, quello del piano e quello del progetto, non possono essere scissi, perché complementari, è altrettanto vero come non sia ancora evidente se si possa prevedere il controllo dell'architettura attraverso l'urbanistica anziché attraverso gli strumenti suoi

propri tipici del progetto architettonico rigoroso. Il nuovo piano “De Carlo” per Urbino, del '94, non si allinea, come prevedibile, con nessuna delle esperienze precedentemente esposte per il fatto di perseguire una strada autonoma e personale, che del resto ha sempre contraddistinto il “lavoro” del suo autore. Il nuovo piano di Urbino è certamente singolare per una serie di motivi nuovi su cui vale la pena di soffermare l'attenzione. Tali motivazioni possono, per brevità, essere ricondotte a quattro aspetti fondamentali: le caratteristiche generali, la mobilità, l'apparato normativo e i progetti campione. Per quanto concerne gli aspetti generali è da notare come “l'ambiente e il paesaggio siano assunti come gli elementi decisivi dei nuovi assetti territoriali; la necessità della loro salvaguardia, la consapevolezza di avere a che fare con risorse irripetibili e sempre più rare, la profonda convinzione che solo la loro valorizzazione potrà consentire l'equilibrato sviluppo del territorio, sono stati gli elementi cardini che hanno guidato l'elaborazione del piano”; ed ancora “lo sforzo che è stato fatto, nel nuovo PRG, consiste nel tentativo di interpretare il paesaggio non come sommatoria di elementi strutturali (i crinali, i corsi d'acqua, i boschi, ecc.) ma come insieme organico, in cui le diverse tessiture si intrecciano per generare, attraverso secolari stratificazioni, il paesaggio urbinato”¹. È per instaurare questo difficile rapporto tra edificato e non edificato (cioè tra artificiale e naturale) e per controllarne qualitativamente le trasformazioni nel tempo che vengono codificati, per essere poi operativamente utilizzati, tre concetti generali che sono quelli di Scenario Panoramico, di Parco e di Punto Panoramico. Lo Scenario, e il nuovo PRG di Urbino ne individua quattro, identifica sostanzialmente dei “luoghi” privilegiati degni di tutela per il carattere tipico della loro “storia”. Il Parco (cinque di essi caratterizzano il PRG di Urbino per un'estensione pari a circa il 38% del territorio comunale) corrisponde, individuandole, ad aree di alta qualità ambientale volte alla protezione primaria del territorio nel suo insieme. Scenari panoramici e parchi costituiscono un sistema di aree protette sottoposte al regime di tutela integrale. Regime che non significa, come sottolinea De Carlo, immobilizzazione di un territorio; bensì regime in grado di esercitare un controllo qualitativo rigoroso sugli interventi che necessariamente devono essere attuati per innescare tutte quelle forme produttive che

“proprio nella qualità dell’ambiente trovano la loro maggior ragione d’essere” come, per esempio, il turismo e l’agricoltura. Tutelare infatti significa prima di tutto intervenire. L’individuazione infine di particolari punti panoramici posti lungo le principali vie d’accesso al centro storico e lungo i luoghi più suggestivi del territorio, completa il quadro generale di tutela del paesaggio proposto dal nuovo PRG. Per quanto attiene alla mobilità è da rilevare soprattutto la singolarità e l’eccezionalità di un aspetto che consiste nel progetto di recupero di buona parte delle antiche reti ferroviarie, ora dismesse, presenti nel territorio urbinato. Ciò deriva dalla constatazione del sostanziale isolamento di Urbino, dovuto alla difficoltà di raggiungere la città dal resto del territorio nazionale attraverso la viabilità stradale esistente. Di fatto il progetto consiste nella previsione di riutilizzare l’imponente e pregevole insieme di manufatti ferroviari, attualmente in abbandono, per riconnettere il sistema dei movimenti urbani ed extraurbani a scala sub-regionale con una serie di diramazioni e integrazioni. Una parola soltanto sulla normativa che, nelle intenzioni di De Carlo, dovrebbe essere come un “libro di fiabe” piacevole a leggersi e sui progetti campione, in aree particolarmente significative del territorio urbinato, rivolti a verificare l’efficacia del progetto urbanistico. Di tali numerosi progetti è bene rammentare uno, particolarmente caro all’autore, che è la risistemazione della piazza del Mercatale con l’eliminazione del parcheggio di superficie e con la progettazione della nuova biblioteca universitaria. Non rimane che augurare a De Carlo e ai suoi collaboratori tanto successo, almeno analogo a quello del ’64, e soprattutto buon lavoro.

NOTE

* “Parametro”, n. 203, luglio agosto 1994, pp. 2 e ss.

1. Dalla relazione generale del nuovo P. R. G. di Urbino.

L'EREDITA'DI MAX BILL*

La recente scomparsa di Max Bill offre l'opportunità di esprimere qualche valutazione. Non tanto sulla sua opera o sulla sua personalità variegata e molteplice di architetto, grafico, pittore, scultore e pensatore, certamente nota e che, in occasione della sua morte, è stata a più riprese ripercorsa, rivista, riletta e pubblicizzata un po' ovunque. Di lui si dovrà necessariamente rammentare alcuni punti salienti della sua opera e della sua attività intensa per poter porre in relazione il suo modo di essere al "costume artistico" più generale dell'immediato dopoguerra che vede gli artisti "moderni" vivere intensamente un fertile e fecondo periodo della nostra storia recente. Tale periodo è contrassegnato, ed è l'aspetto che più preme sottolineare, da una corralità d'intenti e d'interessi che va ben oltre le singole frontiere geografiche d'appartenenza. L'Europa, sotto il profilo artistico, è certamente stata "unita" in epopea moderna. E questo va detto evidenziando, se è possibile riuscirvi, alcuni aspetti "tipici" di allora (certamente "atipici" ora) anche avvalendosi dell'esperienza personale non vissuta, per motivi anagrafici in prima persona, ma vissuta egualmente in "presa diretta" attraverso l'esperienza di mio padre, che gli fu amico, divulgando un episodio particolare del loro rapporto e della loro affinità. Max Bill è svizzero-tedesco. Nasce infatti a Winterthur nel 1908 dove si forma alla scuola dell'artigianato. Inizia la sua attività artistica come orafo per approdare all'architettura che studia al Bauhaus di Dessau dove vive, subendone certamente l'influsso, con Klee, Kandinski, Schlemmer, Moholy-Nagy e tutti coloro che, in quell'epoca, partecipano attivamente alla vita della scuola di Gropius. Dal '29 si stabilisce a Zurigo e dal '32 comincia la frequentazione con Arp e Mondrian. È in quegli anni che inizia a produrre le prime opere di scultura con

particolare riferimento alle cosiddette superfici a faccia unica su cui vale la pena di soffermare l'attenzione. In particolare vale la pena di soffermarsi su due opere in particolare, "Nastro senza fine" (del '35 e '36) e "Continuità" (dell'estate del '47), che rappresentano e costituiscono la libera interpretazione di una figura matematica ben precisa che è l'anello di Moebius: figura tipica della topologia, splendido esempio di superficie unilaterale. Intuitivamente la proprietà del nastro di Moebius si può esprimere dicendo che esso può essere percorso totalmente con "continuità" sia sulla faccia interna che su quella esterna senza attraversarne né il contorno, né la superficie. Questa operazione di libera percorrenza, che non può avvenire per le superfici bilatere, come la sfera o il tronco di cono, può procedere all'"infinito". In questo senso la critica ufficiale ha sempre voluto sostenere che Max Bill, fortemente influenzato dal pensiero scientifico moderno, cerca di rendere percepibili ai sensi le scoperte di tale pensiero. Ben diversa è l'interpretazione che ne dà l'autore, che sostiene al contrario di essere approdato in maniera del tutto autonoma e casuale alla codificazione di tali opere di scultura. È sicuramente utile riportare per esteso il suo pensiero al riguardo. "Marcel Breuer, il mio vecchio amico della Bauhaus, è il vero responsabile delle mie sculture di superfici a faccia unica. Ecco come accadde: fu nel 1953 a Zurigo dove, insieme a Emil e Alfred Roth stava costruendo le case di Doldertal che ai loro tempi ebbero grande seguito. Un giorno Marcel mi disse di aver ricevuto l'incarico di costruire, per una mostra a Londra, un modello di casa dove tutto, persino il caminetto, doveva essere elettrico. Ci era ben chiaro che un caminetto elettrico che splende ma non ha fuoco non è un oggetto dei più attraenti. Marcel mi chiese se mi sarebbe piaciuto fare una scultura da metterci sopra. Cominciai a cercare una soluzione (...). Dopo lunghi esperimenti trovai una soluzione che mi sembrava ragionevole. Ma quando parlai a Breuer della mia soluzione aveva già scelto una scultura di Henry Moore per la mensola. Ero affascinato dalla mia nuova scoperta, un nodo con un solo perimetro e una sola superficie. Ben presto ebbi occasione di usarlo io stesso. Nell'inverno 1935-36 stavo raccogliendo i contributi svizzeri per la Triennale di Milano e proprio là ebbi la possibilità di sistemare tre sculture che dovevano caratterizzare e mettere in rilievo l'individualità delle tre sezioni

della raccolta. Una di queste era il “nastro senza fine” che ero convinto di aver inventato io stesso. Non passò molto tempo che qualcuno si congratulò con me per la mia reinterpretazione fresca e originale del simbolo egiziano dell’infinito e dell’anello di Moebius. Non avevo mai sentito nominare né l’uno né l’altro. La mia conoscenza matematica non era mai andata al di là dei comuni calcoli architettonici e non avevo un grande interesse per la matematica”¹. Per la sua scultura è parso utile evidenziare la vicenda di “nastro senza fine”. Per quanto concerne la sua pittura si deve rammentare come, al suo interno, possano distinguersi due correnti parallele. La prima, più propriamente geometrica, può essere sintetizzata nella serie delle “scacchiere” in cui è presente il tema della “trascolorazione” o della composizione a forte carica costruttivista ben rappresentata dalle quindici litografie intitolate *Variationen über ein thema*. La seconda trascrive ordini di fatti e di nozioni meno evidenti in una tecnica quasi nebulosa. Come architetto ha progettato e costruito diverse opere e per diversi temi, dall’edilizia residenziale alla terziaria, all’urbanistica e soprattutto al design. Basta menzionare la macchina per scrivere portatile “Patria” del ’44 (la “lettera 22” di Nizzoli è del ’50). Dell’opera architettonica non può non essere ricordato il padiglione svizzero alla Triennale di Milano del ’36 con l’ingresso costituito dal montaggio di pannelli con fotografie sull’Alta Engadina e su Saint-Moritz. Ha pubblicato molti articoli e ricerche sul tema della “sintesi delle arti maggiori”, indagando e esplorando più volte il rapporto architettura-scultura-pittura. Del ’38 è il saggio *Quinze variations sur un même thème* in cui approfondisce l’impiego di elementi eguali, prodotti in serie, che riescono a concludersi e a chiudersi in sé stessi. E con Milano avrà sempre frequentazioni ed è a Milano che conosce mio padre Enea con cui resterà in rapporto sino alla fine degli anni ’60. Il periodo che interessa è, come già rilevato, quello dell’immediato dopoguerra cioè del decennio subito successivo al 1945. È un periodo molto particolare nella storia della cultura architettonica europea e del nostro paese in particolare. Il nucleo razionalista milanese, o meglio ciò che resta di quel gruppo, si riunisce attorno al MSA e continua a dibattere le proprie idee. In più quel gruppo è il luogo della verifica dei progetti. Nel senso che i pochi incarichi professionali dei componenti vi vengono dibattuti.

Ognuno esprime il proprio parere critico con spirito di collaborazione certo di arrecare il proprio contributo all'architettura moderna al di là di qualsiasi sentimento negativo, come l'"invidia professionale" solo per citarne uno, del tutto assente, o quasi, in quegli anni "felici". Nel '47 mio padre lavora su due progetti interessanti, quello del nuovo ospedale di Reggio, e quello di un grande stabilimento industriale (Isotta Fraschini) per la cui soluzione di copertura aveva studiato una particolare struttura metallica. Come vigeva allora sottopone i due progetti agli amici del MSA e a quelli che erano in sintonia con il movimento. Nel corposo carteggio su quei due lavori c'è anche il pensiero di Max Bill che esprime il proprio parere sui due progetti, nella lettera che di seguito si espone, approfittando dell'occasione per inviare all'amico italiano due fotografie della sua "Continuità". *mon cher manfredini, mercie beaucoup pour tes nouvelles et les fotos. je vois que tu a la chance de construire et en même temps la responsabilité de faire quelques choses de bien. c'est toujours jolie de voir des fotos des modèles, mais d'après celà il est peuprès impossible de juger plus que les grandes masses. pour faire une critique: à reggio emilia il me semble que le grand bloc, avec les stations des lits, est trop longue et un peu dangereux. tu a peut être vue l'hospital de bâle avec ce grand bloc, et l'impression architectonique est très mal. mais naturellement il dépend de l'execution en détail aussi, ne pas seulement des grandes masses. c'est seulement une remarque, et comme moi, j'ai malheureusement beaucoup de temps pour reflechire, mais rien de construire, j'arrive à me devenir claire sur les avantages et les dangers de l'architecture moderne. ta construction metallique pour les toits me plait beaucoup, c'est une magnifique invention. pour te donner une idee avec quoi je perd mon temps, je t'envoi ci inclus deux fotos de ma construction "continuité" que j'ai fait cette été à zurich. je vous félicite tous les deux pour le mariage et j'espère que les lithos de moi vous portent bonheur. avec mes meilleurs salutations. max bill.* Ci sarebbe molto da dire su questa lettera (a partire dall'ortografia futurista senza maiuscole). Rileviamo soltanto che in quei tempi lontani e "felici", ogni architetto di quel gruppo, come già detto, esprime il proprio parere appassionato sul lavoro del collega. Esercita in tal modo una funzione di critica costruttiva che, in quanto tale non può es-

sere solo e stancamente positiva. Ciò che manca oggi e di cui si avverte maggiormente il bisogno è proprio, tra l'altro, una critica che sia vera e non costituisca invece l'ormai consueta celebrazione di questo o di quello o magari sempre del medesimo. Così facendo, limitandosi a celebrazioni spesso ampollose, non può contribuire ad accrescere in modo alcuno la qualità dell'architettura, ma soprattutto non può in modo alcuno contribuire all'affinamento dello spirito critico del progettista.

NOTE

* "Parametro", n. 206, gennaio febbraio 1995, pp. 2 e ss.

1. Dalla traduzione di G. Pezzini al catalogo della mostra di M. Bill organizzata dallo CSAC di Parma nel '77 (p. 23).

GIANCARLO DE CARLO ALLA TRIENNALE*

La recente inaugurazione alla Triennale di una mostra sull'opera di Giancarlo De Carlo consente di esprimere, attraverso la lettura coerente del suo lavoro, qualche considerazione sul ruolo attuale dell'architettura e non solo nel nostro paese. Per questo è necessario riandare con la memoria ai primi anni '70, all'esperienza professionale di De Carlo e in particolare ai suoi convincimenti teorici così come li espresse a Melbourne, nel '71, in occasione di quelle conferenze annuali, sul tema "L'architettura degli anni '70", raccolte nei celebri "papers" di Melbourne sul futuro dell'architettura e dell'urbanistica. L'epilogo di quella sua conferenza contiene un'affermazione che racchiude, in nuce, quanto poi è avvenuto in architettura da allora a oggi e quanto invece non è avvenuto. "È bene che l'architettura sia sempre più la rappresentazione di chi la usa e sempre meno la rappresentazione di chi la progetta". Altrimenti il rischio sarebbe quello di produrre della non architettura, dei fenomeni astratti e avulsi dalle esigenze reali delle comunità civili. Ci sarebbe stato il facile equivoco di indulgere alla comoda tentazione del formalismo. Ciò che è avvenuto puntualmente per una lunga serie di motivazioni. Sino al limitare degli anni '70 la storia dell'architettura e dell'urbanistica è stata quasi sempre contraddistinta, lungo l'intero arco cronologico del suo sviluppo, da un particolare e preciso rapporto tra ideologia e prassi all'interno del processo progettuale. Rapporto essenziale per garantire la qualità e il significato ultimo dell'opera realizzata. Sino a quel periodo e, come detto, nei periodi precedenti, o meglio in precise stagioni di tali periodi, è possibile individuare sempre e distinguere, in architettura, i momenti ideologico e pratico. Ciò avviene con prevalenza dell'uno rispetto all'altro; o con la compresenza di entram-

bi seppure con peso diverso; ma sempre e comunque facilmente individuabili anche se in contrasto più che a contatto tra loro. Il periodo attuale invece è contraddistinto dall'assenza quasi totale dell'ideologia. Ma l'architettura, che è concretezza operativa, che è manipolazione dello spazio fisico, che "comincia là dove finisce il disegno", ha bisogno di essere supportata da un apparato ideologico che ne sappia giustificare gli esiti pragmatici. Se può esistere, in architettura, il momento ideologico senza il contrappunto pragmatico, non può essere sostenuto il contrario. Perché se non c'è ideologia non ci può essere prassi. E se non c'è ideologia d'architettura non può esserci prassi architettonica. Cioè non ci può essere architettura costruita. Ma allora se così è, ciò che oggi si definisce architettura è in realtà la trasformazione deteriorata della prassi nel pragmatismo architettonico. Che significa poi l'abbandono progressivo degli aspetti sostanziali dei problemi per avvicinarsi sempre di più agli aspetti formali. Da questo genere di tentazione formalista non è stato esente praticamente alcun periodo storico. Lo stesso razionalismo ha finito, con l'exasperazione di certe problematiche funzionaliste, per indulgere, qualche volta, agli aspetti formali. L'esempio della cucina di Francoforte è esemplificativo di tutta una serie di esasperazioni (funzional-formali) e non solo all'interno dell'alloggio. A livello generale l'exasperazione tipologica ha finito con il privare buona parte dei quartieri residenziali di ogni connessione morfologica. A livello particolare, e solo per citare un caso, cosa è successo con l'exasperazione delle analisi delle funzioni all'interno della cucina? È accaduto che eliminando funzioni parassite e dimensionando l'ambiente per funzioni essenziali si è finito con lo spostare l'attenzione dal soggetto (l'uomo) all'oggetto (la preparazione dei cibi) sovvertendo non solo un'innegabile gerarchia di valori ma compromettendo un processo metodologico rigoroso. In più l'uomo che opera all'interno della cucina di Francoforte, e più generalmente l'uomo che vive le realizzazioni funzionaliste più esasperate, oltre a non essere più soggetto ma oggetto della progettazione architettonica finisce per non essere più "uomo" bensì "uomo-tipo". E l'"uomo-tipo", a differenza dell'"uomo non tipo" cioè dell'uomo reale, non ha una storia alle proprie spalle e, ciò che è peggio, non appartiene ad alcuna società. L'exasperazione macchinistica di certa parte della cultura fun-

zionalista finisce appunto per scadere nel formalismo della prassi pur conservando un importante supporto ideologico. L'ultimo grande apparato ideologico con cui si è convissuto in architettura, in epoca relativamente recente, è stato il "post-moderno" che, secondo la nota definizione di Bürger, può essere definito come il prodotto dell'irruzione tardiva della problematica avanguardistica nell'arte della condizione moderna. Ma anche il "post-moderno" ha esaurito, sotto l'aspetto ideologico, la propria carica propulsiva forse anche perché la sua stessa definizione è, di fatto, ai fini della sussistenza medesima del movimento, una contraddizione nei termini. Poi c'è quel che conosciamo in prima persona e poi c'è una ripresa, per certi versi incredibile, del cosiddetto minimalismo in architettura che pare attrarre buona parte della critica perché intende riportare l'attenzione del progetto sugli aspetti concreti, sul luogo e sul contesto di appartenenza del progetto e su tecnologie "normali" per soddisfare, almeno così sembra, delle esigenze reali e non formali. Poi succede che qualcuno dei minimalisti comincia a esportare il proprio lavoro in altre realtà territoriali. Ciò non di meno continua a operare con gli stessi stilemi ponendosi in maniera simile a quanto avvenne per lo stile internazionale nel migliore dei casi e, nel peggiore, arrivando persino a manifestarsi con un autocaricaturismo ampolloso che non vale la pena di commentare. Sorge legittimamente il sospetto che pure in questo caso specifico ci possa essere una caduta di tensione e un passaggio, seppur lento ma graduale, dalla sostanza alla forma disattendendo in tal modo i presupposti iniziali. Mentre nelle epoche precedenti l'attuale la presenza dell'aspetto ideologico non era mai venuta meno, di modo che la "tentazione formalista" poteva e doveva essere considerata come una deviazione facilmente e tempestivamente recuperabile, altrettanto non si può dire per la situazione contemporanea. Il ritorno più o meno mascherato alla forma e la ricerca più o meno cosciente degli aspetti epidermici, uniti a una sorta di riproposizione della cosiddetta "architettura di carta" (in cui il disegno e la rappresentazione finiscono per assumere valori sempre più preponderanti passando erroneamente dal ruolo di strumento a quello di soggetto), consentono di affermare che l'architettura, almeno nell'ultimo periodo, ha finito per essere sempre più la rappresentazione di chi progetta e sempre meno la rappresentazione di chi la usa.

L'eccezione pur tuttavia c'è, ed è costituita da uno sparuto gruppo di architetti che ha inteso operare senza mai disattendere le istanze più profonde dell'architettura e le esigenze più autentiche del progetto. Fra essi, nella sua assoluta grandezza che poi è anche solitudine, sta certamente, con tanta coerenza, Giancarlo De Carlo. Il suo progetto per Colletta di Castelbianco, uno degli ultimi lavori presentati alla rassegna milanese, riassume benissimo la qualità e la coerenza della propria filosofia progettuale e dell'intera sua poetica. Si tratta del recupero e riuso di un antico borgo abbandonato dell'entroterra savonese, testimone del rapporto armonico ed equilibrato tra l'uomo, l'ambiente edificato e il contesto naturale nell'ambito delle società premoderne. Mentre il recupero intende avvalersi, con giusta evidenza, delle tecnologie tradizionali per ridefinire e ricomporre un antico equilibrio preesistente di spazi architettonici anche di valenza urbana, il riuso intende ridefinire completamente i tipi residenziali con quanto di più aggiornato oggi vi sia in campo di attrezzature informatiche, giacché nelle nuove abitazioni di Colletta di Castelbianco, inserite nel progetto di telematizzazione del borgo, si potrà svolgere "lavoro telematico". Il risultato che ne deriva (e ciò è altresì evidente dalla lettura attenta del progetto) permette di sottolineare due questioni. La prima è che tale progetto pur appartenendo a un'operazione architettonica minimale, riesce a non cedere mai, neppure per un momento, alle perniciose tentazioni formaliste cui si è accennato precedentemente a proposito del minimalismo. Operazione certamente non facile ma assolutamente necessaria per poter affermare, e siamo alla seconda questione, che ancora una volta De Carlo riesce a operare in modo che l'architettura sia sempre meno la rappresentazione di chi la progetta ma sempre più la rappresentazione di chi la dovrà usare. Così facendo egli riesce a riaffermare, con tanta forza ed estremo vigore, la grande coerenza e il sottile rigore tipici del suo intero percorso progettuale.

* "Parametro", n. 209, luglio agosto 1995, pp. 4 e ss.

DIVAGAZIONI SU GIUSEPPE TERRAGNI*

Ciò che maggiormente differenzia il razionalismo italiano dal razionalismo europeo è certamente un attributo, peculiare di ogni manifestazione espressiva, che può essere fatto risalire a vicende contestuali con la storia e la geografia del nostro paese. Si tratta del concetto di “mediterraneità”, spesse volte anche equivocato, che intende sancire, pur nelle analogie, la differenza sostanziale, che è poi il diverso modo critico di rapportarsi con la propria tradizione, esistente nel razionalismo a seconda della sua localizzazione geografica. Differenza che, schematizzando, può essere addirittura fatta risalire alla presenza dirompente del primo rinascimento nel nostro paese e all’assenza del medesimo in ambito mitteleuropeo. Non si vuole approfondire e precisare, perché troppo importante per la comprensione più autentica dell’architettura moderna italiana e quindi difficilmente schematizzabile, il particolare rapporto, prima etico e poi metodologico, tra umanesimo e rinascimento da un lato e prorazionalismo e razionalismo italiano dall’altro. Si intende piuttosto affermare che la differenza sostanziale risiede, come s’è detto, nel diverso modo di porsi nei confronti della propria tradizione. Ciò significa che il razionalismo europeo nasce prevalentemente per partenogenesi operando, nella maggior parte dei casi, secondo i principi della “tabula rasa” nei confronti di tutto quanto lo aveva, nei diversi periodi storici, preceduto. Ciò non avviene, o avviene in misura molto minore, per il razionalismo italiano che se formalmente intende rompere con la propria tradizione architettonica, sostanzialmente ne è forse il miglior interprete. Esattamente il contrario di quanto accade oltralpe dove il legame con la tradizione, nei rari casi in cui è presente (comunque sempre in maniera tenue), è di tipo squisitamente formale. Dall’opera di

Behrens sino a quella di Le Corbusier. In questo sistema complesso di rapporti e di equilibri sommariamente accennati Terragni, o meglio l'opera di Giuseppe Terragni, si colloca in maniera difficilmente leggibile o, quanto meno, leggibile in modo non immediato. Per gli altri razionalisti italiani il discorso può essere più facile perché non essendoci, nel nostro paese, forse con la sola eccezione di Terragni, personalità gigantesche, comparabili con i maestri europei, la lettura delle loro opere può, con una certa comodità, essere ascritta ai presupposti sopra menzionati. Più difficile il caso di Terragni in quanto egli è forse l'unico, tra i razionalisti italiani, a essere maggiormente in sintonia con le poetiche europee. Proprio perché nel suo caso potrebbe essere meno facile riscontrare quel particolare rispetto nei confronti della tradizione culturale e architettonica del nostro paese, rispetto che come si vedrà invece c'è, ed è estremamente forte e rigoroso sia sul piano etico che metodologico, è probabilmente opportuno affrontare l'argomento da un punto di vista più generale. Come noto un limite peculiare della poetica funzionalista scaturisce e deriva quasi spontaneamente proprio dall'applicazione della definizione di architettura fornita dai protagonisti di quel particolare periodo storico. Definizione che ribadisce, per l'architettura razionalista, la necessità del rifiuto di uno stile preconcepito e che sottolinea il principio che la forma architettonica nasce da un processo di analisi delle esigenze per concludersi in soluzioni che si attuano attraverso l'impiego di mezzi appropriati. È proprio con il seguire tali, apparentemente univoci, principi che si muove l'architettura moderna, soprattutto agli inizi della sua storia. La definizione di architettura, o meglio il concetto etico che sta alla base di tale definizione, si tradurrà in una sorta di dogma morale da osservare, sempre e comunque, per chi voglia rimanere allineato con i principi etici, ancor prima che teorici, dell'architettura moderna o, più precisamente, di quella particolare stagione della medesima definita come movimento ideologico d'avanguardia che, appunto per questo, prende il nome di "movimento moderno". Lungo il cammino del suo sviluppo, ed è qui che sta il limite, i percorsi dell'architettura moderna paiono progressivamente voler abbandonare motivazioni e ragioni sicuramente etiche, quali erano alla base della definizione stessa di architettura, per attingere ad argomentazioni estetiche, talvolta mala-

mente mascherate, talvolta enfaticamente proclamate, molto più di quanto volessero ammettere i suoi apologeti di allora. Conseguentemente deriva, sul piano del metodo progettuale e del processo compositivo, una contraddizione che, nella maggior parte dei casi, significa codificare, in maniera latente o evidente poco importa, l'immagine pre-costituita del risultato finale. Si abbandona sempre più l'aspetto meramente funzionale con l'aggravante di non volerlo ammettere. Sostenendo anzi, spesso, il contrario. Le superfici linde intonacate di bianco, i volumi puri sempre e comunque, la pianta e la facciata libera non costituiscono più il risultato estremo e ultimo di una particolare ricerca progettuale, sovente paziente, ma intendono porsi come il presupposto iniziale per una ricerca che, alla fine, non è più tale in quanto il risultato è prefigurato a priori. In altri termini la ricerca progettuale si caratterizza sempre più per essere una ricerca degli aspetti formali al punto che il rifiuto di ogni forma di stile finisce invece per generare uno stile. Ciò è dovuto all'exasperazione macchinistica a oltranza. Nel senso che lo sbaglio, se è lecito usare questo termine, inteso come digressione metodologica nei confronti del funzionalismo e quindi come ritorno alla forma, è spesso perseguito in maniera involontaria. Un esempio che può valere per molti altri è proprio costituito dalla "cucina di Francoforte" laddove il "formalismo" diviene l'autentico limite del "razionalismo". L'exasperazione tipologica del periodo infatti, in quell'esempio come altrove, ha inteso privilegiare, attraverso un'analisi rigorosa, le funzioni "sostanziali" inibendo del tutto e annullando le funzioni "parassite". Ma un'operazione di tal genere ha finito per invertire ruoli molto importanti (ed estremamente diversi) all'interno del processo compositivo. C'è prima di tutto lo scambio, non sempre legittimo, tra soggetto e oggetto. Nel senso che il soggetto (l'uomo) diviene l'oggetto e l'oggetto (la preparazione dei cibi) finisce per assumere il ruolo di soggetto. Nel passaggio da soggetto a oggetto l'uomo diviene uomo-tipo. Ma l'uomo-tipo è senza passato e senza presente. È privo cioè di una propria "storia" ed è, in tal modo, estraneo a qualsiasi società. Tipica esemplificazione di come un'exasperazione funzionale finisca per concretizzarsi in mero atto formale. E i protagonisti sono consci di questo. Se da un lato infatti c'è la definizione rigorosa di funzionalismo, come già precedentemente esposta, dall'al-

tro c'è Le Corbusier che afferma¹ che il funzionalismo è solo un nobile pretesto per costringere gli architetti a riappropriarsi del proprio mestiere. Le analisi distributive e funzionali sono strumentali per riappropriarsi del progetto nei suoi aspetti sostanziali. Situazione invece sovente disattesa proprio in nome di quella "forma" che si vorrebbe avere, in maniera definitiva ed esaustiva, messo al bando. Pure Terragni non è estraneo a questo limite in quanto anch'egli è costantemente in bilico tra funzione e forma. Pure la vicenda del *Novocomum* potrebbe essere letta in questa ottica. Una volta precisati gli aspetti funzionali e distributivi dal punto di vista planimetrico, il gioco compositivo è riposto esclusivamente sul tema della facciata. Facciata "classica" proposta in maniera ufficiale, facciata "moderna" imposta nei fatti. Il discorso sull'architettura viene in questo esempio demandato al disegno della facciata. Ma il disegno della facciata, posto in quel modo e con quel ruolo, assume certamente connotazioni soltanto formali. Nessun periodo storico dell'architettura è peraltro esente dalla tentazione formalistica anche se è sempre difficile poter sapere discernere la forma, quale principio sostanziale, dalla forma quale necessario e inevitabile termine del processo compositivo architettonico che, nella sua parte finale, deve, per essere tale e potersi configurare e rappresentare attraverso l'architettura, poter assumere, piaccia o non piaccia, una qualche forma. Non vi è esente Michelangelo così come non vi è esente il contemporaneo minimalismo. Il quale ultimo, sorto e nato prima di tutto come operazione di de-estetizzazione, di ritorno alle origini, di attenzione al contesto, di uso appropriato di tecnologie "normali" senza esaltazioni e fraintendimenti avrebbe voluto produrre opere architettoniche prive di qualsiasi ridondanza e orpello. Se così è stato per le origini del minimalismo architettonico certamente ciò non è più avvenuto successivamente, soprattutto quando si è voluto cominciare a esportare, da parte di qualche autore, il proprio prodotto in realtà diverse da quelle per cui l'opera architettonica originaria era stata concepita. Pure in quest'ultimo caso si è finito per privilegiare l'aspetto formale a scapito di quello sostanziale, tradendo i presupposti iniziali o, al più, mascherandone le intenzioni. Se poi si può sostenere, alla fine con poca fatica, che Terragni è in bilico tra forma e funzione, cioè tra "Novecento" e "Razionalismo", in buona parte della propria

opera, altrettanto va sottolineato il particolare rapporto che egli viene a instaurare con la propria tradizione che è proprio, come si è visto in premessa, un aspetto tipico e peculiare del suo cammino progettuale che consente di rilevare dei “distinguo” con i coevi protagonisti europei, facendone la differenza. È proprio nel rapporto con la tradizione che, tra l’altro, si manifesta in Terragni quella ricerca dell’“assoluto”, da lui definita come “sublimazione della ragione nella luce”, tipica del momento razionalista più autentico. In tal senso è emblematico il progetto del Danteum che più di ogni altra sua opera sembra riassumere sia il contenuto metodologico della tradizione che la ricerca dell’“assoluto” ignorando, contrariamente a ogni apparenza, il tema della forma. Perché sarà proprio la costruzione rigorosa di questo progetto a conseguire e a pretendere quella particolare forma e non una diversa. Il Danteum si connota come la traduzione architettonica della struttura letteraria della *Commedia* dantesca attraverso la filigrana della struttura numerica. Cioè, si potrebbe sostenere, attraverso il massimo dell’astrazione egli prova a perseguire, con lucidità illuministica, la verità e l’assoluto in architettura. È proprio questo ricorso progettuale a una costruzione numerica tra le più complesse a rapportarlo con la tradizione per esempio del primo rinascimento. Dove la qualità dell’architettura scaturisce anche da costruzioni numeriche, seppure semplici. Il raggio delle nicchie dei deambulatori di Santo Spirito a Firenze è il modulo alla base della costruzione dell’intero edificio brunelleschiano. Tale modulo è traducibile in numero che, moltiplicato a sua volta per la serie aritmetica da 1 a 5, determina la geometria complessiva e la forma degli spazi architettonici interni. Forma anche qui univocamente determinata. L’operazione di Terragni è nel Danteum sostanzialmente diversa da quella per esempio di Le Corbusier per il Modulor in cui il ricorso alle due serie numeriche di Fibonacci (la serie rossa e la serie blu) contribuisce a fornire un interessante abaco dimensionale generatore di forme. Perché le forme prodotte dal Modulor si riferiscono all’uomo-tipo, all’uomo cioè non più soggetto ma oggetto all’interno del processo compositivo, mentre nel Danteum, come per la tradizione rinascimentale, l’uomo-non-tipo (l’uomo) non solo è il soggetto dell’architettura ma ne costituisce addirittura la misura. Nel progetto del Danteum non viene invece raggiunto e soddi-

sfatto il cosiddetto principio della contestualizzazione anche se molti, e da più parti, hanno inteso forzare l'interpretazione esasperando, forse eccessivamente, i rapporti con la romana Basilica di Massenzio. Ma quale progetto avrebbe potuto mai inserirsi in un contesto storico monumentale quale quello dei fori imperiali? Probabilmente nessuno. Discorso analogo può valere per la Casa del Fascio dove la critica ufficiale ha addirittura voluto vedere nell'impaginato di facciata la memoria della centuriazione romana della città di Como e per cui Sartoris ha affermato come in quell'opera ci sia la ricerca quasi ossessiva di un rapporto con il Duomo di Como. Il discorso è semmai un altro e riguarda ancora una volta il particolare rapporto di Terragni con la tradizione. Dal punto di vista della costruzione dell'architettura, in cui la configurazione planoaltimetrica e addirittura le facciate derivano univocamente dalla combinazione di particolari rapporti numerici, diviene facile osservare come la similitudine planimetrica tra la Casa del Fascio e Palazzo Farnese (spesso riportata dagli storici d'architettura) sia in realtà estremamente forzata e artificiosa perché epidermicamente rivolta ad aspetti formali e non sostanziali. Il contenuto metodologico progettuale di Terragni rimanda forse, con maggior sincerità, all'operazione compositiva di Palladio. Può essere meno immediato, ma è sicuramente un rapporto sostanziale e non formale quello che invece vuole mettere in relazione la Casa del Fascio a Como e la Chiesa del Redentore a Venezia. Laddove la matrice storica comune è certamente costituita dal rigoroso impianto progettuale sperimentato, a suo tempo, da Brunelleschi. Dal punto di vista del contesto vale la pena di sottolineare come il modo di porsi di Terragni verso tale tematica sia, nella sostanza, di natura analoga, nelle intenzioni e nei risultati, con quanto prima codificato e poi realizzato durante il primo rinascimento. Un modo di porsi, nei confronti della realtà, decisamente imbevuto della propria tradizione. L'intervento progettuale rinascimentale all'interno di un sito storicizzato avviene per sostituzione di un tessuto preesistente e non come un'espansione del medesimo, almeno nella maggioranza dei casi. La ricerca di equilibrio e di armonia è risolta quasi esclusivamente all'interno del nuovo intervento. La piazza di Pienza deriva dalla sostituzione di parte del tessuto medioevale ivi esistente. La "balance" complessiva è risolta completamente all'interno del nuovo

nucleo rinascimentale. Il rapporto con il tessuto medioevale è estremamente debole, sfilacciato, e anche di difficile, se non forzata, interpretazione.

Il Duomo di Como si comporta analogamente. Pur inglobato nel cuore della città è di per sé stesso avulso dall'intorno urbano. Non determina alcuno spazio architettonico (perché è un monumento) ma è in esso contenuto. E lo stesso accade per la Casa del Fascio (che pure è un monumento). In più i due edifici sono da sempre separati (cioè dal tempo della costruzione dell'opera di Terragni) anche fisicamente, oltretutto visivamente, da una linea ferroviaria, modesta fin che si vuole ma che finisce con il determinare una frattura insanabile in quella parte della città su cui insiste. Le immagini fotografiche ricorrenti, di allora come di ora, miranti alla percezione della cupola del Duomo dal piano attico della Casa del Fascio, non indicano affatto che i due edifici sono intimamente legati da un particolare rapporto o da un'attenzione comune nei riguardi del contesto. Indicano semplicemente che i due edifici sono vicini. Ma nemmeno questo è verificato. Per la distanza oggettiva in rapporto al volume dei corpi di fabbrica vivono una propria vita autonoma, indipendentemente l'uno dall'altro e ciascuno indipendentemente dal resto della città che è poi il contesto urbano nei cui confronti si pongono, come già detto, similmente. In questo senso, ma solo in questo, si può condividere l'affermazione di chi ha più volte ricordato come Duomo e Casa del Fascio pare siano sempre esistiti. Pur confermando la regola l'eccezione c'è, nell'opera di Terragni, relativamente al rapporto con il contesto, alla piccola come alla grande scala che implica un confronto dialettico tra le "preesistenze ambientali" di rogersiana memoria e i nuovi interventi. Ciò avviene nell'ampliamento di Casa Vietti e nella ristrutturazione urbanistica della Cortesella. Nel primo caso egli propone di salvare il fronte quattrocentesco a loggiato e ne studia l'inserimento nel nuovo contesto. Rispetta l'antico senza segregarlo, anzi chiamandolo a partecipare al volto alternativo della città. "È una lezione di metodo tuttora valida (...) che vale l'incontro-scontro dialettico tra due qualità: quella insita nelle opere d'arte del passato, e quella derivante dallo slancio inventivo dell'avanguardia"². Il secondo caso, certamente il più interessante, offre una soluzione egregia per il risanamento di parte del centro storico di Como con una struttura architettonica le cui

direttrici compositive scaturiscono e derivano dalla lettura attenta del contesto. Piazza Cavour, piazza Duomo e piazza Volta vengono integrate e legate al proseguimento di via Carducci tramite una struttura ortogonale a corpi di fabbrica rettangolari (fortemente allungati) e paralleli. L'unico corpo di fabbrica che non rispetta l'ortogonalità iniziale è quello lungo via Plinio. Ciò avviene proprio per il rispetto morfologico di quella parte della città in stretta contiguità con il Duomo. Via Plinio e via Vittorio Emanuele si dipartono simmetricamente, ma da parte opposta, rispetto a piazza Duomo. L'una risvolta nella piazza con il pieno della "stecca" obliqua dianzi menzionata, mentre l'altra vi risvolta con il pieno della preesistente cortina edilizia di base. Si è volutamente accennato ai tre aspetti dell'opera di Terragni che, come precisato, costituiscono la "differenza" tra questo autore italiano e i maestri del razionalismo europeo. Ci si è cioè soffermati sul concetto della "forma", sul rispetto della "tradizione" e sul rapporto con il "contesto" cercando di esplicitarli in maniera autonoma per poter arrivare a sostenere come in Terragni il "principio" funzionalista finisca per configurarsi più come "pretesto", nei confronti della definizione della "forma" della composizione e per la sua giustificazione, che non come l'elemento essenziale per garantirne l'esistenza. L'esserci riusciti sarebbe già un buon risultato.

NOTE

* "Parametro", n. 211, novembre dicembre 1995, pp. 7 e ss.

1. LE CORBUSIER, *Omaggio a Terragni* (a cura di B. Zevi), Etas Kompass, Milano, 1968.
2. B. ZEVI, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna, 1980, p. 190.

LA FACCIATA E LO STABILIMENTO TERMALE*

È certamente l'architettura moderna, o più precisamente le sue avanguardie storiche, a porre in crisi, per lunghissimo periodo, il concetto di facciata in generale e di facciata di un edificio in particolare¹. Tale situazione si inserisce a pieno titolo, e con ruolo non marginale, nella complessa e variegata dialettica di rapporti, finemente intrecciati, che sono stati alla base della nascita dell'architettura moderna. Tra gli scopi primari, e gli enunciati iniziali di allora, c'è proprio quello di rivendicare l'autonomia complessiva del ruolo dell'architettura rispetto a quello dell'ingegneria e in particolare dei suoi operatori, ingegneri e architetti, provando a dimostrare, riuscendovi, che l'ambito dell'ingegneria civile avrebbe dovuto essere di competenza esclusiva degli architetti.

È il noto contrasto, fertile e polemico, che vuole opporre l'ingegnere, tipico prodotto dell'*école de ponts et chaussées*, all'architetto che esce invece dall'*école de Beaux Arts*. Al primo è affidato il compito sostanziale, quello cioè della progettazione strutturale e distributiva dell'impianto architettonico mentre al secondo è demandata una funzione formale, quella del disegno della facciata intesa quale momento secondario, all'interno del processo progettuale. Addirittura si procede a un'ulteriore frantumazione del cosiddetto aspetto "secondario" operando, all'interno dello studio ed elaborazione delle facciate, una distinzione tra i diversi fronti dell'edificio. Si codificano termini ritenuti appropriati in rapporto alla maggiore o minore importanza dei lati dell'edificio (fronte secondario, fronte posteriore, fronte anteriore, prospetto principale, ecc.) nei confronti di non meglio precisati elementi. Questo fenomeno, assieme ad altri ovviamente, è tipico di neoclassicismo ed eclettismo, di quella particolare stagione storicistica contro cui insorge

l'architettura moderna. Giustamente essa rivendica, tra l'altro, l'unitarietà del processo progettuale in cui non è possibile scindere aspetti primari e aspetti secondari. È anche per questo che l'attenzione degli operatori dell'architettura viene maggiormente riposta sugli aspetti distributivi. Prenderà corpo, nei primi anni del moderno, la cosiddetta rivoluzione tipologica; l'attenzione diviene vieppiù insistente e puntigliosa nei riguardi della "pianta" dell'edificio e della "struttura" portante che tale pianta dovrà individuare e contenere. L'approfondimento sugli aspetti strutturali e distributivi viene esasperato e spinto all'eccesso in nome del dover seguire la funzione a ogni costo. La facciata, che aveva praticamente perso il ruolo di membratura portante, così come era stato quasi generalmente sino alla fine del secolo scorso e nei primi del secolo successivo e che aveva assunto quasi esclusivamente una funzione decorativa, in virtù delle tecnologie impiegate dagli architetti moderni e non più dagli eclettici perde definitivamente ogni ragion d'essere. In questa complessa opera di revisione del processo progettuale in cui la facciata è uno degli elementi in "gioco", e neanche il più importante, emergono diversi aspetti singolari e negativi che intendono in qualche modo sancire il limite dell'operazione. A uno si deve accennare, seppur sommariamente, per il fatto di rivestire grande importanza negli sviluppi dell'architettura e dell'urbanistica di questo secolo. E cioè che l'esasperazione della ricerca tipologica ha contribuito a compromettere, seppure parzialmente, ogni connessione morfologica rendendola forzata ancorchè artificiosa. Su di un altro ci si intende soffermare per il fatto che riguarda la facciata o meglio il modo di porsi non del tutto corretto nei suoi confronti, da parte degli architetti moderni. L'atteggiamento prevalente nei confronti della facciata risente di quanto detto per la ricerca tipologica. La facciata è progettata ed elaborata solo in funzione di ciò che contiene e quasi mai è considerata in rapporto a ciò che le sta intorno. Rapporto sempre tenuto presente nelle epoche storiche precedenti l'architettura moderna. I nuclei più antichi del nostro paese, solo per restringere il campo (ma il discorso è facilmente estensibile alle altre realtà del mondo occidentale), sono sempre caratterizzati e connotati da una successione continua di spazi architettonici e di luoghi gerarchicamente organizzati anche in relazione all'importanza stessa delle facciate.

Importanza che si esplica, oltre la funzione portante della muratura, non tanto attraverso il disegno dell'impaginato quanto piuttosto attraverso il materiale e ancor più attraverso la sua tessitura. È proprio il materiale delle facciate degli edifici che delimitano un "luogo" a contribuire alla formazione della qualità, unitamente al materiale della strada o della piazza su cui insistono tali facciate, dello spazio architettonico o dello spazio urbano. Tutta l'architettura della città storica si basa sui rapporti tra superfici orizzontali (pavimentazioni) e superfici verticali (facciate) interrotti saltuariamente dalla presenza del monumento in cui, rispetto alla cosiddetta edilizia di base, la facciata assume anche una connotazione decorativa e un attributo ornamentale. In epoca barocca il ruolo della facciata diviene addirittura più rilevante all'interno della città. Finisce per rivestire infatti un peso urbanistico assumendo la funzione di "scena" o di "quinta" urbana. E l'architettura moderna pare volerlo dimenticare in nome di un superficiale rispetto della funzione all'interno dell'edificio, definendo in tal modo uno dei propri limiti che è appunto quello di sembrare di voler ricondurre il tutto alla scala dell'edificio disattendendo l'analisi dei rapporti tra edificio ed edificio. Concentrando in sostanza l'attenzione, come del resto già evidenziato, più sull'aspetto tipologico che non sulle connessioni morfologiche. In questa operazione è inevitabile che la facciata finisca per avere sempre meno peso all'interno del processo progettuale, pur appartenendo a un discorso complessivo unitario. Se si eccettua l'opera e la ricerca di pochissimi maestri del Moderno si dovrà attendere diverso tempo prima di assistere a un recupero del ruolo della facciata. Esaurita la fase storica e propulsiva, e sopito il momento di rottura e di avanguardia del Movimento Moderno, il discorso della facciata comincia a seguire due vie parallele ma estremamente diverse. Da un lato la facciata diventa l'elemento forte del processo compositivo dello Stile Internazionale. Il *curtain-wall* assume il ruolo di simbolo di questo processo in cui la facciata viene spersonalizzata non nei riguardi dell'edificio cui appartiene ma nei confronti del contesto in cui tale edificio viene a collocarsi. Ecco architetture omogenee, in nome di un preteso stile ritenuto unico erede dell'architettura moderna, distribuirsi a ogni latitudine e in ogni continente, nessuno escluso. Negativo quindi nei rapporti del processo compositivo

contemporaneo ma anticipatore, in quanto codificatore di una facciata che pur rispondendo alle esigenze dell'edificio di appartenenza è tuttavia altra cosa da questo, di tendenze recenti in cui il ruolo della facciata, per particolari tipologie edilizie può prescindere dal contenuto dell'edificio per assurgere a strumento di comunicazione di un messaggio non legato al tipo ma al prodotto che tale tipo contiene e produce che è, per esempio, il messaggio dell'immagine di particolari gruppi industriali. Nel nostro paese invece lo stile internazionale o arriva tardi o è quantitativamente contenuto. Ciò avviene grazie alla presenza del cosiddetto "neorealismo architettonico", che ha prima di tutto il grande merito di ripuntualizzare l'attenzione sul contesto d'appartenenza dell'opera architettonica. Che non può prescindere dalla cultura del luogo, che poi significa avvalersi di materiali autoctoni assemblati secondo tecnologie costruttive chiare e semplici nel senso di consolidate e già sperimentate dalle maestranze realizzatrici. Per quanto riguarda la facciata si assiste a un vero e proprio recupero della medesima ben diversamente da quanto operato dallo stile internazionale che in nome dei principi della "facciata libera" teorizzata durante il moderno, finisce con l'exasperare, enfatizzandolo all'eccesso e privandolo in sostanza del primitivo ma autentico contenuto, tale principio. Il recupero della facciata a opera del neorealismo è strumento corretto nei confronti dei principi fondamentali dell'architettura moderna. Nel senso che la facciata dichiara e denuncia il suo ruolo "non portante" e quindi "portato", laddove ciò avviene; si avvale di materiali e tecnologie locali (variando quindi per "specie" e per "tipologia" a seconda delle diverse zone di realizzazione); ma soprattutto riscopre la funzione urbana della facciata quale muro "forato" in cui le finestre altro non sono che il vuoto all'interno di un pieno omogeneo e unitario.

L'impaginato di facciata è d'accordo importante, ma ancor più importanti sono le relazioni, dialogiche e mai conflittuali, tra facciata e facciata ovvero tra l'edificio e il suo intorno. In epoca recente e contemporanea l'idea di edificio come sistema omogeneo e unitario è, per certe tendenze della nuova architettura, concetto definitivamente abbandonato. La facciata come elemento indipendente è poi stata una delle peculiarità dell'architettura postmoderna caratterizzando tutto il periodo della postmodernità; di quel

periodo cioè che, utilizzando la miglior definizione disponibile, è generato e prodotto dall'irruzione tardiva della problematica avanguardistica nell'arte della condizione moderna. In questo senso è spesso stata legata a operazioni di tipo storicista, sovente discutibili, ma, ciò che è maggiormente importante, ha nuovamente riassunto un ruolo, seppure artificioso e spesso contestabile, di cerniera o di raccordo con il contesto urbano. Ciò che preme sottolineare è che, a seguito dell'abbandono dell'idea di edificio come organismo unitario, la facciata tende ad assumere sempre più, nel progetto d'architettura, valore preponderante a seguito degli attributi di pelle, di faccia, di superficie ma soprattutto di messaggio da comunicare e da divulgare che sembra appartenere in maniera indissolubile. E se questo è deprecabile e non condivisibile per chi ha dell'architettura una visione unitaria per cui ogni elemento (e la facciata è certamente un elemento) concorre alla definizione complessiva di un particolare progetto (mai in maniera autonoma ma sempre e soltanto in relazione alle altre componenti del progetto), per taluni temi specifici ciò si rende, oltre che necessario, indispensabile. E per di più senza venir meno ai principi compositivi elementari. È il caso di talune strutture industriali, dal punto di vista edilizio obsolete, ottime sotto l'aspetto del contenitore di particolari lay-out distributivi e produttivi, ma carenti sotto il profilo della qualità architettonica e soprattutto del tutto mancanti di quel messaggio comunicativo così importante per le aziende che in tali contenitori operano e producono. Per tali strutture è quanto mai pertinente l'interrogativo tra essere e apparire o ancor meglio è quanto mai efficace l'analisi del rapporto tra l'efficacia della maschera e la cosiddetta "bellezza della nudità". Perchè in effetti, per esse, la "bellezza della nudità" di fatto non sussiste mai proprio per lo stato di degrado fisico esteriore delle strutture medesime. Si tratta in sostanza di una "nudità malata" la cui conservazione è priva di qualsiasi significato al punto da non dover nemmeno scomodare, per ogni ulteriore commento, nè il nichilismo e la cultura dell'essenzialità di Loos nè tantomeno l'esaltazione corbusieriana del "latte di calce". Si tratta nella maggior parte dei casi di strutture prive di qualsiasi significato architettonico ma al cui interno un'organizzazione rigorosa degli spazi per il lavoro e per la produzione si attua continuamente e si riproduce quantitativamente secondo le

leggi della produzione. Il problema del recupero, del *maquillage* o del *restyling* delle facciate diviene dunque elemento primario per adeguare qualitativamente il contenitore al contenuto. Operazione difficile e complessa ma certamente necessaria. Intervento per di più sostanziale e non formale giacchè trattasi, contrariamente a quanto parrebbe a un'analisi superficiale, di un intervento decisamente "funzionale". Se storicamente infatti con il termine di funzionalismo si poteva intendere, come si intende, il riscontro esterno-interno nel senso che la facciata doveva rivelare all'esterno lo spazio interno, in queste strutture la facciata deve assumere valore preponderante perchè è l'unico elemento architettonico che può comunicare, attraverso un'immagine opportunamente calibrata, anzi che deve comunicare il contenuto aziendale più autentico. Questa operazione, questo particolare tipo di intervento, se correttamente interpretato e proposto, si inserisce del resto in un discorso altrettanto autentico anche dal punto di vista storico. Se si ritorna con la memoria al secolo dell'ecllettismo, è possibile notare come in esso abbiano convissuto tendenze progettuali profondamente diverse, alcune delle quali non prive di coerenza. In questo secolo ci sono gli scontri sterili tra le accademie stilistiche, tra i neogotici-razionalisti da un lato, come Viollet Le Duc solo per citare un caso, e i neoclassici dall'altro. C'è il conflitto, cui si è precedentemente accennato, tra la Scuola di Ponti e Strade e la Scuola di Belle Arti. C'è l'ingegnere che progetta struttura e distribuzione dell'edificio civile mentre l'architetto vi applica la facciata, che è il decoro e l'ornamento, cioè la maschera dell'edificio. Decoro e ornamento che non è più tale nei cosiddetti *Chateaux de l'industrie* e negli stabilimenti termali in cui il rivestimento diviene, allora come ora, il vero volto dell'architettura. Dalla giusta visione trionfalistica legata al mito del progresso e dell'industria, scaturisce un processo di sostituzione continua nelle forme della produzione che impongono sensibili cambiamenti alla scala architettonica. Il voler risaltare l'esuberante tecnologia presente evidenziando gli elementi rassicuranti sul piano della commerciabilità e della diffusione del prodotto, omogeneizza le architetture industriali dell'ecllettismo. La ciminiera, i merli romantici, l'impaginato di facciata secondo canoni più moreschi che europei, sono un'operazione sincera e razionale ben diversa dalla coeva "facciata in stile" appli-

cata dall'architetto all'opera dell'ingegnere. Operazione razionale e coerente perchè non mirata alla decorazione ma al desiderio di auto rappresentazione della civiltà industriale o meglio di esteriorizzazione del proprio potere attraverso segni sovrastrutturali fortemente pregni di quel significato e di quell'immagine da comunicare. Pertanto il discorso sulla pelle e sul rivestimento di uno stabilimento termale deve essere inteso come un processo progettuale coerente in cui l'aspetto formale riveste certamente minore importanza di quello che invece sembra parere. E si è nuovamente all'essere o all'apparire. Lo stabilimento termale è un'"azienda". Lo è praticamente da sempre. Il discorso sulla facciata dello stabilimento termale è analogo, nel senso che presenta molte affinità, con quanto esposto a proposito di decoro e ornamento nelle architetture industriali dell'ecllettismo. La facciata non è semplice paramento esterno, di mediazione tra spazio esterno e interno, ma risente della necessità ineludibile di esteriorizzare o rappresentare all'esterno i contenuti anche simbolici dello stabilimento termale, vero e proprio cuore di un'"azienda" ancor più vasta (che si rivolge a un ben maggiore, in quanto maggiormente variegato, bacino di utenza) che è la città *loisir*, la città termale nella sua più ampia accezione ². Il "lusso" e la "ridondanza" delle città *loisir* paiono infatti trovare interessante e necessaria concretizzazione, e ciò molto sovente, pure nelle facciate degli stabilimenti termali e ciò, si badi, in ogni epoca storica. Certamente in periodo eclettico o, più generalmente, a cavallo tra i due secoli e in ogni paese d'Europa. Ma l'interessante, o il singolare, è che l'importanza dell'immagine dello stabilimento termale, mediante il ricorso a qualche elemento ridondante, seppur non proprio decorativo, continua ad avvenire, nel nostro paese, anche in epoca non sospetta a opera di progettisti ancor meno sospetti. Il periodo si riferisce all'inizio e alla fine del neorealismo. Gli architetti sono Gardella e Albini e in qualche misura anche Moretti. Il periodo storico è, come noto, forse maggiormente conosciuto come il periodo della sincerità in architettura. Nelle manifestazioni progettuali del periodo infatti ogni elemento, materiale e immateriale, ha il suo ruolo preciso, il proprio peso, nell'ambito più generale di una ferrea logica progettuale, di sicura derivazione razionalista. L'elemento decorativo viene sì recuperato, soprattutto nel momento centrale del periodo ma as-

sume sempre ruolo marginale, sovente di tessitura di un particolare materiale, meno frequentemente di forma particolare di aperture o di nodi costruttivi ma mai con interferenze sulla pianta, cioè sui caratteri distributivi dell'edificio di appartenenza o mai al punto da connotare i prospetti nella loro globalità. Pure di Albini e Gardella si conosce il rigore estremo dell'operare, che assurge quasi a codice morale, che nulla lascia al caso e alla forma, all'interno del processo progettuale, per attingere quasi esclusivamente a considerazioni e valutazioni sostanziali. Il caso delle Terme Regina Isabella a Lacco Ameno d'Ischia del '50 di Gardella è sintomatico. Al di là e oltre le più o meno note vicende progettuali è bene soffermarsi sul fronte principale. È caratterizzato dalla presenza del colonnato ionico del preesistente stabilimento neoclassico. La preesistenza di tale diaframma esterno, ampiamente ridondante soprattutto se rapportato al nitore e all'essenzialità dei prospetti del nuovo corpo di fabbrica (che paiono rispondere appieno alla legge della "biacca" o del "latte di calce"), contribuisce d'accordo alla permanenza della memoria dell'antico stabilimento termale, ma soprattutto intende connotare e caratterizzare la facciata più importante con ridondanza ed esuberanza di caratteri stilistici perché ridondante ed esuberante deve essere ed è lo stabilimento termale. Poco importa se la presenza del colonnato ionico è stato uno dei due vincoli imposti dalla Soprintendenza all'architetto. Poco importa perché Gardella poteva procedere alla salvaguardia di questa particolare preesistenza anche in tutt'altro modo nei riguardi dell'economia complessiva del progetto. Importa invece proprio come egli ha inteso interpretare il vincolo della Soprintendenza utilizzandolo strumentalmente per connotare e caratterizzare l'immagine di quello che diventerà poi il nuovo stabilimento termale. Analogo nella sostanza, non certo nell'essenza, è il discorso di Salsomaggiore di Albini della fine degli anni '60 soprattutto nel modo di porsi del progettista nei confronti della facciata. I prospetti principali delle Terme Zoja di Salsomaggiore, vale a dire i prospetti del corpo di fabbrica principale a "T", sono estremamente tormentati. Il risultato che ne deriva è molto gradevole. I fronti sono caratterizzati da una teoria rigorosa di quattro strisce parallele di bovindi sovrapposti. Il prospetto a bovindo, il materiale di facciata in pannelli prefabbricati di Fulget contornati da una serie di

copertine, cornici e controcopertine con gocciolatoio e controgocciolatoio di colore chiaro contribuiscono all'individuazione di un'immagine particolare dello stabilimento; immagine che non sa evitare la ridondanza appunto perché la vuole, anzi la deve perseguire, a seguito di quella particolare logica dell'immagine cui non può essere esente neanche lo stabilimento termale. Situazione del resto deliberatamente voluta dai progettisti come si evince dalla presentazione della Helg laddove dice che *"ci si è preoccupati di dare ai locali per le cure, agli spazi comuni, alle zone di sosta, un tono di dignità architettonica che equivalesse, in termini di linguaggio e di costume attuale, a quello delle fantasiose sale del Berzieri"*³. Ridondanza che necessariamente influisce sulla situazione planimetrica riducendone, seppur di poco, lucidità e limpidezza come si può evincere dalla soluzione in pianta dei camerini d'irrigazione, dei camerini per bagni e reazione, della zona per i fanghi e di quella per gli ambulatori di visita. Più semplicemente nelle aree funzionali su cui insistono i bovindi. Che è poi lo stesso spirito di ricerca ridondante di un'immagine particolare ad animare Luigi Moretti nella sistemazione delle Terme Bonifacio VIII a Fiuggi. È forse questa la via intrapresa dalla cultura architettonica italiana nell'affrontare il tema della facciata termale contemporanea, almeno nella stragrande maggioranza dei casi. È lecito forse affermare che in questo particolare tipo edilizio (come del resto in pochissimi altri cui si è accennato in premessa) la facciata o il suo rivestimento non è più "maschera" ma si qualifica come il vero volto dell'architettura o come uno dei più autentici e importanti soprattutto quando ciò avviene nel rispetto del contesto ambientale, naturale o artificiale poco importa, su cui dovrà sorgere l'opera architettonica.

NOTE

* "Parametro", n. 210, settembre ottobre 1995, pp. 3 e ss.

1. cfr. A. e G. MANFREDINI, *Dieci Conversazioni di Progettazione Architettonica*, Alinea, Firenze, 1995, cap. VIII, pp. 111-121.

2. A. e G. MANFREDINI, *Rapporto "cité loisir"- "cité ouvrière" tra XIX e XX Secolo*, Congedo ed., Lecce, 1986, pp. 233-240.

3. F. HELG, *Stabilimento termale a Salsomaggiore*, "L'Architettura: cronache e storia", n. 192, ottobre 1971, p. 358

CONSIDERAZIONI CONTESTUALI*

Il progetto d'architettura è per sua natura, e per intima essenza, elemento "perturbatore", al momento della sua realizzazione, nei confronti di un sistema costruito preesistente in "equilibrio" che rappresenta il contesto di appartenenza del progetto o della eventuale successiva realizzazione. L'"equilibrio" del sistema preesistente può essere reale, apparente o potenziale o, addirittura, essere assente. E questo, beninteso, a prescindere dal particolare tipo di sistema preesistente. A prescindere cioè dal fatto che si tratti di un sistema preesistente naturale o naturalistico piuttosto che di un sistema edificato, parzialmente o integralmente. Nel primo caso, in quello cioè di equilibrio reale del sistema contestuale, l'approccio progettuale è certamente complesso in quanto qualsiasi intervento, che non sia di semplice sostituzione di qualche parte del sistema preesistente, costituisce elemento di perturbazione nei confronti dell'equilibrio reale del sistema. Ciò significa che il sistema di partenza è già caratterizzato e connotato dal punto di vista planovolumetrico e spaziale. Possiede le peculiarità del "luogo" e gli ambiti spaziali che caratterizzano tale luogo si esprimono con una particolare tensione e dinamica degli spazi stessi, in equilibrio e in armonia reciproca. L'intervento progettuale si inserisce in questo complesso campo di forze in equilibrio mutando necessariamente il tipo di relazione tra le medesime. Ma la risultante complessiva non può, in questo caso, essere diversa dal sistema di partenza, pena l'alterazione compromissoria della "balance" iniziale. È il caso dei centri antichi e di alcuni ambiti spaziali particolarmente complessi sia sotto il profilo dell'analisi che della sintesi progettuale. Complessi al punto che, come noto, sono stati spesso fonte di una copiosa serie di studi al riguardo e causa di una serie di feroci polemiche sulle metodologie di intervento progettuale in tali

ambiti, sovente ancora non sopite anche a seguito di una troppo lunga serie di equivoci. Equivoci di fondo dovuti a un'interpretazione troppe volte falsata della procedura progettuale che ben difficilmente può essere adeguata alle diverse situazioni con norme o regole. La polemica è proprio scaturita perché da parte di taluni c'era, e purtroppo c'è tuttora, la pretesa di ricondurre a regole certe e precise una disciplina che non è possibile codificare. La soluzione progettuale non può mai infatti essere precodificata o preconstituita perché deve sapersi adattare, di volta in volta, al caso e al luogo che non rappresentano mai una "costante" ma sempre una "variabile". In altri termini non ci può essere una soluzione progettuale predefinita, disponibile a ogni forma di ibridazione. Quando infatti si è pensato in tali termini non si è mai fatto un buon servizio né all'architettura né all'urbanistica. Il secondo caso si riferisce all'equilibrio apparente o potenziale del sistema preesistente. Si tratta di una situazione diversa da quella appena esaminata, per certi versi meno complessa sotto il profilo progettuale in senso stretto, o almeno meno rischiosa, forse maggiormente stimolante dal punto di vista creativo. Impone però l'obbligo di centrare il problema, di inquadrarlo e risolverlo univocamente per evitare di compromettere irrimediabilmente una situazione di instabilità accentuando tale precarietà anziché consolidarla. È la tematica del disegno urbano nella sua più ampia accezione, a partire dagli interventi barocchi di rinnovo urbano sino ad Haussmann, in virtù della quale, all'interno dei tessuti urbani, si individuano particolari polarità opportunamente collegate da linee di forza o di struttura che costituiscono l'ossatura portante della nuova trama urbana. E poi più su nel tempo sino alla contemporaneità, contraddistinta da aspetti particolari. Può essere il caso dei grandi vuoti da colmare, in particolari situazioni e in particolari nuclei urbani europei; così come è il caso delle grandi aree industriali dismesse, un tempo ai margini e alla periferia dei nuclei urbani, ora di questi ormai parte integrante. È per tale ragione che scopo primario dell'atto progettuale deve essere quello di saper riconnettere al sistema urbano, inteso nella sua accezione più ampia, quelle parti che, per una svariata serie di motivazioni, ne sono rimaste escluse. Operazione difficile, o meglio operazione la cui maggiore difficoltà consiste proprio nell'individuare le potenzialità recondite di tali aree, cineticamente trasformarle per collegarle, attraverso

l'individuazione di una serie di punti nevralgici dell'area urbana, alla città e alla sua fruizione mediante progetti architettonici che siano in grado di ripristinare un equilibrio sovente compromesso ma tipico del sistema contestuale di appartenenza. Il terzo e ultimo caso riguarda quella situazione preesistente in cui l'equilibrio del sistema manca parzialmente o è del tutto assente. È la situazione tipica dell'intervento progettuale nei grandi luoghi aperti o nelle periferie estreme delle metropoli. L'approccio può, in tali casi, essere duplice. Se è possibile individuare, nel sistema preesistente, delle linee di forza cui potersi in qualche modo collegare, allora l'intervento dovrà tenerle in debito conto per portarle al proprio interno, cioè al proprio cuore, riuscendo in tal modo a omogeneizzare egualmente il progetto a ciò che gli sta intorno. Diversamente l'approccio progettuale dovrà essere di tipo "introverso", ovvero ricercare esclusivamente al proprio interno le motivazioni più profonde del proprio significato, cioè la giustificazione della propria esistenza. Dovrà risolvere al proprio interno diversi problemi per assolvere una funzione importante per l'architettura: quella di generare luoghi e spazi in rapporto dialettico e in forte tensione reciproca, che è uno degli obiettivi della ricerca architettonica applicata. Quanto esposto rappresenta una evidente semplificazione che risente dei limiti oggettivi connessi con ogni forma di schematismo. Nel senso che non è lecito ridurre a tre soli aspetti l'ampia casistica del progetto contestuale. È però verosimile affermare che se molte situazioni sono riconducibili esattamente a ciascuno dei tre aspetti esposti, molte altre possono facilmente identificarsi in una sorta di *mixage* fra tali elementi con preponderanza o assenza di uno rispetto ad altri e così di seguito o viceversa ¹. I due esempi concreti proposti (seppur non realizzati) sono fortemente contestualizzati e si riferiscono il primo a un intervento progettuale in un contesto naturale mentre il secondo a un intervento in un sito storicizzato. Nel primo caso si tratta di organizzare un corposo intervento residenziale in una particolarissima area dismessa dell'entroterra ligure. La morfologia del terreno è costituita da forti pendenze per un dislivello complessivo, tra monte e valle, di un centinaio di metri. Preesistenze strutturali vincolative e indicative a un tempo su come orientare la progettazione sono le piattaforme di cemento armato per il basamento dei serbatoi petrolchimici, e la grande torre evaporativa dell'impianto

di raffinazione cui era destinata tale area. I tipi edilizi sono organizzati lungo un percorso pedonale (il tessuto connettivo dell'intervento nella sua globalità) organizzato in slarghi, in piazze e in vicoli che insistono prevalentemente sulle piattaforme in conglomerato cementizio preesistenti. Sistemi di torri scale e ascensore costituiscono l'unico modo per superare dislivelli critici in almeno due punti. La memoria con la genovese via Garibaldi (la strada nuova di Galeazzo Alessi) è facilmente percepibile dagli stretti "caruggi" pedonali che separano i tipi edilizi e che si pongono secondo una giacitura ortogonale al percorso pedonale principale. La separazione con i percorsi meccanizzati è rigorosissima. Sfruttando i dislivelli la soluzione progettuale consente, con estrema facilità, di collocare le autorimesse singole a un livello inferiore, rispetto al sistema pedonale, e quindi da esso separato. Il secondo caso si riferisce al concorso per l'ampliamento e la ristrutturazione della biblioteca scozzese di Edimburgo. Rappresenta uno dei modi possibili di porsi nei confronti di un contesto urbano edificato. Nella fattispecie si tratta di colmare un vuoto, esistente all'interno di un isolato, con una grossa volumetria, forse eccessiva, ma derivante esclusivamente dalle rigide condizioni esposte nel bando. Gli scopi prefissati nell'elaborazione progettuale possono essere schematizzati nella conservazione e nella valorizzazione dei caratteri originali della vecchia biblioteca. Nel forte legame distributivo e funzionale tra vecchia e nuova struttura. Nella ricerca della massima flessibilità circa l'utilizzo e la modificazione degli spazi interni della nuova struttura. Ma soprattutto nella ricerca del rispetto della preesistenza monumentale costituita da una torre neogotica e in un disegno rigoroso del piano terra tale da creare e ricreare numerosi collegamenti pedonali fra le diverse aree e i diversi livelli esterni e interni del complesso. Si è cercato di riproporre, tramite un fitto sistema di gallerie pedonali al piano terra, fra loro ortogonali, il concetto dell'antico "Close" riproponendone addirittura di nuovi proprio sulle tracce storiche degli antichi e ormai perduti *closes*. Due progetti diversi per motiva-

NOTE

* "Parametro", n. 211, novembre dicembre 1995, pp. 6 e ss.

1. A. e G. MANFREDINI, *Dieci conversazioni di progettazione architettonica*, Alinea, Firenze, 1985, p. 23.

MINIMALISMO E RAZIONALISMO*

Certamente il concetto di minimalismo e le architetture che si presumono afferenti a tali principi, riscuotono oggi, e probabilmente non a torto seppure per diverse motivazioni, risonanza discreta. C'è infatti chi ritiene che nel panorama odierno della cultura architettonica contemporanea siano ben visibili “le tracce di un modo di procedere che è in qualche modo debitore nei confronti delle opere dei minimalisti”. Così come c'è chi ritiene che la concretizzazione dell'architettura semplice, o meglio che la semplicità in architettura o nei progetti complessi possa, con buona evidenza, essere individuata proprio negli esempi della cosiddetta architettura minimale. Purtroppo è bene sottolineare come il “minimalismo” in architettura possa indulgere a un duplice ordine di equivoci. Uno interno alla sostanza stessa del suo essere; l'altro, esterno, di carattere più generale; entrambi generatori di due limiti oggettivi. Quanti degli episodi architettonici minimali infatti rimangono singoli fatti episodici che prescindono dall'intreccio complesso e variegato delle autentiche tematiche progettuali; e quanti di essi si connotano prevalentemente da un punto di vista formale, venendo meno ai principi secondo cui, ma erroneamente, vengono talvolta classificati. Un processo progettuale che opera più per sottrazione che per addizione mirando all'essenza invece che alla ridondanza, quale vorrebbe essere il processo compositivo minimale, finisce con avere qualche analogia, almeno sul piano del metodo, con i principi compositivi del moderno con particolare riferimento all'esperienza funzionalista. Ad analogie sul piano della metodologia fanno riscontro analogie pure nei limiti tipici di tali particolari procedimenti progettuali. Un limite peculiare della poetica funzionalista scaturisce e deriva proprio dall'applicazione

rigorosa della definizione stessa di architettura fornita dai protagonisti di quel particolare periodo storico. Definizione che ribadisce il rifiuto di uno stile preconcelto e che sottolinea il principio che la forma architettonica nasce da un processo di analisi delle esigenze per concludersi in soluzioni che si attuano attraverso l'impiego di mezzi appropriati. È infatti secondo questa direzione che si muove l'architettura moderna, soprattutto agli inizi della sua storia. Lungo il cammino invece, ed è qui che vi è il primo limite, l'architettura moderna pare voler abbandonare motivazioni e ragioni sicuramente etiche, quali erano alla base della definizione stessa di architettura, per attingere ad argomentazioni estetiche, talvolta malamente mascherate, talaltra proclamate enfaticamente, molto di più di quanto volessero ammettere i suoi apologeti di allora. L'anomalia evidente che consegue, sul piano del metodo progettuale e del processo compositivo è, nella maggior parte dei casi, il voler codificare, in maniera latente o evidente poco importa, l'immagine precostituita del risultato finale. Da qui all'exasperazione del limite il passo è breve. Ciò significa abbandonare l'aspetto funzionale per quello formale con l'aggravante di non volerlo ammettere. Anzi sostenendo il contrario. Le superfici linde intonacate di bianco, i volumi puri sempre e comunque, la pianta e la facciata libera non costituiscono più il risultato estremo e ultimo di una particolare ricerca progettuale, sovente paziente, ma intendono porsi come il presupposto iniziale per una ricerca che, alla fine, non è più tale in quanto il risultato è prefigurato a priori. L'equivoco interno alla sostanza intima dell'architettura minimale o, ciò che è lo stesso, uno dei suoi limiti più avvertibili e meglio percepibili, può effettivamente risiedere, analogicamente, nello spostamento dell'attenzione progettuale verso obiettivi sempre più estetizzanti. E questo benché l'operazione minimalista per eccellenza sia prima di tutto operazione di de-estetizzazione, di ritorno alle origini, di attenzione al contesto, di uso appropriato di tecnologie "normali" senza esaltazioni e fraintendimenti, finalizzata alla realizzazione di un'opera architettonica, priva di orpelli e ridondanze che sappia essere sempre più la rappresentazione di chi la usa e sempre meno la rappresentazione di chi la progetta. Pur partendo da basi diverse (ovviamente per ragioni storiche, prima di tutto) e presupposti iniziali differenti (che paradossalmente si potrebbero sche-

matizzare nella ricerca dell'“assoluto” per l'architettura razionale e nella cura del “quotidiano” per la minimale) razionalismo e minimalismo in architettura finiscono per autoalimentare uno stesso limite, comune a entrambi, che risiede appunto nel privilegio dell'aspetto formale, che si identifica, alla fine, nel tradimento dei presupposti iniziali in quanto a essi totalmente estraneo. L'ultimo Terragni, quello del Danteum e buona parte della sua opera, non è esente da questo genere di considerazioni. Se il primo Botta, l'intera opera di Ando e per certi versi quella di Siza sono estranei a questo evidenziato limite (in quanto autenticamente minimali), ciò non avviene per l'ultima parte, e anche per la meno recente, dell'opera di Botta stesso o per l'intera attività di Herzog e de Meuron che inducono a evidenziare l'ulteriore limite, per così dire di tipo esterno. Vale a dire che pure l'equivoco di carattere più generale in cui può incorrere l'architettura minimalista contemporanea rimanda necessariamente all'architettura razionale nell'ultima parte del suo sviluppo storico quando, con il sopravvento degli estetismi sui funzionalismi (e l'opera di molti protagonisti di allora potrebbe essere letta anche secondo questa chiave), finisce per autorappresentarsi e autocelebrarsi attraverso uno stile (quello razionale appunto) che, in quanto stile, è facilmente esportabile a realtà diverse da quelle di provenienza. Così facendo si finisce per perdere progressivamente contatto con il luogo e con il contesto; situazione che, come noto, ha originato il cosiddetto stile internazionale. Similmente l'opera dell'ultimo Botta e pure quella di Herzog e de Meuron paiono procedere lungo questa strada che è una via del tutto particolare. Quella dell'internazionalizzazione di elementi formali e decorativi che significa poi il sopravvento di chi progetta su chi usa, vivendolo, il prodotto progettuale. E per la seconda volta si è di fronte all'esatto opposto dei presupposti iniziali. Se dopo lo stile internazionale ci fu il neorealismo, almeno nel nostro paese, a riportare l'attenzione sui fatti concreti, sui fatti reali, sulla quotidianità con cui si rapportava e si rapporta la gente, sul luogo di appartenenza del progetto di architettura, forse una possibilità di recupero per il “minimalismo internazionalizzato” c'è ancora. La si potrebbe definire come una sorta di ritorno a un realismo sostanziale costituito da progetti nuovamente “semplici con una buona dose di attenzione agli elementi minori, o conside-

rati tali”, che nello stesso tempo non indulgano a false timidezze. Perché altrimenti ci sarebbe di nuovo il sopravvento degli aspetti formali (la timidezza compositiva mascherata da falsa semplicità) sui sostanziali (la ricerca compositiva realista). E ricerca compositiva realista ben può stare a significare e a indicare quella ricerca progettuale mirata non tanto a una propria autocelebrazione quanto al soddisfacimento reale delle esigenze di chi userà l’architettura. Può esser forse questo un modo (se non il solo) per scientemente valorizzare quello stato di “modernità” cui, piaccia o no, necessariamente si appartiene e che in ogni modo e con ogni mezzo, così almeno pare di comprendere, si vorrebbe cercare di dimenticare. Così come contemporaneamente ci dovrà pur essere una riscoperta del regionalismo, o meglio dei regionalismi, in maniera autentica e non formale (cioè non dei provincialismi). Operazione difficile e complessa da percorrere comunque senza incorrere in equivoci di comodo che, generando limiti oggettivi, potrebbero irrimediabilmente e nuovamente comprometterla.

* “Parametro”, n. 209, luglio agosto 1995, pp. 8 e ss.

**NOTE SUL QUARTIERE NAPOLETANO
DI SCAMPIA***

Non ci si dovrebbe rallegrare poi tanto, in tema di dibattito aperto sulle periferie, per quanto pomposamente diffuso e proclamato dall'amministrazione comunale di Napoli circa la presunta riqualificazione di parte del quartiere di Scampia con il progetto di demolizione di due delle sette "vele" progettate da Francesco di Salvo meno di vent'anni orsono. Così come non ci si è rallegrati per un caso del tutto analogo, avvenuto in Francia nel 1985 relativo alla demolizione del quartiere delle Minguettes a Viesseux, un comune vicino a Lione, realizzato vent'anni prima. Demolizioni, quella effettuata allora in Francia come ora quella (per fortuna) solo proposta a Napoli, che paiono avere le stesse motivazioni nelle condizioni di degrado e di abbandono delle strutture edilizie che avrebbero indotto condizioni di degrado nella condizione degli abitanti con conflitti sociali e intersoggettivi; o ciò che è lo stesso, pur a dispetto delle tesi dell'antropologia culturale, l'esatto contrario. Comunque sia la questione, si deve notare come il livello di degrado di questi "grands ensembles" cui appartengono pure le "vele" napoletane, porrebbe e pone questioni di maggior respiro che non siano la demolizione tout-court. Che "i medici sotterrino i propri errori e gli architetti no", come non tanto ironicamente sosteneva Oscar Wilde, non può legittimare in modo alcuno operazioni di tal genere che possono essere giustificate solo per il valore politico di far comprendere, e rendere evidente, come gli interventi di recupero nelle periferie di formazione recente siano urgenti almeno quanto quelli nei quartieri popolari di più vecchia data e nei centri storici. Demolizione tout-court e conservazione tout-court sono infatti gli estremi opposti, ma anche i più perniciosi mali per la crescita, lo sviluppo, la riqualificazione e il riuso della città contemporanea.

Vanno dunque evitati con ogni mezzo e in ogni modo. E questo a prescindere dall'equivoca distinzione tra centro e periferia così pure come a prescindere dalle distinzioni più importanti sorte intorno alla nozione stessa di periferia. Vale a dire che oltre alla periferia classica che circonda come tessuto in formazione la città storica vi sono, come ha recentemente schematizzato Gregotti, le periferie interne alla città prodotte dalle grandi isole in trasformazione (le sedi dismesse di grosse infrastrutture produttive o di servizio) e dalle zone effettivamente e naturalmente degradate e, fenomeno altrettanto preoccupante, la periferizzazione della campagna che si inurba, espandendo piccoli centri, inglobando i preesistenti o creandone di nuovi ma sempre e comunque senza morfologia che vuol dire senza forma, senza centro e senza punti di riferimento. Cioè nessuna architettura ma, a monte, neppure alcuna urbanistica. Necessariamente il discorso deve riandare alla grande disattenzione nei confronti del progetto d'architettura proprio in relazione alla situazione della città contemporanea intesa nell'accezione dianzi precisata. Tale disattenzione ha comportato prima di tutto la mancanza di progetti unitari che da sempre hanno contraddistinto, in ogni epoca storica, i momenti di sviluppo più significativi di una città. In più l'attenzione prevalente, da parte di amministratori e urbanisti, verso il piano di azzonamento ha prodotto un forte interesse per i tipi edilizi, o ancor meglio per il mercato immobiliare dei tipi edilizi finendo per soddisfare, in un gran numero di casi, le esigenze di tale mercato. È lecito affermare che in questo caso l'interesse degli operatori si è rivolto maggiormente ai "pieni" che non ai "vuoti". Buona parte della disciplina urbanistica di matrice anglosassone afferma invece come proprio scopo prioritario quello dello studio e dell'organizzazione degli spazi aperti e di ciò che definisce tali spazi, per individuare e sfruttare a fondo le intime potenzialità in essi sempre presenti. Manifestando l'intenzione di introdurre attrezzature nuove, con servizi capaci di esercitare un'attrattiva al di là dell'ambito del quartiere e insistendo nel segnalare come obiettivo di fondo la creazione del policentrismo nella città. Così operando le esigenze più importanti dell'urbanistica finirebbero con il coincidere con quelle dell'architettura. Diversamente, continuando a operare sulla strada perversa e perniciosa del piano di azzonamento, si finirebbe per ricondurre ancora

una volta l'attenzione a livello pressoché esclusivo, sui "volumi" o meglio sulle "volumetrie" che già contraddistinguono, o che dovranno caratterizzare, la città "nuova", ignorando l'esigenza primaria di generare "luoghi" e "spazi" per la gente, per la fruizione urbana e per la vita di relazione che si sono sempre formati nei vuoti della città. Vero è che i vuoti sono definiti e contenuti dai pieni; ma è altrettanto vero che tali vuoti non possono in alcun modo continuare a essere considerati come gli spazi di risulta all'interno dell'edificato perché in tal modo non potrebbero mai assurgere a livello di "luogo" e di "spazio", che è attributo eminentemente qualitativo e non quantitativo, come si vorrebbe e dovrebbe. Se in tempi più o meno recenti l'attenzione fosse stata maggiormente rivolta alle tematiche del piano-progetto in maniera più generalizzata, con le intrinseche applicazioni a livello di progettazione architettonica, probabilmente lo scenario delle città del nostro paese sarebbe anche potuto essere diverso o, quanto meno, avrebbe potuto indulgere meno al cosiddetto fenomeno della "periferizzazione". Peraltro non è da intendersi che il piano-progetto possa essere risolutivo di ogni genere di problemi. Anche per esso le perplessità e i dubbi sono fortemente concatenati. Infatti se è pur vero che i due momenti, quello del piano e quello del progetto, non possono essere scissi perché complementari (l'esistenza dell'uno presuppone necessariamente la coesistenza dell'altro e viceversa), è altrettanto vero come non sia sufficientemente chiaro se si possa prevedere il controllo dell'architettura attraverso l'urbanistica anziché attraverso gli strumenti tipici del progetto architettonico rigoroso. Da più parti e in diversi tempi s'è detto che la progettazione urbanistica dovrebbe esasperare la scala di progettazione. Alcuni casi hanno addirittura veduto piani particolareggiati precisare e definire gli aspetti costruttivi e di dettaglio dei tipi edilizi. Certamente troppo per una progettazione urbanistica che finisce per non lasciare spazio alcuno ai progettisti dell'architettura privandoli di qualsivoglia libertà compositiva. È vero che ogni libertà ha le sue regole ma è altrettanto vero che tali regole non possono essere quelle dell'urbanistica che è altra cosa dall'architettura, se non nelle motivazioni certamente nelle conseguenze. Si deve pur comprendere che ciò di cui si avverte maggior bisogno, nella città contemporanea, oltre alla già citata mancanza di progetti uni-

tari, è la presenza di “luoghi” e “spazi” per la gente cui si dovrà in qualche modo porre rimedio con la trasformazione paziente e sapiente senza ricorrere, in maniera esclusiva, né alla conservazione né alla demolizione. La quale ultima non è certamente una novità nel panorama della crisi dei modelli tardomodernisti perché il momento simbolico del passaggio dal tardomodernismo al modernismo viene da Jenks fatto risalire proprio a un’operazione di demolizione avvenuta nel 1972: quella del Pruitt-Igoe di Saint Louis, un insediamento residenziale per il grande numero progettato da Yamasaky. Si dovrà comunque rimeditare, da parte degli amministratori napoletani, sulle tematiche più generali della pianificazione urbanistica e soprattutto sul ruolo della “morfologia” all’interno delle discipline specifiche. Le “vele” di Napoli, ma anche il Corviale di Roma, lo Zen di Palermo e moltissimi altri esempi debbono continuare a permanere per testimonianza ed esempio, e non debbono in alcun modo essere ritenuti responsabili, per la propria morfologia, di mali sociali le cui origini risiedono certamente altrove. Si dovrà sempre procedere con tanta cautela prima di eliminare “qualcosa” che appartiene, nel bene o nel male poco importa, all’immaginario collettivo della gente e le “vele”, nel bene e forse ancor più nel male, appartengono certamente all’immaginario collettivo di chi, in quella parte della periferia di Napoli ha vissuto, vive e forse dovrà continuare a vivere ancora, ma questa volta in edifici progettati dagli uffici tecnici municipali napoletani. Ma non furono “uomini di apparato a realizzare il piano delle periferie di Napoli, spacciandolo per ricostruzione della città colpita dal terremoto”¹? Si dovrà pure affrontare, per risolverlo una buona volta, il tema dell’”Architettura Civile” nel nostro paese. Sinora non si avverte alcun segnale al riguardo.

NOTE

* “Parametro”, n. 211, novembre dicembre 1995, pp. 6 e ss.

1. P. NICOLIN, *Notizie sullo stato dell’architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, p. 77.

LETTERA AL MINISTRO DEI LAVORI PUBBLI-

Signor Ministro, la nuova disciplina sui LL.PP., con particolare riguardo all'affidamento degli incarichi di progettazione, induce sostanzialmente quattro questioni di fondo su cui vale la pena esprimere altrettante considerazioni.

Le questioni sono:

- 1 - La professione di architetto, come ogni altra professione "libera", ha sempre fornito una prestazione intellettuale e non una prestazione di servizio come vorrebbero le nuove disposizioni.
- 2 - Oltre una soglia di Ecu prefissata l'incarico di progettazione viene dall'Ente Pubblico conferito tramite gare tra professionisti e solo in casi particolari tramite concorso di idee.
- 3 - I parametri di valutazione nelle gare tra professionisti a partire dalla nascita della L.109 sino a ora sono squisitamente di carattere quantitativo e non qualitativo (per esempio: fatturato degli ultimi due anni per opere analoghe a quelle oggetto dell'affidamento dell'incarico; metri cubi realizzati di opere analoghe negli ultimi due anni; numero dipendenti e loro titolo di studio; numero e tipo delle attrezzature informatiche, ecc.). In tal modo l'attività professionale è equiparata a quella d'impresa.
- 4 - L'Ente Pubblico non può avvalersi di un rapporto fiduciario nei confronti di professionista di propria fiducia.

Le considerazioni sono:

- 1 - Perché continuare a castigare e frustrare ulteriormente una professione già così fortemente penalizzata negandole il diritto-dovere di fornire in modo esclusivo prestazioni intellettuali ? Uno dei rischi maggiori è

quello di contribuire al passaggio da una professione giustamente “protetta”, a un libero mercato esasperato in cui fioriscono atti di pirateria professionale così ben organizzati che nemmeno gli ordini professionali saranno in grado di reprimere come purtroppo già accade.

- 2 - Non sarebbe meglio ricorrere sempre e comunque al concorso di idee per inviti vietando le gare di progettazione di cui al terzo punto?
- 3 - Se si ritenesse di doversi avvalere delle gare tra professionisti si dovrebbero assolutamente eliminare i parametri quantitativi (che nulla hanno a che vedere con la qualità dell'architettura) per i qualitativi. Altrimenti un giovane architetto appena laureato non potrà mai partecipare a una gara di progettazione di opera pubblica da solo. O si associa con una grossa struttura o soccombe! Se invece i parametri di giudizio sono qualitativi può vincere, se è bravo. E ciò varrebbe pure per una piccola struttura professionale (la maggior parte delle quali, come ben sa, ha contribuito alla miglior architettura pubblica del nostro paese). Tali gare sono sovente al “massimo ribasso”, quando una tariffa professionale tuttora vigente sancisce dei minimi inderogabili. E allora, Signor Ministro, perché non mettere un po' d'ordine in tanto disordine?

- 4 - Parrebbe fuorviante infine negare all'Ente Pubblico il diritto di avvalersi del rapporto fiduciario.

Sono certo che il più illuminato Presidente dell'IN/ARCH comprenderà tali succinte motivazioni e opererà in maniera autentica nei confronti della qualità dell'architettura ma soprattutto non darà il “colpo di grazia” alla professione di architetto in nome di demagogiche trasparenze o moralità o adeguamenti europei di cui da troppo si sente parlare ma che non contribuiscono certo alla miglior qualità dell'architettura pubblica. Soprattutto non vorrà impedire ai più giovani, o ai più capaci, di lavorare per le opere pubbliche anche in maniera singola. In attesa di un regolamento “attento” alle

* Lettera inviata al Ministro dei LL. PP. Paolo Baratta il 29 maggio '95 quando la legge “Merloni” già faceva parlare di sé. Purtroppo le speranze contenute in tale lettera andranno profondamente deluse. Da quella data la situazione è andata ulteriormente degenerando.

**IN MATERIA DI INCARICHI PUBBLICI
DI PROGETTAZIONE***

La nuova disciplina sui lavori pubblici, con particolare riferimento agli incarichi di progettazione, pur non essendo compiutamente delineata induce diverse questioni di fondo che riguardano il mestiere di architetto nel nostro paese. La materia è ancora in itinere. Cionondimeno è possibile individuare una lunga e pernicioso serie di incertezze ma soprattutto di condizionamenti, dai contorni non sufficientemente definiti, che finiscono inevitabilmente con il compromettere la professione “libera” sovvertendo valori civili consolidati. L’unica certezza di cui ci si deve oggettivamente rallegrare è costituita oltre che dall’articolazione del progetto nelle sue tre fasi canoniche (preliminare, definitivo ed esecutivo) dall’obbligo, per il “progetto pubblico”, di essere esecutivo nelle sue tre componenti disciplinari (con riferimento all’architettura, alla struttura e all’impiantistica). Prima della legge n. 109 (la cosiddetta Merloni) era possibile, per l’ente pubblico, procedere ad appalti, per l’esecuzione di opere, senza avere predisposto i progetti esecutivi degli impianti e delle strutture (nella maggior parte dei casi a carico delle imprese realizzatrici). La stesura dei progetti esecutivi delle strutture e degli impianti, successivamente all’espletamento della gara per l’aggiudicazione dei lavori, poteva dar luogo, come in molti casi è accaduto, a varianti progettuali con conseguente lievitazione dei costi preventivati originariamente. L’obbligo legislativo attuale, che invece impone all’ente pubblico di dotarsi pure dei progetti esecutivi di strutture e impianti prima di procedere all’appalto delle opere, costituisce l’unica certezza e il vero elemento positivo in materia di incarichi pubblici. Per il resto invece il “danno” pare certamente maggiore del “beneficio”, almeno allo stato attuale dello sviluppo legislativo come si proverà a illustrare in modo schematico. Per prima cosa è stata in-

dividuata una pericolosa linea di crinale coincidente con il valore economico delle prestazioni professionali necessarie per l'espletamento di un incarico di progettazione pubblica. Al di sopra e al di sotto di tale valore (convenzionalmente fissato in 200.000 Ecu) l'ente pubblico si comporterà in maniera diversa. Nel primo caso l'incarico verrà conferito dall'ente prevalentemente tramite gare tra professionisti (solo in rari casi, come per particolare complessità delle opere da progettare, è possibile il ricorso al concorso). Tali gare dovranno sottostare alle disposizioni contenute nella Direttiva Europea 92/50 sugli appalti pubblici di servizi. I parametri di valutazione nelle gare tra professionisti (a partire dalla nascita della legge 109 sino alle cosiddette Merloni bis e ter, quest'ultima naufragata presso Camera e Senato alla data odierna -novembre '95- e tuttora in assenza del regolamento di attuazione) sono squisitamente di carattere quantitativo e non qualitativo (per esempio: fatturato dell'ultimo triennio per opere analoghe a quelle oggetto dell'affidamento dell'incarico; metri cubi realizzati di opere analoghe nell'ultimo triennio; numero dipendenti e loro titolo di studio; numero e tipo attrezzature di studio; ecc.). Ma la professione di architetto, come del resto ogni altra professione "libera", ha sempre fornito una prestazione intellettuale e non una prestazione di servizio come vorrebbero le nuove disposizioni. E la prestazione intellettuale da sempre, per propria intima natura, giammai è valutabile in termini quantitativi ma solo qualitativi. Non si riesce poi a comprendere il senso (o forse si finisce per comprenderlo sin troppo bene) di voler perseverare, da parte del legislatore, nel continuare a castigare e frustrare ulteriormente una professione già così fortemente penalizzata (dalle norme e prescrizioni, entrambe specialistiche, della "burocrazia progettuale") negandole il diritto-dovere di fornire in modo esclusivo prestazioni intellettuali. Continuando a procedere in tal modo si contribuirebbe ad accelerare il passaggio da una professione giustamente "protetta" a un libero mercato esasperato in cui fioriscono atti di pirateria professionale così ben organizzati che nemmeno gli ordini professionali saranno in grado di reprimere come purtroppo è già accaduto. Nelle gare tra professionisti si dovrebbero assolutamente eliminare i parametri quantitativi (che nulla hanno a che vedere con la qualità dell'architettura) per attingere esclusivamente a parametri qualitativi. Altrimenti assisteremmo

nuovamente a un triste “ritorno” al passato remoto con il trionfo dell’ingegneria sull’architettura. Per di più l’attività professionale, così operando, finirebbe per essere equiparata con l’attività di impresa disattendendo definitivamente il proprio precipuo compito: quello di fornire prestazioni intellettuali e non di servizio. La piccola e media struttura professionale (la maggior parte delle quali ha contribuito alla miglior architettura pubblica del nostro paese) viene privata in tal modo di una grande fetta di mercato solo per il motivo di non possedere certi parametri quantitativi. Così come impedito in simil modo è il giovane, il neolaureato e chiunque, per quanto capace professionalmente e culturalmente, non sia in grado di dotarsi di adeguata struttura quantitativamente rilevante. Meglio certamente sarebbe se da parte dell’ente pubblico si bandissero concorsi di idee di progettazione anziché gare tra professionisti. Si bandissero concorsi di idee in maniera generalizzata, ben oltre il disposto legislativo (e cioè non solo per opere di particolare rilevanza), del tipo aperto o meglio ancora del tipo chiuso (a inviti). Nel secondo caso (cioè al di sotto dei 200.000 Ecu di prestazione professionale) l’ente pubblico affida l’incarico sulla base di una selezione tra quei professionisti che hanno richiesto di partecipare a quella particolare progettazione. Tale selezione dovrebbe avvenire sulla base di valutazione del curriculum di ogni progettista. La scelta dovrebbe in questo caso basarsi sugli aspetti qualitativi. Ma non è ancora sufficientemente chiaro chi, e con quali competenze, esprimerà giudizi su tali curricula. Non si comprende poi il significato di quella soglia monetaria al di sopra della quale sono in gioco parametri quantitativi e al di sotto parametri qualitativi. Così come non si comprende perché oltre quella soglia dovrebbe essere prevalente la prestazione di servizio mentre al di sotto dovrebbe essere prevalente quella intellettuale come se ci fossero progettazioni per le società d’ingegneria e progettazioni per i singoli o associati. Infine non si comprende perché si dovrebbe negare all’ente pubblico il diritto di avvalersi del rapporto fiduciario nei confronti dei progettisti. Con questi disposti legislativi non è in gioco la qualità dell’architettura (che dipende da ben altri fattori e da ben diverse considerazioni) ma la professione “libera” di architetto, ancora una volta ingiustificatamente punita in nome di demagogiche presunte trasparenze o moralità o adeguamenti europei di cui da troppo si sente

parlare e che non contribuiranno certo alla migliore qualità dell'architettura pubblica. Ci si dovrebbe augurare che la coraggiosa battaglia condotta dal Consiglio Nazionale Architetti possa ancora proseguire anche con l'aiuto di chi, sinora, ha taciuto. Così come ci si deve augurare che il silenzio di tanti, singoli e istituzioni, non sia stato e non sia un silenzio complice.

**IL MUSEO DELL'ARCHITETTURA
DI FERRARA***

Alla formazione dell'architettura concorrono certamente due aspetti. Uno più propriamente teoretico o ideologico e uno più propriamente pratico o pragmatico. L'essenza intima di ogni realizzazione architettonica, o meglio il "concetto primitivo" che finisce per accomunare in una sintesi spaziale l'ideazione e la progettazione da un lato e la costruzione e successiva fruizione dall'altro, dipende esclusivamente dal particolare rapporto instaurato, per essa, tra ideologia e prassi. Ogni opera architettonica, lungo l'intero arco della storia dell'architettura, ha rivestito e assunto un ruolo particolare, assai preciso e delineato nella società civile, proprio in relazione alla maggiore o minore chiarezza ideologica che era in grado di esprimere e di comunicare pur prescindendo dal contrasto, spesso inevitabile, che tale ideologia veniva a instaurare con la propria prassi. Documentare, conservare, trasmettere sono solo alcuni dei compiti precipui di un museo. Fra i compiti precipui di un museo dell'architettura ci sono appunto il documentare, il conservare e il trasmettere l'architettura. Ma l'architettura, più di ogni altra manifestazione espressiva, vive ed esiste in quanto momento di sintesi tra una ideologia dell'architettura e una pratica architettonica. Certamente la questione del rapporto stretto, di contatto e di contrasto, tra teoria e pratica induce a qualche riflessione proprio per meglio comprendere quelle due "anime" dell'architettura che necessariamente costituiscono l'oggetto emblematico di un museo dell'architettura. Se non vi può essere architettura senza la preesistenza di un supporto ideologico rigoroso, altrettanto si può confermare l'incapacità all'esistenza dell'architettura senza una pratica rigorosa della medesima e una concretezza operativa che non significano necessariamente, o solo, qualità del dettaglio e onestà della realizzazione (costituendo tali due aspetti

solo condizione necessaria e non sufficiente) ma anche e soprattutto qualità e coerenza nella rispondenza dell'architettura alle esigenze di chi la usa (dunque concrete) e alle aspettative di quel territorio su cui l'architettura dovrà insistere divenendone (o almeno cercando il più possibile di divenirlo) parte integrante. Tra i compiti di un museo dell'architettura vi è poi quello di offrire gli elementi per valutare appieno da che parte stia la qualità all'interno del processo progettuale nella sua complessità, cioè dall'ideazione alla realizzazione. Per consentire questa operazione dovrà evidenziare teoria e pratica dell'opera architettonica "conservata" relazionando il particolare rapporto temporale esistente tra le due. Perché è da rilevare come alla qualità dell'opera architettonica concorrano le rispettive "qualità" dei due momenti citati a loro volta dipendenti dal particolare rapporto temporale, di contemporaneità o di successione che, nei diversi casi e nei diversi tempi, si è instaurato tra fase propriamente ideologica e fase pratica. C'è chi si è provato a dimostrare come nel primo caso (di contemporaneità tra i due momenti) la qualità sia preponderante sotto il profilo ideologico mentre solo in caso di successione temporale possa essere preponderante nell'aspetto pratico. Più si incrementa la distanza temporale tra fase teorica e fase pratica maggiormente preponderante è la qualità sul secondo aspetto, ma sino a un preciso limite, vero "punto di non ritorno" coincidente con il superamento della verità teorica dei postulati ideologici, oltre il quale non può più esistere, ovviamente, qualità, in nessuno dei due momenti. La condizione che si viene a creare, in virtù della condizione museale, che è del tutto particolare, è l'exasperazione della distanza temporale tra teoria e pratica ben oltre il cosiddetto "punto di non ritorno". Questo perché l'attività museale è prevalentemente conservativa mentre l'attività progettuale è creativa. Pertanto è proprio grazie alla conservazione dei fenomeni architettonici che è possibile portare al limite indeterminato la distanza temporale per avere il massimo di determinazione sulla valutazione qualitativa dell'architettura. In altri termini poiché in ogni ambito ci si avvale della sedimentazione temporale per verificare nella pratica corrente la validità o meno dei principi teorici, si può sostenere, e con non poche difficoltà, che una struttura museale potrebbe costituire la migliore opportunità per poter sedimentare principi teorici e pratiche realizzatrici

e quindi potrebbe forse costituire la migliore occasione per codificare una scala di giudizio nei confronti della qualità dell'architettura nel senso di agevolare di molto la comprensione della particolare posizione della "coerenza" all'interno del processo compositivo nella sua totalità funzionale. Il riuscire a conservare e a documentare pure questi parametri di valutazione è obiettivo primario del Museo d'architettura della Facoltà d'Architettura dell'Università di Ferrara. Sede operativa della nuova istituzione, frutto della legge 145 del '92 sulla sperimentazione di nuovi modelli museali, sarà, una volta ultimati i restauri, Casa Biagio Rossetti in via XX Settembre a Ferrara. "Attività preminente del museo", ha scritto Sergio Polano che ne è direttore, "è selezionare, analizzare e documentare (...) le tendenze e le personalità, i problemi e i soggetti, le prospettive e i nodi rilevanti della storia dell'architettura italiana, nell'arco cronologico che va dall'ottocento al presente senza trascurare gli scenari futuri". Condizione resa possibile pure dalla disponibilità, già espressa, di molti archivi pubblici e privati dell'Emilia Romagna. "Parallelamente", continua Polano, "l'istituzione ha due altri obiettivi: lo studio e la documentazione delle situazioni (...) internazionali più rilevanti (...); dall'altra, la verifica e l'esplorazione dei confini e delle intersezioni della disciplina, così com'è comunemente intesa, con le diverse altre manifestazioni creative". E la conferenza di Santiago Calatrava del dicembre '95, presso la facoltà d'Architettura, ha inteso porsi come momento significativamente emblematico dell'obiettivo dianzi precisato. Infine, poiché l'opera architettonica autentica non può essere in alcun modo conservata, per evidenti motivi dimensionali, all'interno di qualsivoglia struttura museografica (quasi come a sottolineare l'unicità dell'architettura rispetto alle diverse altre manifestazioni creative) è necessario "raccolgere, documentare, studiare ed esporre", sottolinea Polano, "sia l'immaterialità delle elaborazioni ideative", tramite i documenti di progetto, "sia la materialità degli oggetti architettonici (tramite le tracce rappresentate dai diversi apparati iconografici, restitutivi e modellistici (...) in un confronto aperto con i saperi critici e le pratiche creative del nostro tempo". C'è da augurarsi che ciò possa avvenire secondo le modalità e i tempi già preventivati prima di tutto per la crescita della Facoltà d'Architettura e poi, ma non secondariamente, per l'architettura italiana nella sua generalità. Una struttura di

questo tipo infatti, già presente in buona parte del mondo occidentale, costituirebbe un particolare modello di museo, ancora assente nel panorama italiano.

* "Parametro", n. 217, gennaio febbraio 1995, pp. 4 e ss.

TESTIMONIANZA DALL'UNIVERSITÀ*

Stiamo certamente assistendo, nell'ultimo periodo, a grandi cambiamenti all'interno della professione dell'architetto. Mutazioni forse necessarie, oggettivamente condivisibili da un punto di vista teorico perché determinate dal rispetto di nobili principi, meno comprensibili da un punto di vista pratico perché la loro applicazione, piuttosto che a una soluzione dei tanti problemi, conduce a una concatenazione di dubbi e perplessità di ampia portata. Tali mutazioni derivano dalla presa di coscienza del nuovo panorama contestuale in cui l'architetto contemporaneo si trova a operare. Si tratta di uno scenario diffuso all'intero sistema planetario civilizzato, prodotto dal cosiddetto "crollo" delle ideologie e dal conseguente fenomeno di globalizzazione economica, politica, culturale e sociale che si sta progressivamente manifestando ed estendendo un po' dovunque e da cui certamente non è esente il nostro paese sia a livello centrale che a livello locale.

L'aspetto prevalente è quello della globalizzazione economica che non significa, come forse troppo precipitosamente affermato nel corso dell'ultimo decennio, generalizzazione e diffusione indiscriminata del sistema capitalistico, a seguito del crollo del comunismo. Significa piuttosto diffusione di un particolare tipo di capitalismo, trasformato e riconvertito rispetto a quello da cui è derivato, in cui non è più la grande impresa, o la grande organizzazione a elevato numero di addetti, a rappresentare il punto centrale del processo produttivo, bensì l'impresa organizzata secondo il cosiddetto "modello virtuale" che, estremizzando, si avvale di un unico addetto e di tanti subappaltatori. Si tratta di una trasformazione profonda e radicale che può essere sintetizzata, in poche parole, come il passaggio dal taylorismo

al post fordismo. Ulteriore fenomeno che sottolinea, una volta di più, il passaggio dalla modernità alla post modernità. Deriva conseguentemente, a questo punto, la ovvia constatazione dell'abbondante superamento dell'ideologia gropiusiana del *team work*, che finisce per assumere un ruolo esclusivamente romantico e utopico. Evidentemente il modello organizzativo dello studio professionale d'architettura dovrà sapersi riconvertire guardando sempre più al modello dell'"impresa virtuale", evitando però quegli equivoci di fondo, tipici di una impostazione affrettata del problema, in cui purtroppo si dibatte il disciplinare nel presente periodo storico. Equivoci derivati dal voler equiparare l'attività professionale a quella imprenditoriale e dal voler assimilare la prestazione intellettuale (fornita dall'architetto all'interno del proprio studio) a quella di servizio (tipica di un'organizzazione di impresa). Tra studio professionale e impresa c'è e ci sarà sempre grande distanza essendo caratterizzato il primo da due processi complementari, ma distinti, quali il processo creativo e il processo produttivo ed essendo caratterizzato il secondo, in maniera prevalente, dall'unitarietà del processo produttivo. Così come grande distanza metodologica sussisterà sempre tra prestazione intellettuale e prestazione di servizio per il fatto che solo la seconda può essere "certificata" in quanto percorre la via deduttiva, dall'universale al particolare mentre la prima, procedendo dal noto verso l'ignoto (Durand), non si presta affatto a tal genere di operazioni. Come noto dall'insegnamento della progettazione e della composizione architettonica si può affermare che è possibile trasmettere e codificare solo i principi e i comportamenti deduttivi, mentre voler codificare o normare gli induttivi o è frutto di malafede o di ignoranza. È per questo che si può sostenere che solo il processo produttivo può essere certificato, non certo quello creativo. I citati sono gli equivoci "di fondo" cui sono seguiti una lunga serie di equivoci "secondari", per lo più noti, su cui non è il caso di insistere. In questo ambito variegato in piena trasformazione la formazione assume ruolo importante. Tale ruolo della formazione nei confronti della preparazione culturale, scientifica e metodologica finalizzata all'attività dell'architetto progettista è assunto, in prima istanza e nel nostro paese, dalle facoltà

d'architettura. Con questo numero la rivista "Parametro" intende appunto documentare un particolare passaggio di tale formazione. Non è certo la prima volta che riviste di architettura si occupano dei lavori degli studenti delle facoltà d'architettura. Basta riandare con la memoria ad "Architettura di giovani"¹ in cui Pagano commenta su "Casabella — Costruzioni" le tesi di laurea del Politecnico di Milano degli anni '39-'41. O al "Programma per una scuola di architettura"², sempre di Pagano, in cui oltre agli obiettivi che dovrebbe perseguire una facoltà d'architettura sono illustrati, in un fascicolo doppio, i progetti degli allievi della scuola milanese. Diversi numeri dedicati alle tesi di laurea, o più in generale ai giovani, si ritrovano nella "Casabella" di Rogers unitamente a una timida ma pur presente rubrica, che qualche volta compare, scompare e ricompare per non comparire più, curata dagli studenti delle facoltà. Comunque la voce studentesca sussiste, seppure in maniera sommessata, anche attraverso lettere alla redazione.

Poi arriva il '65; c'è il numero 296 di Casabella, il primo diretto da Bernasconi. Dopo tre anni si arriva al 1 marzo 1968, giorno in cui la polizia di Stato entra a Valle Giulia per "ripulire" dagli occupanti la facoltà d'architettura della capitale. Prende inizio un'epopea nota che induce una serie di riflessioni e anche di cambiamenti all'interno del disciplinare specifico dell'architettura e della sua editoria che comincia a proliferare in gran quantità (il 1969 vede la fondazione della rivista "Parametro" che esce, con il primo numero, nel 1970). Con l'eccezione di "Parametro" e di pochi altri casi, generalmente l'editoria del periodo si muove su un binario lineare che giunge sino ad ora e in cui finisce con svolgere "un discorso disciplinare interno di tipo scientifico accademico oppure sceglie di passare direttamente alle pagine dell'intrattenimento e della promozione pubblicitaria; non prevede la critica, l'analisi politica e sociale, e non fa polemica. Casomai, ignora". La parte migliore di questa editoria opera in un contesto di scambi internazionali, eppure non riesce a mantenere i contatti con la pratica architettonica. "L'assenza di un'azione diretta nella pratica architettonica iniziata negli anni settanta con l'abbandono della critica militante a favore della critica radicale, la specializzazione di discipline come la storia dell'architettura, ha determinato un distacco (...) dai reali fenomeni di trasformazione e dalla cultura media degli archi-

tetti. Ovunque l'editoria è diventata industria culturale (...) in sintonia con il fatto che anche l'architettura è diventata fenomeno culturale di massa"³. Ci si è sempre meno occupati degli studenti. Qualche lavoro ha continuato a essere presentato, prevalentemente a livello di tesi di laurea, ma soprattutto per le motivazioni immediatamente sopraesposte⁴. Nel periodo recente è difficile trovare chi abbia messo in relazione il lavoro degli studenti, quale prodotto della "formazione" all'interno delle facoltà di architettura, con la realtà operativa in cui tali studenti dovranno operare. Lo scopo di questa monografia di "Parametro" è certamente rivolto a questo. Per di più non si rivolge all'illustrazione della fase ultima della "formazione" (che sono poi le tesi di laurea) ma parte proprio dagli inizi del capitolo formativo, illustrando i lavori dei Laboratori di Progettazione Architettonica del primo anno di corso della Facoltà di Architettura di Ferrara. In un modo molto diverso rispetto a quanto avviene con pubblicazioni analoghe (penso per esempio a quelle del primo anno di Firenze) di altre facoltà, tradotte in "libretti" e non illustrate su riviste. Ciò che conta non è tanto la pubblicazione documentativa di un evento (che finisce quasi inevitabilmente per rimanere fine a sé stessa), quanto piuttosto il dibattito che si può innestare su un'operazione di tal genere, e la sede deputata, per un'iniziativa simile, è proprio la rivista di architettura. Questa pubblicazione intende pure lanciare un messaggio a chi lo voglia accogliere. Dopo questa prima esperienza su Ferrara, "Parametro" è disponibile ad accoglierne altre, provenienti dalle più diverse realtà universitarie del nostro paese, a dibatterle, a ricevere suggerimenti sul modo di impostare l'insegnamento della progettazione architettonica nel contesto complesso citato in premessa. Il fine ultimo di questa operazione è offrire ai professionisti e ai docenti dell'architettura un'opportunità in più, attraverso l'uso sapiente di "Parametro", per pervenire, nel migliore dei modi, alla stesura di quella ormai "fantomatica" legge per l'architettura di cui tutti parlano e di cui si avverte sempre più il bisogno, per riaffermare, speriamo definitivamente, il carattere prioritariamente intellettuale del lavoro dell'architetto, non assimilabile ad attività di impresa o a fornitura di servizio. Così come per sottolineare il ruolo centrale e insostituibile del progetto per garantire la qualità dell'architettura, con netta separazione tra momento progettuale

ed esecutivo. Oltre agli argomenti descritti ne potremmo proporre molti altri; “e forse lo faremo in altra occasione. Per ora ci fermiamo qui e ci mettiamo in ascolto”.

NOTE

* “Parametro”, n. 223, marzo aprile 1998.

1. G. PAGANO, *Architettura di giovani*, Casabella-Costruzioni, n. 158, 1941.
2. G. PAGANO, *Programma per una scuola di architettura*, Casabella-Costruzioni, nn. 184-185, 1943.
3. P. NICOLIN, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pp. 56-58.
4. cfr. al riguardo *Tesi di laurea in Europa*, Casabella, n. 647, 1997.

IL MOVIMENTO DI STUDI PER L'ARCHITETTURA*

È stato recentemente presentato a Milano (5 dicembre 1995), presso la Casa della Cultura di via Borgogna, un volume sul MSA. Si tratta della sintesi di una lunga ricerca condotta per diversi anni, al Politecnico milanese, da Matilde Baffa, Corinna Morandi, Sara Protasoni e Augusto Rossari. Dopo una premessa costituita dagli scritti di Gardella, De Carlo e Gentili Tedeschi, mirata da un lato all'inquadramento generale delle tematiche del Movimento Studi per l'Architettura nell'arco cronologico in cui tale Movimento ha operato (cioè prevalentemente quello coincidente con la ricostruzione post bellica nel nostro paese) e dall'altro al tentativo di delineare la possibilità di un rapporto talvolta difficile, talvolta forzato, tra le problematiche di allora e quelle di ora, il volume è articolato in due sezioni. La prima è dedicata ai saggi veri e propri. Del contributo di Rossari, "L'attività professionale tra cultura e tecnica", che è rivolto all'approfondimento di particolari aspetti quali il problema della casa, la prefabbricazione, la metodologia progettuale urbanistica ed edilizia del periodo, è interessante sottolineare due punti che appaiono emergenti. Il più importante è certamente il grande impegno etico e civile degli architetti, o più generalmente dei progettisti, che operano nel periodo della ricostruzione post bellica, periodo che, in quanto tale (cioè per le rilevanti quantità economiche movimentate) avrebbe anche potuto indurre e generare tentazioni diverse e disparate. "Ricostruire con criterio significa rispondere con la tecnica alle esigenze della morale" affermerà Rogers in quegli anni così come "la ricostruzione non solo è materiale ma anche sociale e morale" sottolineerà Albini. Il secondo aspetto che preme evidenziare è il ritorno al tema della storia che consentirà di ripensare a taluni degli interventi di ricostruzione nei centri storici anche dal punto di vista

della particolare chiave di lettura rogersiana del rapporto con le preesistenze ambientali (editoriale in “Casabella-continuità”, n.204/1954). “La questione dell’insegnamento dell’architettura negli anni del dopoguerra” è il saggio di Matilde Baffa incentrato sullo sviluppo e sull’evoluzione delle facoltà d’architettura italiane in bilico perenne tra permanenze accademiche e posizioni innovatrici. Nelle proposte relative all’insegnamento dell’architettura, o meglio nelle questioni relative alla didattica, “è frequente il riferimento ai principi della scuola di Dessau e alla componente artistica, accanto a una maturazione della componente metodologica negli interventi di Rogers, nei quali è continuo l’appello all’unitarietà della formazione contro ogni specialismo”. La nascita di due scuole d’architettura caratterizza il periodo. La Scuola per l’Architettura Organica di Roma, aperta a studenti e architetti, con il recupero alla didattica di personaggi della professione come Nervi e Ridolfi, si prova a colmare le lacune nella preparazione dovute al periodo bellico. L’Istituto Universitario di Architettura di Venezia che raccogliendo al proprio interno i migliori architetti del panorama nazionale, si configurerà come la migliore scuola d’architettura del periodo.

Pure in questo contesto è importante sottolineare la ricerca verso l’impegno civile e l’alto senso etico della maggior parte dei protagonisti così come rilevato e auspicato nel celebre editoriale di Rogers “Professionisti o mestieranti nelle nostre scuole di Architettura”(Casabella n.234/1959). Nel saggio “Per un comune orientamento: le associazioni di architetti italiani” Sara Protasoni intende delineare la temperie culturale di Milano e del paese durante gli anni del dopoguerra evidenziando il particolare ruolo dell’intellettuale milanese progressista, dal “Politecnico” di Elio Vittorini alla “Domus” di Rogers aperta alla sintesi delle arti maggiori. Dalla Casa della Cultura di Antonio Banfi ai centri sociali di Franco Marescotti sino all’esperienza di Metron, unico punto di contatto tra architetti moderni milanesi e romani. In questa ampia disamina, in cui l’autrice prova a individuare le cosiddette “tre anime” del MSA, entra a pieno titolo il discorso sulle organizzazioni professionali nel loro complesso (il caso dell’APAO diventa emblematico), cioè di quei gruppi culturali che, derivando la propria matrice ideologica dal Gruppo 7, facevano della rinuncia all’individualismo la condizione necessaria e sufficiente per

affermare ed esprimere un'architettura "nuova" espressione del lavoro comune pur nell'assenza di consapevolezza che il lavoro collettivo avrebbe indotto trasformazioni radicali nella pratica del progetto. Chiude la prima parte del volume il saggio di Corinna Morandi sul contributo specifico all'urbanistica di Milano e di parte del suo territorio da parte del MSA. La seconda parte del volume è costituita dalla pubblicazione di tutti i documenti relativi alla nascita, allo sviluppo, alle prese di posizione ideologiche del MSA, ai convegni, ai dibattiti sull'architettura italiana contemporanea sino al convegno di Varenna con cui si conclude ufficialmente, nel 1960, la bella esperienza del MSA iniziata quindici anni prima. È certo che riandare con la memoria agli anni del MSA, che coincidono con l'arco cronologico che ha per inizio il dopoguerra e per termine il primo "boom" economico, significa esprimere qualche considerazione sul fertile periodo dell'architettura italiana tra il '46 e la fine degli anni '50. Su un periodo particolare in cui la corralità d'intenti e la coesione ideologica superava le maglie strette delle singole discipline (e anche dell'invidia reciproca) per attingere a un'unitarietà intellettuale che poi successivamente s'è progressivamente e definitivamente persa per una lunga serie di motivazioni. Qualche eccezione c'è stata e ci fu, come del resto quasi sempre avviene, in fenomeni di carattere generale, e fu anche a opera di esponenti importanti, ma non bastò a incrinare, nemmeno per un momento, la linea rigida, limpida e lineare su cui si muoveva, attraverso i suoi protagonisti, l'architettura italiana del periodo. La coesione e corralità di intenti non era fine a sé stessa. Aveva uno scopo e un fine estremamente importanti. Cioè la moralità dell'architettura. Che mai avrebbe dovuto indulgere al capriccio o, ciò che è lo stesso, alla tentazione della forma che da sempre, e in ogni periodo storico, ha rappresentato e rappresenta certamente una "via" per certi versi più "facile" e "comoda" rispetto al rigore progettuale esasperato, ma di sicuro la più pernicioso nei confronti della qualità stessa dell'architettura. La severità progettuale, tipica del periodo, era una sorta di severità morale rivolta prima di tutto verso sé stessi. Perché solo dalla severità verso sé stessi poteva scaturire pure la severità verso gli altri, verso cioè quei colleghi che chiedevano un dibattito sul proprio lavoro. In tal senso è significativa la discussione sul progetto di Gregotti, Meneghetti e Stoppino relativo

alla residenza Sforza di Stradella del '55. Attorno a questo progetto il dibattito è promosso da Albini. Val la pena citare la sua opinione relativamente alle pendenze della copertura. “Nella prima casa il tetto è a falde inclinate, ma una parte del tetto ha le falde diversamente inclinate dal resto. Se si assume dapprima una pendenza, non si capisce perché se ne debba assumere poi un'altra qualsiasi. È un poco giocare con delle regole e non mi pare che sia una libertà tra quelle che ci si può prendere”. Il progettista dovrebbe, all'interno del proprio progetto, porsi delle regole. È libero di scegliere le regole che preferisce. Ma una volta compiuta tale scelta deve operare, all'interno del processo progettuale, con coerenza estrema. Ecco dunque l'exasperazione nella ricerca della coerenza all'interno del progetto. E a questa ricerca partecipano coralmemente gli esponenti del movimento. Poi con la fine degli anni '50 la coesione inevitabilmente si rompe; l'architettura non è più un momento corale da vivere collettivamente ma si configurerà sempre più come l'architettura dei singoli. Non più il collettivismo ma l'individualismo esasperato. Come ricorderà Giuseppe Samonà “gli architetti, uscendo dal chiuso delle conventicole e dei gruppi ai quali tanto avevano dato, dovevano andare ciascuno per la propria via (...). La storia dell'architettura è storia di spiriti isolati che hanno fatto esperienze individuali”. È un po' il periodo della crisi della sinistra del nostro paese, sinistra ormai assopita, definito in maniera esemplare da Italo Calvino come il periodo della “grande bonaccia”. Crisi da cui la sinistra non saprà più riprendersi al punto da avere forse la responsabilità maggiore, nel nostro paese, sia in termini politici, anche se non fu mai al potere (ma sempre lo influenzò in maniera determinante con un'opposizione spesso populista, talvolta demagogica e quasi mai costruttiva), sia in termini sociali, intellettuali e perché no architettonici e urbanistici. È anche grazie, o meglio per colpa, di questa particolare temperie che abbiamo assistito alla lenta, costante e progressiva “americanizzazione” del nostro paese con un rapido, e spesso inspiegabile, sovvertimento, o ripiegamento, dei valori tipici e consolidati della nostra cultura, della nostra tradizione e, lo si lasci dire, della nostra mediterraneità. Non più architettura intesa come operazione sociale, ma inesorabile trionfo del capitalismo deterioro che vuol poi dire, ancora una volta, il trionfo dell' “ingegneria” sull' “architettura”. Il problema del fatturato, della ricerca

del cliente, della nuova disciplina sugli appalti e sugli incarichi pubblici ha preso il sopravvento sul problema reale della progettazione così come nelle scuole d'architettura il valore (spesso discutibile) della carriera accademica è troppo sovente anteposto alla reale necessità dello "stare" con i giovani per attuare quel "travaso" reciproco di contenuti così necessario per il progredire dell'architettura. Certo è che se il progetto non tornerà ad assumere un ruolo centrale e portante all'interno del pensiero architettonico contemporaneo, anche le più belle esperienze del recente passato, e quella del MSA è una di queste, finiranno per connotarsi solo esclusivamente sotto l'aspetto storicistico. Situazione da evitare con ogni mezzo e in ogni modo.

* "Parametro", n. 212, gennaio febbraio 1996, pp.5 e ss.

DELLO STESSO AUTORE:

TEORIA E PRATICA NELLA PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA

Presentazione di Giancarlo De Carlo

f.to12x21,5, 166 pp., ill. b.n.

L. 30.000 € 15,50

DIECI CONVERSAZIONI DI PROGETTAZIONE
DI ARCHITETTURA

f.to12x21,5, 156 pp., ill. b.n.

L. 30.000 € 15,50 ISBN 88-8125-026-8

LA CONDIZIONE DELLA PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA NELL'ITALIA CONTEM-
PORANEA

f.to12x21,5, 166 pp., ill. b.n.

L. 28.000 € 14,47 ISBN 88-8125-306-2

Una lunga serie di riflessioni, maturate nell'arco di oltre vent'anni, rivolte alle tematiche dell'architettura costruita, dell'urbanistica, della storia e della critica d'architettura. Quasi un centinaio di questioni "calde" comparse per la prima volta, e in maniera prevalente, sulla rivista *Parametro* a partire dai primi anni '70, riscritte, riordinate e integrate ma conservate nell'ordine cronologico originario anzichè raccolte per problematiche analoghe. Ripercorrerle con continuità permette di riuscire a leggere in filigrana gli ultimi due decenni della cultura architettonica italiana nei suoi rapporti con la cultura specifica europea. Consente di ripercorrere la lenta agonia dell'architettura legata al "movimento moderno", enfatizzando il passaggio tra primo e secondo novecento sino alle ultime manifestazioni espressive, la ripresa dei regionalismi, la lettura di diverse e svariate polemiche spesso inutili se non dannose, la fine delle figure storiche ed epiche della nostra cultura architettonica, l'affievolirsi sempre maggiore del rispetto nei confronti dell'ideologia, la percezione e il progressivo attuarsi della globalizzazione, la ripresa di forme architettoniche minimaliste, sino alla grande crisi di valori etici di cui è pervasa la cultura contemporanea.

ALBERTO MANFREDINI nasce a Reggio Emilia nel 1952, dove ha studio professionale di progettazione. Ingegnere (Bologna, 1977) e Architetto (Firenze, 1983) è ricercatore confermato in Composizione Architettonica presso la Facoltà d'Architettura di Ferrara dove è professore supplente della stessa materia. Vincitore del Premio CNETO (1977), del Premio "Michelucci"-ex aequo-(1981), del Premio IN/ARCH Regione Emilia Romagna-ex aequo- (1990, con E. e G. Manfredini). Collabora continuativamente alla rivista *Parametro* (membro del Comitato Scientifico) dal 1975; ha collaborato con *L'Architettura: cronache e storia* e con *Progettare per la Sanità*. Ha partecipato a mostre e, come relatore, a convegni, conferenze, tavole rotonde. E' autore dei volumi *Teoria e Pratica nella Progettazione Architettonica* (Alinea, Firenze, 1994), *Dieci Conversazioni di Progettazione Architettonica* (Alinea, Firenze, 1995), *La Condizione della Progettazione Architettonica nell'Italia contemporanea* (Alinea, Firenze, 1998). Ha partecipato come coautore, o curatore, a volumi del disciplinare specifico ed è autore di numerosi articoli e pubblicazioni su riviste specializzate. Ha progettato e realizzato (con E. e G. Manfredini) numerose opere pubbliche. La ricerca applicata alla progettazione si è rivolta prevalentemente ai settori dell'edilizia residenziale pubblica, scolastica, sanitaria e ospedaliera. Fra i progetti per l'estero si menzionano il centro ospedaliero per il trapianto di midollo osseo a Minsk (Bielorussia) (1991), l'ampliamento e ristrutturazione della Biblioteca Centrale di Edimburgo (concorso internazionale) (1994), l'ospedale generale per l'Arcidiocesi di Free Town & Bo (Sierra Leone) (1995), le cliniche private a Santiago (Cile) (1996). Per una bibliografia