

Interventi e contributi alla tavola rotonda dell'IN/ARCH sul tema «Progettare e/o comporre»

PROGETTARE E/O COMPORRE

intervento di Mario Fiorentino

Sono un docente «giovane» di carriera ma «anziano» di età e credo dotato di una sufficiente e abbastanza nota esperienza e attività progettuale.

Certo non un teorico, né un architetto che ha prodotto solo architettura disegnata, anche se attribuisco, a differenza di altri, valore e importanza a questo tipo di ricerca.

Non posso sottrarmi ad una annotazione autobiografica: il trauma avuto nel passaggio da fare architettura all'impegno di *insegnarla* — e ritrovare un sistema di principi cui rifarsi, tesi alla formazione di una «mentalità» compositiva e progettuale. Mi pare che il saggio di Quaroni sia l'estensione, con ampi riferimenti anche personali, di un dibattito svoltosi in Facoltà di Architettura di Roma. In quella occasione io presi il tema della distinzione non contrapposizione, tra Composizione e (o senza) Progettazione prendendo una posizione, volutamente un pò schematica, anche un pò settaria, per precisare meglio i concetti e uscire dalle nebbie di quella discussione, piena di parole ma scarsa di concetti che non fossero quelli ripetitivi e ormai sciatti di chi si culla nelle facili «certezze» del cosiddetto movimento moderno sul quale almeno in questi ultimi vent'anni esiste una ampia revisione che coinvolge molte persone ma che ha i suoi capiscuola: da Rogers a Rosi tanto per porre dei confini su cui intenderci.

Questa mia presa di posizione fu riassunta non più in un testo ma in un indice ragionato che fu pubblicato insieme ad altri nel bollettino della biblioteca della Facoltà.

Il progetto

Non è certo possibile con poche battute rispondere a tutti i punti toccati nell'importante saggio di Quaroni; ma forse ci si può concentrare su alcuni punti.

C'è uno scetticismo di fondo, tipico di Quaroni, a troppo razionalizzare i problemi, come quelli del progetto di architettura, che la sua cultura e intelligenza considerano in realtà complessi e contraddittori, che impongono però, credo, nella ricerca per la didattica alcuni confini sulla strada dello studente.

Alcuni limiti e freni di una disciplina tecnica e morale sono lo strumento e i passaggi obbligati per ripensare il progetto di architettura con le radici nel primo razionalismo tedesco e la fondazione di una poetica conseguente.

Credo quindi ad un insegnamento fortemente «orientato» come struttura di base della composizione e progettazione dell'architettura.

Ciò consentirà di acquisire alcune certezze di base, comuni alla architettura di tutti i tempi. I poeti, se ci saranno (e la scuola non è per essi), trarranno disciplina e remore al

loro narcisismo, gli altri avranno in più la possibilità di acquisire uno strumento progettuale corretto. Non opere d'arte dunque, ma architettura corrente e corretta per la città; il che non vuol dire disattenzione ma riflessione a fondo su i problemi della ripetitività, sulla semplicità, al limite sulla monotonia e sulla uniformità, sulla norma intesa come processo formale.

Si oppone, anzi intende mortificare, una certa pratica didattica narcisistica, allo interno della quale l'« invenzione », il sempre nuovo, l'essere « aggiornati » sono l'obiettivo primo; in fondo l'arbitrio individualistico. Di conseguenza un interesse privilegiato per la storia del movimento moderno e non per tutta la storia, come se noi ritrovassimo solo negli ultimi decenni le « radici » della nostra tradizione.

In realtà i « materiali » dell'architettura, le fondazioni, il basamento, il muro, i rapporti tra pieni e i vuoti, il cornicione, le mostre o no alle finestre, il chiaroscuro, la scelta dei materiali, il colore, la « decorazione » intesa come qualità morfologica dei materiali, in sintesi i *rapporti* formali che l'architettura pone, si acquisiscono sia attraverso lo studio di un'opera di Le Corbusier, che attraverso un palazzo dell'Ammannati o del Bernini o un disegno di Boullé.

Sono le « regole del giuoco » fatte di rigore di grammatica e di sintassi che non mutano mai.

Bisogna ancora combattere la tendenza dove l'aderenza ai programmi, alla concretezza, alla funzionalità, ai costi, diventano i temi dominanti dal fare architettura, pari all'indifferenza al tema della città come prodotto formale che è disatteso anche da tutta la cultura urbanistica dell'ultimo mezzo secolo.

L'empirismo

L'aver usato il termine « empirico » può aver dato luogo a interpretazioni equivocate; tendo a precisare che l'architettura è certo una attività empirica ma sorretta e condizionata da « principi » che hanno le radici e il loro momento di verifica, di controllo, e di confronto nella storia dell'architettura.

Credo sia interesse comune rifuggire, nel fare architettura, dal narcisismo individualistico di marca consumistica — e di puntare invece con rigore nel riconoscere qualità individuali all'opera di progettazione.

La scientificità

La scientificità e l'architettura come scienza non sono attribuibili a quel filone di pensiero che da circa venti anni è al centro dell'interesse di alcuni architetti che sento vicini, ma di quelle previsioni culturali che si rifanno alla matrice funzionalista e positivista confluenti nell'equivoco storicista.

La tipologia allora si identifica con un organigramma delle funzioni sempre percettibili e non come una prima scelta di orientamento formale.

È esemplare il caso degli studi tipologici del Klein che apparentemente sembra il più alieno da scelte di « architettura ». Klein è uno studioso e un progettista che fa scelte organizzative e distributive rigorose legate al metodo scientifico; ma all'interno della sua ideologia, è implicita una precisa scelta, una impronta e volontà formale.

La cosa è ancora più evidente se si pensa che, specialmente in questo secolo, la stessa scienza attraversa un periodo di crisi che investe le sue metodologie e le sue basi storiche sottoponendo al dubbio la sua origine positivista. Ciò non porta a concludere che non si debba più operare su basi logiche; al contrario, si tratta, soprattutto per l'architettura, di rendere produttive la critica e la filologia, di far « produrre la critica » nel senso di estendere il processo razionale a territori finora desueti.

Ma per fare questo occorre fare delle scelte, porre dei confini al proprio campo di esplorazione e operare tagli che si avvicinino a quello scientifico.

Tali scelte non debbono essere tese a delimitare aree di indagine che definiscono cosa si debba intendere per: « Architettura », un sistema definito, dotato di una coerenza logica interna da consentire approfondimento conoscitivo e operabilità didattica. Si tratta di definire, a questo scopo, in base a quali parametri noi diamo ad alcune opere, non a tutte, il nome di Architettura.

Tali scelte di carattere logico non implicano affatto che si possa parlare di « teoria scientifica » per l'Architettura, o che si possa insegnare l'Arte, ma intendiamo soltanto tracciare una strada attraverso la quale c'è una aspirazione all'arte dell'Architettura.

La storia urbana, come storia di architettura, la tipologia, il concetto di luogo, il concetto di città, il concetto di opera

collettiva, sono tutti strumenti che, analizzati e approfonditi, possono dare (e stanno dando), rispetto a quanto detto sopra, dei contributi certamente validi per ritrovare i fondamenti passati e nuovi dell'Architettura.

Non si tratta di trovare nuovi dogmi e nuove leggi formali così care alla fase decadente del movimento moderno, ma difendere una *volontà* di forma rigorosa e (dice Hilberseimer, un'idea di piano) « l'esigenza di plasmare una massa eterogenea e spesso gigantesca di materiali secondo una legge formale ugualmente valida per ogni elemento. Comporta una riduzione della forma architettonica alla sua essenza più sobria, più necessaria, più razionale: una riduzione alle forme geometriche cubiche che rappresentano gli elementi fondamentali di ogni architettura ».

Non si tratta di una ricerca elitaria ma di ricercare una definizione rigorosa del progetto quale prodotto, che, parafrasando Alberti, ha una configurazione tale che non si possa aggiungere o togliere nulla se non in peggio; senza dare spazio alle categorie soggettive del bello e del brutto.

Riprendo il discorso sulle « regole del gioco » non per rinnovare il facile scandalo provocato in alcuni troppo presi dalle loro fragili certezze, ma per definire i caratteri e per chiarire i significati di questa affermazione.

Si tratta di individuare riferimenti logici da trasmettere agli studenti e non di schemi formali come si vorrebbe far intendere.

Riferimenti che consentano la possibilità di far uso di strumenti trasmissibili tesi all'obiettivo della costruzione logica del progetto nel suo disegno e nei suoi rapporti, fuori da giudizi di gusto e fuori il più possibile da valutazioni di bello e di brutto ma ritrovando nella tradizione storica e nel suo magazzino i parametri di confronto e di giudizio.

Si tratta di annodare i frammenti sparsi ma ormai numerosi, di un pensiero rivolto alla faticosa costruzione di una base « teorica » per l'architettura, per la costruzione del progetto e per l'instaurarsi di una didattica dai connotati più oggettivi e rigorosi.

Si tratta anche di portare lo studente a studiare, soprattutto, sui libri e a riflettere, prima di prendere la matita in mano, su alcuni problemi che toccano il rapporto:

- a) *tra architettura e cultura*;
- b) *tra architettura e urbanistica* ridando

all'architettura il suo ruolo fondativo e respingendo tutte le concezioni derivate dalla filosofia disaggregante e distruttiva della città giardino;

c) *tra architettura e storia* (tutta la storia non solo quella del M.M.). La storia intesa come scelta tendenziosa e come materiale di ricerca e di sperimentazione.

La cultura storica consente, in modi e forme indirette, di valutare, sempre *con gli stessi principi di base*, come l'architettura è stata *pensata, voluta e prodotta*;

d) *tra architettura e città*. La città dell'architettura contro la città della tecnica urbanistica, dello zoning e dello standard. Recuperando tutti i valori, *non le forme*, della tradizione millenaria della città compatta, costruita, nella quale il verde non sia più l'elemento connettivo ma riacquisti il suo ruolo a livello di parco;

e) *tra architettura luogo e sito*. La città non più omogenea, livellata ma le città-parti eterogenee e definite, volta per volta, dalla qualità dell'architettura in rapporto al luogo;

f) *tra architettura e tecnica*;

g) *tra architettura e tecnologia*;

h) *tra architettura e strumenti di rappresentazione*;

i) *tra analisi e progetto*;

l) *tra tipologia edilizia e morfologia urbana*, attraverso una tradizione di studi, ormai ricca di contributi teorici, anche differenti ma significativi da G. Samonà a Muratori da A. Rossi ai lavori del gruppo della Facoltà di Venezia, da Argan ad Aymonino a Grassi;

m) *tra architettura e matrici geometriche*, schemi compositivi, simmetria e asimmetria, iterazioni e ripetizioni di parti, il significato e il valore della monotonia;

n) *tra architettura e materiali*, la decorazione intesa come analisi morfologica e modi d'uso degli stessi.

o) *tra architettura e colore*, ecc.

Questi i problemi che l'architettura ha affrontato in millenni di storia dando sempre risposte riconducibili a logiche da ricercare e da riutilizzare in funzione didattica non per ricercare regole formali ma per proporre i problemi ch'esse suscitano.

Sono tutte regole che indicano dei binari limitativi per la costruzione della forma architettonica.

LE HAMEAU DE LA REINE

intervento di Federico Gorio

Non so perché, a sentir disquisire di progettazione e composizione, m'era venuta in mente Maria Antonietta che, con quel po' po' di spada appesa sulla testa, giocava a far la pastorella con dame e cortigiani nei giardini di Versailles. Un certo aristocratico, schizzinoso e, diciamo pure, irresponsabile isolazionismo, a monte dei discorsi che si facevano all'INARCH, può aver giustificata questa associazione di idee; soprattutto se si pensa a ciò che intanto avviene nell'edilizia intorno alle città ad opera degli abusivi e, ancor peggio, da parte delle imprese e degli enti pubblici i quali ormai, le une e gli altri alleati, hanno messo al bando progettisti e compositori, facendo, come del resto è giusto, di tutt'erba un fascio.

Ma l'associazione di idee (i fatti lo hanno poi dimostrato) era fuori strada, perché in realtà, dietro alla disputa tra la Compagnia di Gesù e i Giansenisti su « grazia sufficiente » e « grazia efficiente », c'era ben altro, videlicet una questione di potere.

In precedenza, qualche sintomo s'era già avuto: la gonfiatura critica del post-modernismo, lo « show » della Biennale di Venezia e il lancio artificioso di una « corrente » post-moderna mediante l'ibrido accostamento lungo la Via Nuovissima di personaggi tanto disparati da far pensare piuttosto ad uno scenario tipo Las Vegas che all'idea guida di una autentica corrente di gusto; tutti episodi, in sostanza, strettamente imparentati con la questione del comporre e del progettare.

A ben riflettere, tutto ciò aveva il sapore di una manipolazione operata su frammenti di culture diverse per costruire in vitro una etichetta, un pretesto e un prestigio culturali; nient'altro che uno sgabello su cui salire per poter godere lo spettacolo sopra le teste della folla profana.

E, se i contenuti facevano nascere questi legittimi sospetti, l'effetto formale delle proposizioni, con le sue dissonanze, parlava chiaro; poiché quella che si presentava come una via nuovissima aveva piuttosto l'aria funerea e borghese di un cimitero monumentale, la stessa in fondo che si legge dietro la pop-cultura. Direi anzi che questo era il solo contributo, subconscio ma sincero, di quella esibizione; analogo, del resto, a quello affiorato nel recente carnevale della stes-

sa Venezia: l'esprimere cioè, attraverso la scenografia e la mascherata, il senso di depressione, di autolesione, di nichilismo e di morte di cui è intrisa la nostra cultura, una specie di versione figurativa e scenica della tossico-dipendenza.

Ma questa autentica significanza era ben lontana dall'essere significata, perché l'obiettivo era evidentemente un altro, senza dubbio meno poetico.

Ora, ci si domanderà, a chi giova l'acquisto di una « auctoritas » pseudo-culturale di questo tipo?

Intanto, per rispondere con un'altra domanda, quando mai nella storia la qualità « autentica » ha giocato come discriminante, nella formazione del prestigio, rispetto alla « pseudo » qualità?

In secondo luogo, e lo cito come esempio, un prestigio che conti sulla capacità di comporre e lascia ai mestieranti il progettare dimostra di aver saputo giocare la carta buona in un ambiente in cui imprese, industria ed enti responsabili son tutti d'accordo nel chiedere all'architetto un'idea formale preliminare per poi buttarlo fuori dal resto del processo progettuale ed esecutivo.

Ma questa scelta, sono convinto, non ha niente a che vedere con l'architettura; è una campana che suona rintocchi lugubri per il futuro della nostra capacità di produrre cultura. Perché su questa strada, lo si intuisce da una dichiarazione dello stesso Portoghesi fatta nell'illustrare all'INARCH la mostra di architettura della biennale, succedono strani capovolgimenti: esistono ancora a Venezia, dice lui, abili artigiani del legno, ultimi superstiti di un'epopea che vide la Serenissima maestra di architettura navale nel mondo. A loro, è stato affidato il compito, e lo hanno assolto con grande abilità, di costruire le elaborate ossature in legno dei modelli della mostra. Dopo, e questo lo aggiungo io, sono passati i « compositori » a coprire il tutto di cartapesta.

PROGETTARE E/O COMPORRE*intervento di Carlo Melograni*

A volte, in un dibattito come il nostro, è bene riprendere considerazioni che possono pure sembrare ovvie. Credo che non sia affatto inopportuno tornare a sottolineare in quale misura siano cambiate le dimensioni dei problemi che i progettisti dell'urbanistica e dell'edilizia sono chiamati ad affrontare. Ricordiamo, per esempio, che nella provincia di Roma in soli dieci anni, tra gli ultimi due censimenti del '61 e del '71, si è costruito un numero di alloggi quasi triplo della somma di tutti quelli, ancora in uso, edificati durante tutto il tempo fino al 1919. Inoltre, tra questi alloggi che hanno più di settant'anni, teniamo presente quanta parte sia stata costruita dopo il 1870, quando Roma diventò capitale. Il caso è particolare ma non troppo, e dà un'idea di quali siano effettivamente i rapporti quantitativi tra città antica e ambiente urbano contemporaneo.

Sappiamo che ci sono mutamenti qualitativi almeno altrettanto rilevanti di quelli quantitativi. Oggi costruire anche un fabbricato semplice comporta un lavoro molto più complesso che eseguire un'opera muraria. Anche la casa nelle soluzioni più comuni richiede attrezzature e spesso tecniche costruttive speciali. Tipi edilizi che abbiano destinazioni diverse da quelle residenziali, ma tuttavia d'uso corrente, come scuole o uffici, servizi commerciali o per il tempo libero, già esigono una dotazione d'impianti che gravano nel costo complessivo con una percentuale che è indice di quanto incidano nel lavoro progettuale.

Sappiamo attraverso quali stravolgimenti si siano trasformati i rapporti fra architetti, committenti e abitanti, e attraverso quali e quanti controlli, mediazioni e verifiche essi debbano passare. Passaggi che è presumibile tendano a divenire più numerosi o complicati quanto più si svilupperà nella pratica una democrazia ben regolata.

Considerazioni ovvie come queste che ho così schematicamente ricordato, sono sufficienti a sollecitare una questione di fondo. Di fronte a novità del genere, gli strumenti progettuali ereditati dalla tradizione sono ancora efficaci o possono servire in misura limitata oppure sono addirittura inutilizzabili?

Proprio se viene posta in questi termini, la

questione rappresenta un nodo principale che è necessario indagare per sciogliere l'alternativa «comporre e/o progettare». Lo conferma (anche adesso, da parte di Fiorentino, nel nostro dibattito) l'insistenza con la quale i sostenitori del «comporre» tengono a estrarre da una tradizione plurisecolare indicazioni che dovrebbero essere valide per tutti i tempi, ricavate dallo studio di opere osservate con occhio quasi identico, a prescindere dal fatto che siano antiche o moderne.

Un'alternativa vera sta nel dilemma se puntare come obiettivo prioritario verso il recupero di regole che la tradizione avrebbe dimostrato tanto costanti da risultare quasi perenni, oppure verso la ricerca sperimentale di metodi e strumenti nuovi, adeguati alle nuove esigenze e ai nuovi modi di produzione della moderna società industriale.

Un'altra alternativa, che invece chi la pensa come me giudica falsa e inaccettabile, deriva dalla volontà di tener separate o addirittura contrapposte, nella ricerca e nella didattica dell'architettura, l'elaborazione teorica di principi generali (in cui consisterebbe il «comporre») e la loro applicazione nella pratica dei casi particolari (a cui si limiterebbe il «progettare»).

Nel saggio apparso nel primo numero della nuova serie di questa rivista, sviluppando ampiamente un suo contributo a un precedente dibattito (di cui i vari interventi, compresi due di Fiorentino e mio, sono pubblicati nel n. 21-22, giugno 1979, del «Bollettino della biblioteca della facoltà di architettura di Roma»), Ludovico Quaroni ha fra l'altro il gran merito di fare giustizia di quest'alternativa sbagliata. Oggi più che mai, se si vuol raggiungere un risultato di qualche consistenza, è indispensabile che lavoro teorico e pratico s'intreccino, per verificare di continuo ipotesi e proposte mettendole alla prova della realtà.

È necessario e urgente liberare il campo, una buona volta, anche da un altro persistente equivoco, secondo il quale scegliere di aderire alle esigenze della produzione di massa comporterebbe di dare per scontata una perdita netta di qualità. In proposito sono dell'opinione esattamente contraria.

Hanno poco senso, e nei casi migliori mi appaiono patetici, i tentativi d'andare alla

ricerca di forme perdute, senza poi riuscire a riprodurle artificiosamente. La qualità formale dell'architettura d'un edificio o d'uno spazio urbano non può essere perseguita considerandola come variabile indipendente e indeterminata. Come se il disegno del progetto non sia rigorosamente condizionato dal fatto che si tratti d'un fabbricato singolo o d'un complesso formato di parti fra loro simili o uguali, dalle funzioni e dal genere d'abitanti a cui sia destinato, dai materiali e dalle tecniche costruttive che convenga adoperare, dai limiti di costo e di tempo, e così via.

La pretesa d'imporre soluzioni desunte da altre che erano valide in passato, ma che sono diventate incompatibili con le condizioni attuali, è la causa probabilmente principale per cui, nei casi di tanti progettisti in voga, quando si passa dal tracciare disegni sofisticati al realizzare le opere, si registra una caduta di qualità davvero impressionante.

È appunto l'orientamento opposto, di partire dal tener conto di quelle che sono giuste necessità del sistema produttivo, a costituire una condizione necessaria per ricercare, non nelle intenzioni ma effettivamente, la buona qualità di quanto viene progettato. Lo dimostrano, a scale molto varie, numerosissimi esempi di oggetti fabbricati in serie e di gran lunga migliori di prodotti analoghi eseguiti invece con tecniche antiquate e costi più elevati.

Nel suo saggio Quaroni ha ragione di sottolineare quanto sia sbagliato disprezzare gli « aspetti tecnici del progettare, considerandoli estranei alla forma », e quanto grave errore sia rifiutare « l'insegnamento della macchina, l'estetica della produzione meccanica che è l'unico punto forte raggiunto in Occidente ». Quest'insegnamento rifugge da regole fisse, sceglie un metodo, si basa sull'interdisciplinarietà della ricerca, procede per tentativi ed errori. A costo di forzare un po' le considerazioni di Quaroni, voglio concludere che se ne deduce la fine di una ipotetica supremazia del « comporre » sul « progettare », e semmai, viceversa, l'attribuzione della maggiore importanza alle fasi del lavoro dell'architetto più immediatamente connesse all'impegno, alla finalità e allo sperimentalismo di un'attività concreta.

SCOMPONENDO E SPROGETTANDO

intervento di Ludovico Quaroni

A proposito del mio articolo « Comporre e/o progettare » sull'ultimo numero della *Rassegna*, e della discussione che ne è stata fatta all'IN-ARCH il 9 febbraio ultimo scorso, in una tavola rotonda sull'argomento, vorrei cogliere l'occasione offerta dalla ospitalità della *Rassegna* per precisare ancora un punto, e precisamente per dire la mia sulla opportunità di preferire, a un insegnamento compositivo e progettuale deliberatamente basato su un generico metodo « universale » e senza riferimenti linguistici obbligati, l'insegnamento del proprio metodo, da parte del docente, della propria poetica e del proprio linguaggio, col sostegno delle proprie convinzioni ideologico/politiche e storiche, come è stato affermato da qualcuno.

E vorrei cominciare, anche se il mio parere è un poco differente, col citare l'ultima pagina dell'intervista, uscita in questi giorni da *Laterza* e a cura di Fabrizio Brunetti, di Giovanni Michelucci sulla sua « Nuova città »: « *In ultima analisi, l'architettura non si insegna o, meglio, io non la saprei insegnare. I trattatisti, a mio avviso, insegnano — o pretendono di insegnare — a fare in un certo modo che nega la creatività. Vogliono fornire delle formule e l'architetto che vi si uniforma è posto nello stato d'animo di aderire al modello e non alla propria immaginazione. Il che significa rinunciare a fare architettura.* »

Quasi quarant'anni fa io, preside della Facoltà di architettura di Firenze, proposi la abolizione dell'insegnamento della composizione architettonica. Oggi, con l'esperienza che la lunga età mi ha consentito di accumulare, non saprei proporre nulla di meglio. Nulla di meglio oltre un colloquio i cui partecipanti abbiano la convinzione di non aver nulla da insegnare: un colloquio in cui si parli dei fatti grandi e piccoli della vita. »

Io credo, invece, che vi siano molte cose che è possibile insegnare a un studente, come « base » sulla quale lui potrà poi, se vorrà farlo e saprà farlo, costruire il suo metodo, la sua poetica e la sua parola — e del resto ho tentato di farne un piccolo *primer* per gli studenti — spingendolo contemporaneamente a provarsi con un libero tirocinio, proprio perché anche l'architettura, come tante altre cose, s'impara facendo, « provando e riprovando ».

Ma credo che sia difficile, o impossibile addirittura, come dice Michelucci, trasmettere ad altri la propria esperienza, anche perché bisognerebbe che lo studente fosse d'accordo, per riceverla, e fosse in grado, anche, di riceverla, cose che non sempre si verificano e che invece dovrebbero verificarsi in modo univoco per tutti i discenti e i docenti che seguono un corso. Come ho già detto, del resto, il processo progettuale/compositivo sfugge a qualsiasi controllo razionale, e se può esser giusto « copiare » anche, in qualche caso, un modello che liberamente sia stato eletto dallo studente, questa « imitazione » diventa castrante, qualora venga imposta dall'alto — cosa che vediamo fatta, oggi, molto spesso, attraverso le pubblicazioni che si van facendo dei « corsi » in parola — e sostenuta con argomentazioni politico/ideologiche che non hanno il dono, di solito, di discendere da una meditata conoscenza della Storia e della Storia dell'Architettura. Anche per gli attuali « neorazionalisti » vale la regola; e quelli fra loro, pochi, che sono veramente bravi, non potranno mai spiegarci, senza barare, come sia venuta loro in testa una certa felice idea figurativa, o come siano riusciti poi, manipolandola, a trasformarla in felicissima. Non potranno mai spiegare le ragioni intime per le quali anche un loro progetto è buono o invece cattivo e dunque dovranno limitarsi a fornire modelli da copiare, scelti fra quelli per loro « validi », ma solo perché aderenti a una linea, a una tendenza, che d'altra parte potrà essere giustificata solo ricorrendo agli artifici verbali d'una dimostrazione ideologica (e sarebbe interessante, per un critico, cercare le motivazioni profonde, se ce ne sono, che legano questa nostra stagione all'Illuminismo, e l'Illuminismo a una posizione « antiborghese », non meglio identificata, e dunque a una Ragione che sembra abbia voluto abbandonare completamente alle sue meschine miserie l'uomo della strada, per concentrare l'attenzione tutta sul Potere e sul modo suo severo di gestire figurativamente lo spazio urbano).

Mi sembra comunque di capire, da quel pò che si riesce a sapere su di una attività — quella dell'insegnamento della composizione — che è trascurata dai pochi critici attendibili dell'architettura, che i risultati che hanno potuto totalizzare coloro che hanno insegnato con un proprio metodo « chiuso » non sono stati molto incoraggianti. Mies van der Rohe

aveva elaborato, almeno per la sua scuola all'Illinois Institute of Technology, dove le tavole che esponevano il metodo occupavano la metà buona dell'unico piano fuori terra e lezioni ed esercitazioni erano quindi relegate nel sotterraneo a luce ed aria artificiali, un curriculum completo, per tutti gli anni di corso, dove ogni esercitazione (nessuna lezione teorica, credo, per un uomo che non comunicava verbalmente) era perfettamente descritta e obbligata, in una successione rigorosa, come *gradus ad Parnassum* miesiano. Ma i risultati sono stati magri: i nomi più conosciuti, credo di sapere, sono quelli del gruppo Skidmore-Owen-Merrill, che sono riusciti a fondare il più grosso studio professionale degli USA, ma che sono anche riusciti, forse proprio per questo, a banalizzare al massimo i modelli « classici » di Mies, trasferendoli nella pratica del *courtain-wall*. Lo stesso metodo di Wright, nonostante il fascino carismatico che s'era costruito l'autore, ha dato scarsi risultati, se si pensa ai progetti redatti quando il Maestro era già vecchio, o a quelli redatti ed eseguiti dopo la sua morte: valga per tutti la villa per la sorella dello Shah, a Tehran. E lo stesso si deve dire di Louis Kahn, che poi riusciva male a seguire i suoi studenti, impegnato come è stato fino all'ultimo giorno nei suoi « giri » professionali e culturali per il mondo.

I grandi architetti, del resto, sono la chiara testimonianza del fatto che la scuola non serve per chi ha forza nel cervello e volontà di arrivare. Gli stessi Mies, Wright e Kahn, Le Corbusier e Aalto, Poelzig ed Asplund, del resto, sono tutte figure che si sono formate da loro, pescando quel che a loro stessi serviva un pò dappertutto, viaggiando guardando e disegnando, lavorando negli studi, leggendo e pensando. Questo non significa che la scuola sia inutile (e fanno ridere coloro che non si laureano pensando d'essere in questo simili ai grandi autodidatti), ma serve soltanto come base, e, come tale, deve limitarsi a fornire i pochi valori eterni e « impersonali », per così dire, dell'architettura, proprio per lasciare ad ognuno lo spazio che più gli è congeniale.

Indubbiamente, personaggi della taglia dei Wright, dei Le Corbusier, degli Aalto, dei Mies, ma anche dei Muzio o dei Rossi, difficilmente potrebbero dare un insegnamento impersonale, se non altro per il peso quasi fisico della loro presenza sull'allievo. Ma, appunto, sono soltanto loro le poche figure

alle quali potrebbe esser permesso d'insegnare « la propria architettura », e non mi pare che in Italia sia possibile generalizzare il metodo, tenuto conto, con tutto il rispetto dovuto, della figura media dell'insegnante nelle nostre scuole. E non credo, per quanto ho già scritto nell'articolo, che sia sufficiente qualche *slogan* e qualche veto per dichiarare esistente un metodo: non basta la ripetizione delle cabine da bagno, non basta una ciminiera o un triangolo equilatero per fare Rossi: ci vuole lui. E bisogna che Rossi sia solo, senza assistenti e con pochi studenti intorno a un tavolo; o per lo meno bisogna che Rossi sia capace, sempre con quei pochi studenti, di ignorare gli assistenti presenti, ai quali non può esser concesso d'intervenire.

« *L'esperienza* — dice ancora Michelucci — *non si trasmette, non si trasferisce da me a te o da te a me attraverso la parola o attraverso le opere. Essa può trasmettersi, parzialmente, soltanto attraverso un profondo rapporto fra me e te; rapporto non soltanto di collaborazione professionale ma di amicizia, di conoscenza reciproca e profonda del carattere dell'uno e dell'altro. Allora è possibile che l'uno possa rendersi conto del perché l'altro ha operato in un certo modo in una determinata occasione. Ma non oltre...* »

Io non ho mai preteso dai miei studenti un linguaggio, una poetica precisa, e non ha mai cercato nemmeno di scegliere gli assistenti in relazione alla loro eventuale somiglianza intellettuale e sensibile con me: il sistema italiano dell'Università, almeno oggi, è un sistema di massa che non permette nessuna selezione particolare, ed i suoi vantaggi, quando si sanno trarre, dipendono proprio da questa sua genericità. Il che non significa che docenti e studenti non possono essere validi anche al di fuori delle genericità elette per il metodo: ma bisogna tener presente l'enorme difficoltà di comunicazione che già produce un diverso taglio culturale nelle generazioni, per non parlare del diritto che un docente giovane ha di guardarsi le spalle da un docente vecchio, anche quando, tutto sommato — quale è sempre stato il mio caso — si è andati tutti d'accordo nel corso.

PROGETTARE E/O COMPORRE

intervento di Marcello Rebecchini

Chi per molti anni ha creduto ai valori fondamentali del Movimento Moderno ed alle sue intrinseche possibilità di sviluppo resta oggi a dir poco sconcertato di fronte ad alcune posizioni culturali che pur hanno un seguito nel panorama italiano ed internazionale. Solo alcuni anni or sono sarebbe stato blasfemo porre un interrogativo del tipo di quello scelto come tema di discussione per il nostro incontro: progettare e/o comporre? Oggi il quesito è stato avanzato in sede autorevole e l'istituzione di una simile differenziazione disciplinare nella didattica suscita non pochi consensi. Dati il prestigio culturale e l'indubbia buona fede dei sostenitori della distinzione tra *progettazione* e *composizione* mi sono provato a capirne il senso ed a elencare le varie possibili motivazioni che ad essa razionalmente possono darsi.

Mi sembra che una prima motivazione, tutta strumentale alla didattica, possa riassumersi in questi termini. Dato il gran numero di studenti iscritti alle nostre Facoltà di Architettura non è pensabile, e forse non sarebbe opportuno, indirizzare tutti alla « composizione » rivolta ai grandi temi dell'architettura, ma è comunque necessario che la scuola produca molti buoni « progettisti », esperti nel mestiere e capaci di intervenire con competenza nei tanti temi che la vita di ogni giorno pone all'architetto. Se, d'altronde, puntassimo ad un'alta qualificazione di tutti, dovremmo inevitabilmente trascurare le molte implicazioni pratiche del costruire che costituiscono il bagaglio professionale del buon progettista; meglio scindere le due cose: l'insegnamento dell'arte da quello del mestiere e far correre paralleli i due insegnamenti. Ci saranno, secondo capacità ed attitudini, studenti da condurre all'arte e studenti da indirizzare al mestiere, docenti della prima e docenti del secondo: in pratica due indirizzi diversi con diverse finalità.

È evidentemente questa una distinzione a dir poco *classista*; né credo sia possibile fare discriminazioni di questo tipo tra gli studenti, per indirizzarli più o meno coartatamente per una strada o per l'altra. La vocazione di due indirizzi di laurea, uno di « progettazione » ed uno di « composizione », avrebbe tut-

to il senso di una discriminazione di qualità più che di una differenziazione disciplinare. Non mi soffermo oltre su una tale interpretazione che a prima vista si dimostra a dir poco anacronistica.

Una seconda motivazione merita maggiore attenzione. A nessuno si nega di divenire « Architetto ». La scuola fa del suo meglio per « qualificare » tutti al più alto livello. Ma proprio per far questo è necessario creare una distinzione, sia pure strumentale, tra materie di « contenuto » della *progettazione* e materie di « forma » della *composizione*. Bisogna, prima di saper progettare, conoscere materiali e metodi per poi disporre quelli in modo conveniente, cioè *compositivo*, ed indirizzare questi alle *finalità estetiche*.

Per quanto mi sforzi di vedere la strumentalità didattica di una distinzione intesa in tal senso, non riesco a non riandare con la memoria alla ben nota antinomia tra « Architettura pratica » e « Architettura superiore », da cui prese avvio l'insegnamento dell'architettura all'interno delle scuole di ingegneria nel lontano 1880 e che sembrò superata fin dal 1910 con l'insegnamento di Camillo Boito. Credo che una distinzione di questo tipo ci porterebbe molto indietro negli anni e rinnegherebbe tutte le conquiste più valide del Movimento Moderno. Il più ortodosso idealismo crociano, che pur suscita oggi una condanna unanime, verrebbe assunto nelle sue conseguenze più deteriori, fuggate e rinnegate in qualche modo dallo stesso filosofo.

Si postulano valori estetici a priori, indipendenti ed autonomi, trasmissibili quindi a prescindere da contenuti e metodi, e non intrinseci agli uni ed agli altri come attributi di qualità: l'arte scissa dal mestiere, la forma dai suoi contenuti, e, perché no?... il razionale dalla pura intuizione. Come se tutti noi non sapessimo che in architettura raggiungere nella realtà costruttiva una valida sintesi formale è fortuna che tocca a pochi, da perseguire comunque solo attraverso un fare concreto, immersi nella realtà fino al collo, per far emergere da questa, più che da noi stessi, la sintesi risolutiva.

Ma la « distinzione » può essere assunta anche in altro senso, non calato direttamente nella dialettica, ma emergente principalmente a livello culturale e di ricerca. Dirò subito che in tal senso presenta qualche spunto di verità e, posta in termini più chiari, ma forse in fin dei conti diversi, risulta anche accet-

tabile.

L'Architettura — secondo tale interpretazione — porta da anni il peso di « condizionamenti » sempre più vincolanti, imposti dall'utenza, dal mercato edilizio, dalle situazioni urbanistiche, dalle normative di ogni ordine e grado. È soggiogata da un simile peso, ed i risultati raggiunti nella costruzione delle città ne sono la prova più evidente. Il salto qualitativo tra progetti e realizzazioni conferma l'assunto in modo incontestabile. Non resta che prenderne atto, denunciare a chiare note la dialettica contrapposizione tra cultura e realtà nell'attuale momento storico. Tuttavia, se continuare a lavorare nel reale ci è imposto da necessità contingenti, non rinunciare ad una ricerca che si ponga anche solo a livello teorico è una esigenza imprescindibile di cultura. Ebbene, daremo a coloro che si sacrificano per il *contingente* l'appellativo di « progettisti », ed a quelli che perseguono *finalità superiori*, anche se astratte e fuori della realtà attuale, quello di « compositori ». Il punto debole di un siffatto ragionamento è da ricercarsi nella stessa disciplinarietà dell'architettura: non esiste architettura al di fuori della realtà contingente; non esiste e non è mai esistita architettura che non abbia fatto i conti con condizionamenti di tutti i generi, che l'architetto, il bravo architetto, supera, o meglio riassorbe nella sua invenzione formale: non astratta e solo teorica, ma maturata dai fatti, dai limiti, dagli eventi di cui l'architettura diviene l'espressione più vera. Il « progettista » che non raggiunge una sintesi non è architetto, come non lo è il « compositore » che prescinde dalla realtà.

È vero tuttavia — ed in questi termini l'interpretazione è in qualche modo accettabile — che alcuni movimenti d'avanguardia, come il costruttivismo russo o il futurismo italiano, pur mai effettivamente calati nella realtà, hanno portato contributi non indifferenti all'evoluzione dell'architettura; al pari tuttavia di quelli venuti da altre arti o scienze, e dal progresso della cultura in generale. Nessuno vuole sottovalutare il ruolo della ricerca formale in sé; si vuole solo distinguerla dalla ricerca architettonica ed affidare a ciascuna il suo giusto ruolo. Gropius per assicurare nel Bauhaus un valido insegnamento della forma si rivolse a Klee e a Kandinsky. Oggi, dati i tempi, non possiamo pretendere tanto; ma forse sarebbe opportuno ricercare tali competenze nei campi più tradizionalmente orientati allo studio della forma (dis-

gno, pittura, scultura, ecc.) senza alcuna preclusione, ovviamente, per competenze che provengano da scuole di architettura. Solo in questo senso mi sembra sia accettabile l'appellativo di « compositori », cioè di architetti che, per vocazione o necessità, hanno rinunciato a fare i « progettisti ».

Si può indicare infine un'ultima motivazione che forse è la più autentica, ma anche la meno dichiarabile. È la motivazione che vorrebbe trasferire ad alcune correnti di tendenza (un tempo avremmo usato l'appellativo di « scuole ») la privativa della « composizione », per lasciare agli altri, a quelli che tali « tendenze » non seguono, il compito della « progettazione ». Si fa qui ovviamente una gran confusione tra delimitazione disciplinare e linguaggio formale, non senza nascondere tra le righe un giudizio di qualità che risulta ovviamente inaccettabile. Mutare nome alle discipline ogniqualvolta una tendenza del momento sembra vincente, in un paese come l'Italia, soggetto come pochi a mutazioni di gusto, significherebbe a dir poco fare impazzire i burocrati ministeriali addetti alle modifiche di statuto delle nostre Facoltà di Architettura.

Se poi dietro a tutto ciò si cela il senso, che, anche se inconfessato ed inconfessabile, sembra aleggiare nell'aria, di una discriminazione del tipo: « progettisti = architetti mediocri e compositori = bravi architetti », allora la distinzione non merita più, ovviamente, alcuna considerazione, tanto meno di essere posta come tema di discussione di questo nostro incontro.

Dopo aver svolto questo intervento all'INARCH, riportato qui testualmente, ho appreso che le Facoltà di Architettura hanno proposto al Comitato Universitario Nazionale una modifica di statuto in cui si chiede di sancire la differenza disciplinare tra « progettazione architettonica » e « composizione architettonica ». L'alternativa è stata assunta quindi nei termini ipotizzati dalla mia seconda interpretazione. Se la proposta sarà accolta avremo un insegnamento della « progettazione » scisso da quello della « composizione ».

Propongo a questo punto che si proceda anche ad una modifica degli albi professionali per differenziare i « progettisti » dai « compositori » e che per di più si proibisca con legge dello Stato ai « progettisti » di comporre ed ai « compositori » di progettare.

PROGETTARE E/O COMPORRE

*intervento di Claudio Dall'Olio **

Non è la prima volta che capita di veder condensato nel rapporto oppositivo fra due scarni termini verbali un contrasto di opinioni sulla natura complessa del fare architettura.

Si potrebbe dire che, dalla più nota e illustre opposizione, in arte, tra il concetto di classicismo e quello di romanticismo, siano discese altre coppie di parole: formalismo-contenutismo, razionalismo-organicismo etc. che, più male che bene, hanno rappresentato in sintesi alcuni momenti del dibattito in arte e in architettura.

Dicono che, da un punto di vista ontologico, servirsi di schemi oppositivi non sia un buon modo di impostare i problemi, ma sembra che tale esercizio sia la posizione dei critici e degli artisti, forse soltanto per loro interne distinzioni.

Questa sera, un dilemma non dissimile dai precedenti è presentato in forma ambigua. Infatti, nel dire: progettare e/o comporre viene segnalato che non vi sono soltanto due ipotesi fra loro opposte ma anche una terza conciliativa.

La verità, non essendo tutta dall'una o dall'altra parte, cerca di riappropriarsi della sua interezza, appunto, con la dizione: progettare e comporre. Con ciò la mela sarebbe ricomposta, sia pure con due diverse mezze mele, e il dibattito chiuso; ma allora, meglio sarebbe stato non averla spaccata, quella mela.

Se, invece, vogliamo mettere in luce in che cosa si intende scindere il problema complesso del « fare » architettura, dobbiamo accentuare la distinzione fra i termini « progettare »-« comporre », eliminando le sovrapposizioni degli aloni, che pure sono tante.

Sulla proprietà del significato e in relazione etimologica, si può ritenere che « progettare » consista nel definire i termini di un problema e nel dare a questo una soluzione specifica e congruente, senza preoccupazione per affinità con altre soluzioni. Per « comporre » si intende, invece: ricer-

* In aggiunta alla sintesi degli interventi alla tavola rotonda dell'IN/Arch. sul tema « Progettazione e/o Composizione » pubblichiamo una lettera sull'argomento inviataci dal prof. Claudio Dall'Olio.

care un sistema di relazioni tra elementi prescelti, generalmente noti, per il raggiungimento di un obiettivo che trascende gli elementi stessi.

Con un po' di forzatura, si potrebbe cogliere, del progettare, l'aspetto inventivo (innovazione) e, del comporre, l'aspetto istituzionale (permanenza).

Sotto questo profilo, il « fare » architettura è, nello stesso tempo, un progettare e un comporre; con diversi pesi, a seconda dei tempi e delle persone. Ma il bello è che, senza sforzo, si può vedere il « progetto » (invenzione) in una ben « composta » villa di Palladio e la « composizione » in una avveniristica immagine urbana di Sant'Elia (memore di Laurana).

PRE-MODERNO, POST-MODERNO, TARDO-MODERNO O MODERNO? *

intervento di Diambra Gatti De Sanctis

Si sente oggi decretare da più parti il fallimento e la morte del Movimento moderno e su questo presupposto si propugna la nascita di una nuova architettura che più nulla ha a che fare con quella precedente tanto da prendere il nome di « post-moderna ». Proprio lo stesso atteggiamento criticato nel Movimento moderno diviene il postulato della nuova architettura che rifiuta ogni continuità con l'architettura moderna.

Ma quale identità viene ad assumere il *post-modern*? Non è chiaro e talvolta sembra ambiguo e tendenzioso. La lista degli esponenti della nuova « ondata emergente » fatta da Jenks viene ampliata notevolmente da Portoghesi talché le caratteristiche che si possono individuare come comuni nel primo gruppo, pur essendo tra esse fondamentali quelle che si richiamano all'eclettismo, vengono tuttavia negate e contraddette dalla composizione del gruppo successivo.

Così « le cartilagini bianche che racchiudevano i volumi delle fabbriche razionaliste degli anni venti » aspramente criticate per motivare il superamento del Movimento moderno, sono invece riesumate da una tendenza che è presente massicciamente, quale esponente primario del *post-modern*.

Altrettanto dicasi del metodo analitico della scomposizione in forme elementari tipiche, più semplici possibili, adottato dalla stessa tendenza; gli edifici con tale metodo progettati, come somme di pezzi giustapposti, come modelli astratti, non contaminati né dalla previsione di una fruizione, né dall'inserimento in un contesto, sembrano quindi rappresentare non già la nuova via rivoluzionaria, ma piuttosto la esasperazione della indicazione razionalista.

E allora quali sono le opere che sorgono, *ex novo*, dalle ceneri del Movimento moderno? Quali quelle che invece nascono come sua diretta eredità?

Cercheremo di essere obbiettivi e di sgombrare il campo da pericolosi equivoci, primo

* In aggiunta alle sintesi degli interventi alla tavola rotonda dell'IN/Arch. sul tema « Progettazione e/o Composizione » pubblichiamo una nota sull'argomento inviata dalla prof. Diambra Gatti De Sanctis.

fra tutti quello per cui si confonde in un calderone comune coloro che propugnano la rottura definitiva e la invenzione nuova con coloro che, fermi su posizioni reazionarie, non avendo mai accettato l'architettura moderna, piuttosto che *post-modern* possono essere solo definiti *pre-modern*.

Il libro di Jenks «Late modern», che egli ha scritto quasi a chiarimento di quello precedente sul «Post-modern», con molta disinvoltura e spregiudicatezza stabilisce quali siano le modificazioni che hanno subito alcuni concetti fondamentali dell'architettura nel passaggio dal «moderno» rispettivamente al «tardo moderno» e al «post-moderno» e, con una sorta di abaco, etichetta gli architetti e le loro opere.

Ma già sulla premessa (la morte dell'architettura moderna) non si sono trovati d'accordo gli stessi architetti che egli considera di avanguardia oggi. E così i maggiori rappresentanti del «post-modernismo» come R. Venturi e C. Moore si sono rifiutati di essere giudicati tali ed hanno affermato di non essere «post-niente».

Altrettanto dicasi di J. Stirling e P. Johnson che ci tengono ad essere considerati moderni ed oltremodo partecipi del Movimento moderno.

Ma Jenks non si dà per vinto e insiste sul fatto che non si possa chiamare «moderno» quello che si produce oggi; se questa parola deve avere un reale significato, che la distingue da contemporaneo, e cioè se si applica agli architetti che hanno operato negli anni '20, non può essere genericamente applicata agli architetti di oggi che non hanno lo stesso stile, lo stesso senso dello spazio.

Se agli architetti dispiace di essere etichettati con un *late* o un *post* chiamiamoli X e Y, ma le differenze ci sono.

Certo che le differenze ci sono fra l'architettura di oggi e quella degli inizi del secolo, ma non esiste uno sbarramento identificabile con una data, quanto una variazione continua che si manifesta con caratteri sempre nuovi per le diverse componenti figurative, economiche, sociali e tecniche che si sono inserite nel susseguirsi dei decenni.

Sembra che Jenks dimentichi che il Movimento moderno non corrisponde ad uno stile, che già ai suoi primordi ne ha accolti parecchi, ma, come il nome stesso indica, ad un «movimento», ad una ideologia del fare architettura, che è cresciuto trasformandosi, sì che è tuttavia valido, quanto ebbe a dire

Johnson: «noi stiamo chiudendo il ciclo rivoluzionario iniziato dai primi pionieri... I concetti e i principi cui essi ci hanno aperto una strada vengono ora applicati non soltanto da loro, ma dagli architetti di tutto il mondo».

Secondo Jenks si può in prima approssimazione distinguere il *post-modern* dal *late-modern* tenendo presente che:

1) L'architettura del *post-modern* ha un doppio codice, uno moderno ed uno che si può dire tradizionale, codice questo ultimo attraverso cui si tenta di comunicare con il pubblico.

2) Per contrasto l'architettura del *late-modern* ha un solo codice, porta avanti le idee e le forme del Movimento moderno enfatizzandone le strutture e l'immagine tecnologica per raggiungere valore estetico.

Il tentativo di Jenks di descrivere l'evoluzione che ha subito l'architettura, dal Movimento moderno ad oggi, con una infinità di «ismi» in cui si trovano a forza inseriti esempi di architettura, si basa su un'idea preconcetta, e non dimostrata: che tutta l'architettura che si è prodotta fino ad oggi nel mondo non è che la esasperazione enfatica delle forme e dei concetti del Movimento moderno e per ciò stesso individuale con l'appellativo di *late* cioè tardo, che ne indica decadenza e ne prelude la fine.

La improponibilità della operazione compiuta da Jenks è dimostrata dal fatto che egli non riesce a collocare nella griglia che ha stabilito figure di architetti, ma solo opere: e così vediamo come Johnson scenda a «slalom» dalla collina (è una immagine dello stesso Jenks) fra «late» e «post» urtando e travolgendo le bandierine della pista; come Venturi e Stirling che pure, a detta di Jenks, si erano allontanati dal moderno, ci sono poi ritornati; in conclusione vediamo come sia difficile riferire un architetto o un periodo creativo ad un singolo modello formale così particolaristicamente ed esteriormente definito.

Nel libro di Jenks alcune opere recenti di architettura sono classificate in base ad una loro particolare caratteristica che viene sempre vista come la esasperazione di una indicazione ideologica o stilistica individuata nei modelli «storici» del Movimento moderno.

Abbiamo così il supersensualismo della lucente tecnologia; la seconda estetica della macchina; l'estrema articolazione e il contrasto sincopato; la struttura portante come

decorazione, la complessità della semplicità; la maglia come decorazione; l'estrema ripetizione; il *curtain wall* come pelle lucente che diviene *less and less*, meno e meno, e così via.

Soltanto la corrente che sembra voler rompere i ponti con le forme e i dettati del Movimento moderno per riallacciarsi alla tradizione precedente, è indicata come una « rinascita » ed è essa che prende il nome di *post-modern*.

Ma questa classificazione, peraltro molto sintetica e divertente, non risulta convincente ai fini dell'assunto, perché, al di fuori di un qualsiasi giudizio di qualità, molti esempi sono letti in maniera tendenziosa, molti altri restano esclusi.

Quindi la tesi della fine del Movimento moderno, che dovrebbe risultare dimostrata dalla presenza di una diversa tendenza, chiaramente individuabile in sé e come antitetica e sostitutiva, non riceve il sufficiente suffragio, potendosi addirittura rilevare che *late e post* negli esempi che sono veramente architettura, sono contenuti all'interno del complesso filone evolutivo, che è proprio di quella grande spinta innovatrice rappresentata dal Movimento moderno.

Veniamo ora a considerare gli attacchi che i teorici del *post-modern*, dopo Jenks, hanno rivolto al Movimento moderno e all'architettura che da esso trae origine. Come giustificano la presunta fine del Movimento moderno? Quali le condanne mosse e quali i rimedi proposti?

Una delle critiche fondamentali mosse al Movimento moderno — ed è da rilevare che queste sono le vecchie critiche rivolte all'architettura del razionalismo — è quella di aver stabilito un errato rapporto forma-funzione.

Si generalizza il postulato « la forma segue la funzione » proprio di un certo tipo di funzionalismo, coinvolgendo tutto il Movimento moderno quasi si volesse far credere che in tutte le opere attribuibili al Movimento moderno, la forma sia derivata meccanicamente dalla funzione, senza alcuna ricerca autonoma. Non si tiene conto che la esaltazione anche schematica di alcuni principi era necessaria ad un movimento rivoluzionario che si prefiggeva di rompere violentemente con una tradizione che aveva perso il rapporto con il mondo in trasformazione, che ad esso non corrispondeva, che non esprimeva più la realtà storica in cui si inseriva.

Ci preme ricordare che molte delle lapidarie espressioni teoriche che hanno accompagnato la nascita dell'architettura moderna, come si è detto storicamente giustificate allora, e che oggi non hanno più ragione di essere, non esaustivi rapporti hanno avuto con la integralità delle opere prodotte.

Basta ricordare *les objets à réaction poétique* di Le Corbusier o il legame stretto che la sua ricerca architettonica ha avuto con la ricerca parallela nel campo delle arti figurative, oppure quale valore Mies annettesse al regno del significato in architettura ed anche come Gropius, il maggiore propugnatore della razionalizzazione totale in architettura, abbia sempre evidenziato il problema della soddisfazione estetica.

E allora anche volendo decretare la fine del funzionalismo, è necessario non esaltare il reale peso che esso ha avuto all'interno del Movimento moderno per non ingenerare confusioni identificando la parte con il tutto.

Certo tipo di funzionalismo che oggi possiamo ritenere superato è quello che si riferiva solo alla funzione fisica e pratica, ma non va dimenticato che allora ha dato un contributo eccezionale allo studio della tipologia ed in particolare quella della abitazione, che ha condotto ad esempio all'*existenz-minimum*, concorrendo a risolvere gli impellenti problemi quantitativi che gli architetti dopo la prima guerra mondiale si trovarono ad affrontare ed aprendo in via definitiva la progettazione ad una problematica finalistica sempre attuale e da sviluppare oggi in vista di nuove analisi, di nuove funzioni.

Inoltre la funzione fu intesa da tutto il Movimento moderno in senso ben più ampio, di quanto non si voglia riconoscere, come funzione sociale e culturale; e ciò ha dato vita ad una infinità di invenzioni tipologiche, che corrispondono poi ad altrettante invenzioni formali, tutte tese ad individuare uno spazio abitativo aderente alle mutate esigenze di vita dell'uomo moderno. Basta solo citare le molteplici proposte di unità di abitazione di Le Corbusier e, emblematico il nome, il padiglione dell'*Esprit nouveau*.

Ma se, avendo riletto in questa chiave la produzione del Movimento moderno, guardiamo all'opera di Kahn, che da alcuni inespugnabilmente è indicato come padre del *post-modern*, e ci fermiamo a considerare il principio « Form and design » su cui egli imposta il suo metodo progettuale, non pos-

siamo esimerci dall'affermare che egli considera la definizione della funzione come operazione fondamentale di tutto il suo processo progettuale, che chiaramente sviluppa la ricerca del Movimento moderno e che, se guarda al passato non è per enuclearne elementi, ma per attingerne modi di invenzione spaziale. A dimostrazione di tale sua teoria egli stesso ha illustrato le singole fasi di progettazione di una sua opera, la Chiesa Unitaria, mostrando come, dopo il nascere della prima idea, di contenuto concettuale, il progetto si modifica radicalmente ben cinque volte sulle esigenze delle funzioni espresse dalla committenza, anche la più minuta, come quella per esempio — che sarà poi determinante sul piano della forma — relativa al fatto che la comunità è abituata a prendere una tazza di caffè dopo la cerimonia religiosa; addirittura da cose di questo genere possono conseguire spunti di definizione dell'organismo.

Al contrario poi, si possono chiamare funzionalisti gli architetti di oggi, che si vogliono considerare superati, per essere legati a tale vincolo?

La funzione, che comunque non può non essere indagata, è spesso adattata ad esigenze formali o non viene volutamente esplicitata. Nella architettura di D. Lasdun, ad esempio, basata sulla contrapposizione di *strata* e *towers*, queste ultime sono enfatizzate fino a raggiungere dimensioni notevoli, che poco hanno a che vedere con le reali esigenze funzionali.

Nei grandi contenitori, di recente produzione, come nel Sainsbury Centre per le arti visive a East Anglia, la funzione non determina la individuazione né di spazi né di volumi particolari: un semplice parallelepipedo avvolto interamente da pannelli identici di alluminio e vetro; essi passano indifferenti sulle pareti e sul solaio, senza soluzione di continuità, curvandosi sugli spigoli e conferiscono una identità semantica e visuale agli elementi costitutivi, che nell'architettura del Movimento moderno erano sempre stati distinti con materiali diversi.

Il secondo equivoco che bisogna chiarire è che i critici o gli architetti americani che parlano di fine del Movimento moderno si riferiscono all'*International Style*. Con questa accezione si potrebbe intendere sia il preciso fenomeno dell'architettura del *curtain wall* dall'aspetto lucente e terso di una so-

fisticata tecnologia, sia più in generale il Movimento moderno per la sua internazionalità: chiara in tal senso è la indicazione che ne danno nel '30 Hitchcock e Johnson nel loro libro « The international Style ».

La rimessa in discussione dell'*International Style* si può datare a quindici anni fa e si riferisce soprattutto alla commercializzazione che tale architettura ha subito e che la ha reso spesso estranea e ostile a tutto ciò che la circondava.

In Italia la situazione è tutt'altra; sono di questo genere spesso alcuni rari palazzi per uffici, che certo non costituiscono la fisionomia prevalente delle nostre città. Non va dimenticato però che se non ci fosse l'*International Style* non ci sarebbe Manhattan con tutto il fascino che sprigiona dalle sue facciate di vetro capaci di determinare quel gioco meraviglioso di realtà e virtualità che rende Manhattan uno degli scenari urbani più suggestivi e affascinanti del mondo. A nostro avviso è ancora valida tale architettura per gli interventi nei centri storici per la capacità del vetro di assorbire l'ambiente circostante e di scomparire come volume inserito.

Le ragioni che hanno determinato l'*International Style* sono essenzialmente ragioni economiche e produttive, tuttora attuali e concrete; esse si riferiscono al processo tecnologico ancora in atto che ha portato alla industrializzazione edilizia, le cui prospettive di sviluppo sono tuttavia certe, seppure contestabili.

Ma Mies o gli architetti più recenti di Manhattan — come Kevin Roche, lo stesso Johnson o Lumsden o Portman — hanno usato questi dati come mezzi fondamentali di espressione e le superfici di vetro sempre più stirate si sfaccettano, retrocedono, si ondulano determinando molteplici piani di riflessione che portano avanti il discorso dei grattacieli di Mies.

Non solo il vetro, l'acciaio, ma anche l'introduzione dell'aria condizionata ha determinato una diffusione nel mondo di questa architettura, che è stata definita internazionale, proprio in quanto più di altre, ma non di tutte le altre, svincolata dalle caratteristiche del luogo in cui si inserisce; basta ricordare il neoclassicismo.

Ma anche se ci riferiamo più in generale alla internazionalità del Movimento moderno, come si può ragionevolmente pensare che tutto questo possa oggi essere cancellato con

un colpo di spugna, e che si possa ritornare alle « forme » locali, al vernacolo, nel tentativo di ritrovare le radici della propria individualità, che appare poi come provincialità? Come possiamo dimenticare che siamo tutti vestiti in *blue jeans*, perfino in Russia o nei paesi del Terzo mondo? Che gli aerei viaggiano a velocità supersoniche, che la televisione trasmette, via satellite, immagini prese da tutto il globo, che nei paesi arabi ci sono e sempre più ci saranno, gli stessi alberghi Sharaton o Hilton realizzati in tutto il mondo?

La circolazione, la comunicazione, la riforma, costituiscono la caratteristica essenziale della nostra epoca e ciò, anche se può dispiacere, porta ad un livellamento che però è linguaggio globale quindi un grande progresso.

Del resto già con l'Ina Casa e in special modo in alcuni quartieri quale il Tiburtino a Roma, o nei villaggi come la Martella, oppure nella esposizione internazionale di Bruxelles nel '58 si era tentato di caratterizzare l'architettura italiana ricreando in vario modo gli ambienti tipici della nostra tradizione e le case si fecero con il tetto, con i balconcini per stendere la biancheria al sole, con le cornici alle finestre, con la muratura di tufo listato a mattoni.

Ma la strada indicata da queste realizzazioni è stata ben presto abbandonata in quanto si è dimostrata non rispondente alle esigenze della gente che si vedeva trattata diversamente da quella che abitava in altre zone della città con cui veniva giornalmente in contatto; gli abitanti erano giovani, e non si sentivano più simili ai nonni restati in paese, ma si identificavano con i cittadini moderni che avevano l'automobile, lavoravano in uffici moderni, in fabbriche moderne, che, magari, usavano i computers e volevano abitare nella città e non nel paese.

Comunque il problema dello squallore delle nostre periferie è stato sollevato da almeno trenta anni e da allora c'è stato un crescente susseguirsi di accuse: una delle più recenti è contenuta nell'articolo « Il ratto della città » di Quaroni, in cui si confronta la città moderna « Come è brutta la mia città » con quella antica « come era bella la mia città ».

Quaroni adduce ben altri motivi che non siano quelli della semplice scelta stilistica formale, motivi individuati nella miopia delle amministrazioni, nella speculazione edili-

zia, spesso nell'incompetenza o peggio di chi è preposto alla pianificazione e al controllo della sua realizzazione. Ma non si sono fatte solo denunce; il problema della città nuova, della residenza e dei servizi, del loro rapporto, della dimensione ottimale del quartiere o della unità di vicinato o quella della unità di abitazione è oggetto di molteplici studi e ricerche e molte sono le proposte e le realizzazioni.

Una delle prime cose messe in discussione in Italia è stata la concezione del quartiere impostato sulla funzione connettiva del verde, costituito cioè di case, orientate secondo la migliore esposizione, e svincolate dal tracciato stradale.

Anche questa critica ai quartieri razionalisti, o a quelli scandinavi che su questo concetto si sono basati, andrebbe fatta con una certa cautela. Lo squallore di alcune realizzazioni, specie tedesche, che appare nelle fotografie d'epoca, ancora quelle riportate di testo in testo fino ad oggi, risulta il più delle volte del tutto cancellato dalla vegetazione che lega, accoglie, difende spazi e volumi; ciò non è casuale ma previsto in quel tipo di urbanistica.

Il quartiere di Roehampton a Londra, degli anni '50, un « mixed plan » che accoglie le tipologie care agli inglesi, ma anche le torri e le case ballatoio, non ha dovuto nemmeno aspettare per diventare bello, perché l'area sulla quale sorge fu scelta proprio per le sue qualità morfologiche, per la presenza di alberi secolari, per la vicinanza con il parco di Richmond, per la orografia variata.

Siamo sicuri quindi che l'urbanistica del futuro rifiuterà una organizzazione della residenza nel verde e non sarà invece caratterizzata da questa fondamentale conquista?

Un tentativo validissimo di ricreare la vivacità e la facilità di incontro e di scambio propria dello spazio urbano antico è costituito da Cumbernauld degli anni '60, ma in tale realizzazione le tipologie abitative sono ancora quelle delle altre *new towns*, diverse tra loro per offrire una varietà di scelta all'utente, e ancora distribuite nel verde indipendentemente dal tracciato viario.

Più recentemente altri tentativi sono stati fatti, scegliendo il « fitto basso » per legare di più le abitazioni tra loro e creare spazi sociali più costruiti: si ricordano le realizzazioni dell'Atelier 5, Berna e Talmatt, con case unifamiliari, e in Italia, il quartiere a Terni di De Carlo con case di quattro piani

integrate ai servizi più minuti, e tra loro legate da vie pedonali sopraelevate, agli spazi di giardino privati e collettivi. Oltremodo interessante l'insediamento di Thamesmead, anch'esso basato sulla ricerca di spazi e percorsi pedonali.

Si ripropone la *rue corridor* e L. Krier progetta una strada pedonale in stile medievale a Brema.

Ma *rues corridor* sono anche tutte le strade della nostra deprecata espansione recente, con gli intensivi che si susseguono senza soluzione di continuità a determinare due alte muraglie entro cui scorre incessante il traffico automobilistico.

E allora che significato hanno le « vie novissime » come indicazione di un nuovo modo di fare la città? e in quale scala si pongono rispetto alla vastità e complessità del sistema urbano attuale e futuro?

Si propongono stradine di casette unifamiliari, per risolvere i problemi della città moderna, si delinea uno scenario idilliaco: la gente vive felice, i bambini giocano davanti alla porta di casa, i vecchi si siedono a conversare fra loro, tutti si conoscono e sono amici; ipotesi del tutto astratta rispetto alle dimensioni della città moderna. Si dimentica che uno degli obiettivi principali della città è proprio l'ampliarsi della sfera pubblica per la molteplicità di incontri che la città offre e la maggiore riservatezza della sfera privata.

Ma anche a prescindere da questi problemi (non tutti certo oggi risolti, dei quali però non si può non tener conto se si vuole con serietà affrontare la questione generale della città), siamo d'accordo, come lo è e non da oggi tutta la cultura urbanistica, nel cercare uno spazio più umano nella città; ma certo questo non si può fare accantonando il problema del traffico veicolare, cioè della comunicazione, che è l'essenza stessa della vita nella città.

Possiamo poi sinceramente pensare che la applicazione di facciate più individualmente qualificate o decorate con elementi tradizionali, trasformerebbe la qualità di vita degli abitanti?

Non sarà certo attraverso le piacevolezze esteriori di un decorativismo eclettico che si raggiungerà una più ampia soddisfazione dei bisogni umani, né una migliore organizzazione della vita dell'uomo.

Credo che invece debbano con pazienza e fatica essere ricercate, la dimensione e la con-

figurazione ottimale del quartiere, della unità di abitazione, dell'alloggio, e il rapporto residenza-servizi, residenza-lavori e residenza-centri storici, che forse oggi vanno rivisti alla luce delle modificazioni sociali, economiche, produttive, energetiche in atto.

Dobbiamo guardare con diffidenza chi afferma di avere in mano la verità e di sapere come dovrà vivere il cittadino di domani: sappiamo che sono difficili le indagini conoscitive basate sulle inchieste, sappiamo che anche il complicato meccanismo dei « patterns » di Alexander è di difficile applicazione; abbiamo invece fiducia nella volontà di incentivare la partecipazione che hanno dimostrato molti architetti di oggi, fra cui ricordiamo De Carlo a Terni, Erskine a New Castle e in qualche misura Piano in Puglia. Questo atteggiamento progettuale porterà forse ad un rapporto diverso con la utenza e quindi ad una diversa qualificazione del prodotto, non limitata all'abbigliamento della casa, ma alla sua organizzazione.

Passiamo ora a considerare un altro slogan, « fine del proibizionismo », che viene propagato con tono trionfalistico.

Ci si riferisce al rigore con cui si è affrontata la progettazione da parte degli architetti del Movimento moderno, ma ci si dimentica che dopo tale periodo, per circa 60 anni, i volumi puri, le terse superfici stirate, le geometrie essenziali, sono state variamente integrate e vengono riprese oggi dalla cosiddetta « tendenza » inserita stranamente in questa autodefinitasi avanguardia — e che attraverso il revival razionalista giunge al simbolismo e alla astrazione dell'architettura illuminista.

Il ripudio della decorazione, come le altre idee propuginate dal Movimento moderno, aveva lo scopo preciso di rompere con la architettura eclettica ottocentesca che era divenuta una menzogna di forme che non avevano più significato in quanto appartenenti a tutt'altro mondo: si cercò di rivalutare proprio il « significato » dell'architettura e si arrivò ad una concezione di spazio nuovo, aperto e dinamico che voleva rappresentare il mondo moderno e i nuovi ideali di prosperità, di produzione industriale, di igiene sociale, di vita collettiva, di benessere per le classi emergenti.

Fu operata la eliminazione di tutti gli elementi inattuali che non costituivano più mezzo di espressione. L'interesse degli architetti

prima concentrato sulle « facciate », intese come elementi da sovrapporre indifferentemente ad edifici qualsiasi, fu spostato verso l'insieme, l'organismo architettonico. Ma anche questo attacco alla mancanza di decorazione del Movimento moderno giunge fuori tempo.

Intanto ci si dimentica di Wright considerato insieme a Le Corbusier e a Mies, uno dei tre maestri del Movimento moderno, nelle cui opere si trova il calore dei materiali naturali, la pietra e il mattone, la plastica ricca di chiaroscuri della architettura azteca o giapponese, la sottolineatura delle grosse soglie di pietra e anche le ombre protettive dei tetti in forte aggetto, tutto un repertorio che contraddice una tendenziosa definizione delle forme del Movimento moderno.

Anche nelle opere più recenti gli elementi della sua composizione sono molteplici, ma sempre usati per l'invenzione di organismi moderni, dinamici, concepiti nella loro interezza. Si può affermare che egli abbia operato nel vincolo del « proibizionismo »?

Credo che lo stesso possa essere detto di A. Aalto, basta pensare alla parete del patio della sua casa, rivestita di una decorazione di mattoni con le più varie disposizioni.

E poi tutta l'architettura successiva ha ricercato una plastica nuova e una « rimaterializzazione » dell'architettura.

Lo stesso Le Corbusier scopre le valenze del cemento armato gettato in opera, nelle casseforme di legno, per il sapore di immediatezza che esso comunica, e realizza così da Marsiglia in poi tutte le sue opere in India; in esse non vi è povertà di decorazione, tanto ricche anzi esse risultano di motivi e di plastica.

Altrettanto si può dire del « brutalismo » derivato da Le Corbusier, e che si è affermato in tutta Europa per l'aderenza alle esigenze di produzione di una società di massa, ma anche per le possibilità espressive che tale modo di costruire lasciava aperte. Più o meno « brutalista » gran parte della produzione architettonica moderna si avvale ancora degli stessi mezzi: il c.a. in vista, sia esso gettato o prefabbricato e l'adozione di materiali poveri; ma il risultato non è certo quello di un'architettura povera cui manca la decorazione: basta pensare, un esempio fra mille, alla recente e forse fin troppo concitata Musical hall di Hertsberger.

Non voglio qui soffermarmi a considerare

tutte le « decorazioni » che in questi ultimi 60 anni sono state prodotte nella edilizia corrente, quali i tanti rivestimenti in tessere di mosaico colorato e dorato di tutti i tipi o le fantasiose ringhierine in ferro dei balconi o le elaborate « cortine » di listelli dei più svariati materiali. Se ci fosse stato un po' di « proibizionismo » ben altro volto avrebbero avuto le nostre città.

Diverso è il discorso di Venturi che certo non può essere visto come un « decoratore » di architetture. Egli si oppone alla teoria Miesiana, « il meno è il più », nel suo libro « Complexity and contradiction ». La sua ricerca mira alla difficile unità delle « inclusioni » attraverso scelte non discriminanti: nella sua architettura si ritrovano così sia elementi che fanno parte della vita quotidiana sia anche convenzionali citazioni di un repertorio che appartiene al passato, ma il tutto non è applicato bensì legato in organizzazioni spaziali, complesse, continuamente frammentate in dinamiche composizioni e con impostazioni decisamente anticlassiche.

La fondamentale, quanto improbabile scoperta che oggi viene proposta è quella della storia come presenza nell'architettura.

In effetti anche la storia, per le stesse ragioni per cui fu bandita la decorazione o fu enfatizzata la funzione, venne dichiarata inutile e, da Gropius, addirittura didatticamente dannosa: il momento non consentiva incertezze, il discorso, per essere rivoluzionario, doveva essere chiaro: l'architettura, doveva liberamente rivelare i caratteri della cultura e del sentimento propri della civiltà moderna.

Ma si può dire che Le Corbusier o Mies nella loro produzione si siano realmente distaccati dalla storia? tutti i critici infatti hanno ritrovato in loro le matrici dell'architettura classica, dovuta anche alla loro formazione Beaux Arts: in tal senso è stato interpretato il distacco certamente antiromantico con cui le loro opere si pongono nei confronti della natura o anche l'affinamento dei rapporti proporzionali, come quello della sezione aurea, con cui vengono tagliati e definiti i volumi e impaginate le facciate. Essi adottano le misure nel significato Pitagorico, dice Giedion, per cui queste « non sono semplicemente misure, ma posseggono connaturati attributi qualitativi non meno che quantitativi ».

Però nelle loro architetture non si ritro-

vano forme appartenenti al mondo della cultura classica, riesumate in quanto considerate permanenti, composte in un gioco esteriore, ma si ritrova invece la consapevolezza profonda della loro essenza e del processo che le ha motivate.

Le forme storiche comunque si erano inserite ampiamente nell'architettura successiva attraverso varie correnti quali il neoempirismo scandinavo, il neorealismo italiano e ancora con il neoliberty, che, proprio per la predilezione revivalistica di dettagli e forme, ha avuto vita effimera all'interno del discorso dell'architettura moderna.

Louis Kahn, che in America costituisce la prima dichiarata alternativa all'International Style, pur essendo anch'egli uno dei maestri del Movimento moderno, opera una rivalutazione del peso e della massa in architettura, ma non ha mai adottato modelli di riferimento classici, bensì ha rielaborato alcune valenze dell'architettura del passato, quasi emerse misteriosamente dal mondo della memoria e le ha rimediate per trasfigurarle integralmente in forme inedite.

Così il Pantheon e tutta l'architettura romana, da lui stesso indicata come fonte di ispirazione per molte delle sue architetture, lo portano a concepire organizzazioni spaziali a pianta centrale, che peraltro non rappresentano un accademico riferimento ai modelli; essi infatti sono organismi articolati e complessi le cui funzioni non sono costrette entro una forma predeterminata, ma evidenziate sia volumetricamente che formalmente secondo la sua teoria degli spazi serventi e serviti e quindi con una reinvenzione funzionalistica.

E ancora il riferimento a villa Adriana o ai colonnati dell'architettura greca, sempre interpretati in chiave anticlassica, lo conduce alla sua ricerca sul valore della luce in architettura e tutte le sue lezioni (si ricordi quella sulle colonne greche che svuotandosi e ingigantendosi diventano l'idea base del Campidoglio nel Pakistan) dimostrano come Kahn non sia ritornato alla romanità che in termini di ricerca di una nuova struttura formale e geometrica. Non sono quindi ritrovabili in Kahn quelle citazioni eclettiche di forme o di decorazioni assunte dalla storia dell'architettura che caratterizzano il *post-modern*. È stata individuata da parte di V. Scully j. una profonda influenza miesiana, nelle sue opere, in cui si rilegge il programma purista del Movimento moderno, ma che

si legano in modo originale alla tradizione neogreca e classicheggiante derivata dal sistema accademico Beaux Arts.

Egli riesce inoltre a conciliare l'astrazione idealista del Movimento moderno con la realtà materiale, anche quando adotta le tecniche della muratura in mattoni, e raggiunge una solenne essenzialità del tutto astratta e fuori scala quindi profondamente innovatrice.

Ci sembra poi che non si possono confondere le posizioni di quegli architetti italiani, che si sono rifatti alla tradizione nella posizione reazionaria di chi non accettava il nuovo — che sarebbero da considerare ancora premoderni — con le ricerche degli architetti americani. Infatti se consideriamo ad esempio R. Venturi con la sua architettura « inclusiva », pur potendosi paventare la facile degenerazione della sua teoria in un inutile gioco di forme superficiali, tuttavia molteplici sono gli aspetti innovativi e suggestivi della sua architettura. Altrettanto si può dire di C. Moore, la cui piazza Italia, è un *pot-pourri*, una scenografia Kitsch ispirata alla provvisorietà fieristica di Las Vegas, nella quale gli immigrati italiani dovrebbero ritrovare — in una gioiosa, divertente, americanissima immagine lucente e colorata, tutta di acciaio e plastica — la memoria del proprio paese fatto invece di pietra bruna ricoperta di secoli.

Un ultimo discorso è da fare ed è un discorso rivolto soprattutto agli studenti.

Un ritratto di Johnson, colui che è presentato come il protagonista del *post-modern* sul catalogo della Biennale di Venezia, un ritratto desunto dalle immagini fotografiche che della sua persona sono state pubblicate ce lo descrive come una figura, la cui « componente essenziale è rappresentata dal narcisismo, dalla dimensione autocontemplativa e consapevolmente esibizionistica, che ogni personaggio degno di questo appellativo necessariamente deve esprimere ».

La maggior parte degli architetti sono noti essenzialmente per le loro opere, invece queste bellissime immagini, dallo stesso Johnson attentamente dosate e progettate, mettono a fuoco una figura di intellettuale in uno scenario sfumato e ambiguo di architettura.

Ci sembra di ravvisare un pericolo in questo interesse per il modo di Johnson di com-

parire al pubblico: il pericolo che egli sia preso a modello, dalla generazione dei più giovani, proprio per questo aspetto della sua personalità, a prescindere dalla sua architettura, che rappresenta insieme posizioni opposte.

All'interesse per l'attività specifica del fare architettura, per la *recherche patiente* — rivolta ai tanti contenuti fra cui anche quelli sociale e politico, e al problema di fondo del dare ad essi risoluzione e espressione — ci sembra si vada sostituendo oggi una « impegnata ricerca » dei modi con cui conquistare quella notorietà, che deriva dall'aver fatto non architettura, ma fotografie, disegni, mostre, interviste.

Dobbiamo constatare non senza distacco che anche gli architetti tentano di entrare negli ingranaggi del meccanismo commerciale per il quale è più importante la tecnica della vendita che non la qualità del prodotto; quindi assistiamo a lanci pubblicitari come di cantautori, attori e calciatori, così anche di architetti, prima ancora che abbiano potuto provare di essere tali.

E ancora vorrei spendere una parola sul disegno: della sua importanza come fondamentale mezzo di rappresentazione e di verifica per delineare una futura realtà architettonica; della sua funzione di mezzo di determinazione ma anche ed essenzialmente di controllo della immagine concepita per l'ambiente umano, ho già parlato in « La progettazione architettonica, una indicazione di metodo », ed. Kappa. Ne ho parlato allora perché ravvisavo nella poca padronanza del disegno, una delle tante difficoltà che lo studente deve affrontare nella progettazione. Ma da allora le cose sono cambiate: c'è stata una esplosione di libri, monografie, riviste che riportano disegni di architettura; e sono divenute rare ormai le pubblicazioni di opere realizzate.

I disegni sono sempre più raffinati, metafisici, in bianco e nero o variamente colorati, e sono eseguiti con le più diverse tecniche tradizionali e nuove dal pastello alla china e tante altre.

I disegni hanno valore autonomo e non si riferiscono alla prefigurazione di una realtà: a volte questa sarà del tutto inferiore rispetto ai grafici che avrebbero dovuto indicarla: basta confrontare i disegni per la « via novissima » con le facciate realmente costru-

te, seppure eseguite alla perfezione e senza problemi.

Una riprova fra tante del valore autonomo che ha acquistato il disegno architettonico oggi, che non delinea più alcuna realtà nemmeno in senso utopistico, è data dal fatto che, nel padiglione americano delle arti visive, insieme a bei prospetti di case di abitazione, è esposta la tavola di Eisemann che si riferisce al suo processo compositivo, e questa pure è divenuta quadro da appendere alla parete.

In conclusione, l'esigenza di cambiare il volto della città, cui si pretende di dar risposta con l'uscita dal Movimento moderno, attraverso le piacevoli ludiche ed ironiche esemplificate in una strada diversa e novissima, è invece una cosa molto seria.

Dalla analisi della situazione in atto, si definiscono i termini di tale esigenza, vasta e profonda, che è rivolta ad uno spazio della città che sia veramente umano — che su tale fine essenziale si qualifichi — nella concretezza della edificazione.

A fronte di tale esigenza, l'architetto ha la responsabilità di offrire, con il suo disegno, che peraltro sia autentica espressione di una volontà collettiva, la indicazione di una risoluzione reale.

Essa non può pensarsi riducibile alla riproposizione di oggetti e pezzi architettonici qualsivoglia, riesumati senza giustificazione alcuna e nella indifferenza generale da vecchi testi di decorazione.

Ciò che è da mutare infatti non è un modo troppo schematico e astratto di disegnare frammenti o episodi della città, della casa o della strada, per riscattarli da un certo « stile » proto o tardo o neo razionalista o internazionalista che sia, incanalandolo nel giuoco postmodernista, ma tutt'altro.

È da mutare infatti l'insieme dei perversi meccanismi attuali del formarsi della città, che sistematicamente privilegiando il profitto di alcuni, hanno calpestato i bisogni di tutti.

Il Movimento moderno, pur in una ingenua fiducia nella certezza del progresso sociale e quindi dell'inverarsi automatico dei principi da esso proposti, tuttavia ha dato fondamentali indicazioni in questa direzione.

Esse sono ancor oggi da sviluppare, seppur in un modo che allora non è stato percepito: quello del coinvolgimento partecipativo, che è indispensabile per ogni vera trasformazione.