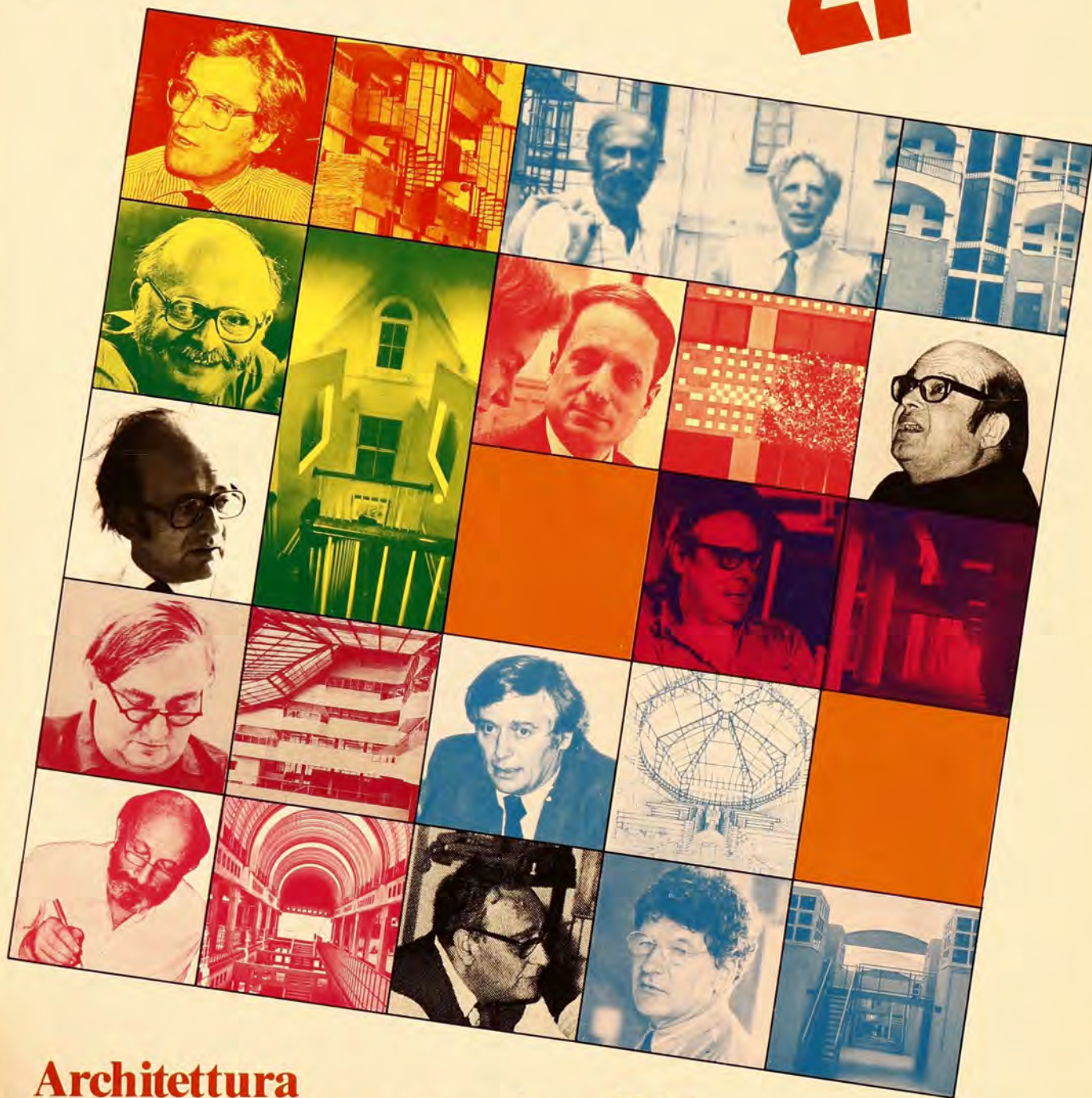


Trimestrale di Architettura & Urbanistica

HINTERLAND

27



**Architettura
internazionale: generazione 1925**

Lit. 5000 - Anno 6 / n. 27 - Sped. Abb. Post. gr. 4° 70



(Antenne paraboliche per telecomunicazioni via satellite.)



(La telematica per il lavoro e la vita di ogni giorno.)



(La microelettronica trova sempre più vaste applicazioni nella telefonia.)

Stet: un gruppo di aziende che produce progresso.

*Un Gruppo che opera nei settori delle
telecomunicazioni, dell'elettronica, della telematica
con know-how e tecnologie d'avanguardia.
Gruppo Stet: 130.000 uomini che concorrono allo
sviluppo economico e sociale del Paese.*



GRUPPO IRI-STET

HINTERLAND

Trimestrale di Architettura & Urbanistica

Le prime tre serie di Hinterland: annate 1978 (numeri 1/6), 1979-1980 (numeri 7/16), 1981-1982 (numeri 17/24), sono anche raccolte e disponibili in tre volumi rilegati in tela e completi di indici e traduzioni al prezzo di Lit. 25.000 ciascuno. Sono disponibili anche i fascicoli sciolti degli arretrati al prezzo di Lit. 5000 ciascuno. Per facilitare la richiesta usare l'apposito tagliando.

The first three series of Hinterland: years 1978 (nos. 1/6), 1979-1980 (nos. 7/16), 1981-1982 (nos. 17/24), are also gathered and available in three volumes bound in cloth and provided with indexes and translations at the price of Lit. 25.000 each. The loose back copies are also available at the price of Lit. 5000 each. In order to facilitate the orders, please use the special coupon.

Les premières trois séries de Hinterland: années 1978 (numéros 1/6), 1979-1980 (numéros 7/16), 1981-1982 (numéros 17/24), sont aussi recueillies et disponibles en trois volumes reliés en toile, pourvus d'index et de traductions au prix de Lit. 25.000 chacun.

Les anciens numéros sont aussi disponibles à Lit. 500 chacun. Afin de faciliter la demande, s'il vous plaît employez le coupon.

HINTERLAND
25



HINTERLAND
26



HINTERLAND
27



1. Architettura e committenza pubblica 2. Processo al grattacielo 3. Segregazione e corpo sociale 4. Per un museo metropolitano 5-6. Calamità naturali e strategie di ricostruzione 7-8. Spazio della cultura e tempo libero di massa 9-10. Architettura della salute 11-12. Triennale: come è stata, come è, come potrebbe essere 13-14. Architettura italiana 1945-1960 15-16. Fiere itinerari mercati nella formazione della città moderna 17. Campo dell'istruzione 18. Città dei futuribili 1968-1970 19-20. La città scambiata: esposizioni universali e campionarie 21-22. La diffusione museale 23. Progetti alla Triennale 24. Gli altri anni Trenta 1: Germania, Palestina, Spagna, Ungheria, Usa 25. Bergamo nell'architettura del paesaggio lombardo 26. Cultura dell'abitare e design: l'interno domestico 27. Architettura internazionale: generazione 1925.

Ritagliare, piegare, imbustare e spedire a: **Hinterland srl, Via Revere 7, 20123 Milano**

Abbonamento a 4 fascicoli Lit. 20.000 (estero Lit. 30.000 - US \$ 25)
Desidero abbonarmi a **Hinterland** per un anno con decorrenza dal mese di

Desidero la raccolta rilegata a Lit. 25.000 per volume di:
☐ **Hinterland** 1/6 1978
☐ **Hinterland** 7/16 1979-1980
☐ **Hinterland** 17/24 1981-1982

Desidero i numeri arretrati a Lit. 5000 per fascicolo:

☐ n. 1	☐ n. 7/8	☐ n. 17	☐ n. 24
☐ n. 2	☐ n. 9/10	☐ n. 18	☐ n. 25
☐ n. 3	☐ n. 11/12	☐ n. 19/20	☐ n. 26
☐ n. 4	☐ n. 13/14	☐ n. 21/22	
☐ n. 5/6	☐ n. 15/16	☐ n. 23	

Nome
Cognome
Via
Città
firma

CAP

effettuo pagamento tramite assegno allegato

Fatevi pubblicità su un best seller.

Non c'è alcun dubbio: con una tiratura di 18 milioni di volumi le Pagine Gialle sono il vero best-seller dell'informazione. Questo significa che chi vuole farsi trovare ha nelle Pagine Gialle lo strumento più sicuro. Gli spazi pubblicitari permettono a chi vi cerca di trovare velocemente tutte le informazioni di cui ha bisogno.

Comporre il vostro annuncio è facile: potete farlo voi stessi come preferite o utilizzare la consulenza SEAT.

E potete segnalare la vostra attività in tutte le categorie e le città in cui vi interessa comparire. Chi cerca un'azienda, un negozio, un prodotto, un artigiano, un servizio, cerca sulle Pagine Gialle: è per questo che essere sulle Pagine Gialle è per voi la pubblicità più efficace che ci sia.

E la campagna pubblicitaria di quest'anno ne allargherà di sicuro ulteriormente l'uso, anche perchè il personaggio protagonista, Pippo Baudo, è particolarmente adatto a parlare di questo problema a tutto il pubblico.



Pagine Gialle.
Il vostro nome a chi lo sta cercando.



**PAGINE
GIALLE**

Un piano di comunicazione per le aziende del Gruppo STET

Sono apparsi di recente sui quotidiani, sui periodici e in televisione gli annunci e i telecomunicati di una campagna di comunicazione per le aziende del Gruppo STET.

Non è quindi una assoluta novità, quella della quale qui ci si occupa; ma ci sembra interessante illustrarne l'origine e gli scopi.

Intanto, va sottolineato che la campagna di comunicazione coincide con il cinquantenario della fondazione della STET, nel lontano 1933: da allora molta strada è stata percorsa dal Gruppo e dalle aziende che ad esso fanno capo. Un cammino che ha condotto la STET ad assumere oggi un ruolo determinante nel settore delle telecomunicazioni, specie in funzione delle linee di sviluppo futuro che assegnano al settore una funzione trainante nel processo di modernizzazione e di razionalizzazione dell'Azienda Italia.

In questa ottica, l'attuale realtà del Gruppo STET esprime la felice sintesi di un complesso e armonico assieme di aziende che gestiscono realtà operative inserite nel settore a più elevato tasso di sviluppo in Italia. Le aziende del Gruppo coprono infatti, con le loro attività, tutto il campo delle telecomunicazioni: i servizi, attraverso le Società di esercizio; la produzione, attraverso le Società manifatturiere, l'impiantistica e la ricerca; le attività ausiliarie, che completano, con il loro importante apporto, un quadro di interventi intesi al più efficiente funzionamento dell'intero settore.

Un settore che, com'è noto, impiega direttamente il lavoro di 130.000 persone e, indirettamente, quello di altre 170.000, per un totale quindi di 300.000.

La campagna intende coordinare le iniziative commerciali delle singole aziende mediante una unitarietà di immagine e di realtà operative, che attestano il lavoro quotidianamente realizzato dal Gruppo STET.

L'unitarietà di immagine — oltre che dal contenuto della comunicazione — è stata raggiunta con l'adozione del nuovo e «forte» marchio STET, una soluzione grafica che esprime dinamicità e proiezione verso un futuro sempre più tecnologicamente avanzato.

La campagna copre tuttavia un'area molto più vasta di quella delle telecomunicazioni, come talvolta ancora tradizionalmente intese.

Negli ultimi anni, infatti, lo sviluppo di nuove e rivoluzionarie tecnologie ha grandemente ampliato le possibilità di un settore già all'avanguardia.

Per questa ragione, il nuovo marchio Stet è sempre accompagnato dalle parole «Telecomunicazioni, Elettronica, Telematica», proprio a sottolineare l'impegno integrato e globale del Gruppo nei settori di punta dell'Azienda Italia.

Ogni annuncio pubblicitario si propone lo scopo di approfondire la conoscenza degli spazi di intervento nei quali la Stet è impegnata attraverso le varie aziende. Quindi, Stet è Telecomunicazioni: un testo che parla soprattutto del telefono, inteso sia come aziende di servizio in campo nazionale e internazionale, sia come aziende manifatturiere o di ricerca, per sottolinearne traguardi qualitativi e quantitativi. Stet è elettronica: per evidenziare lo sforzo del Gruppo nel campo dell'elettronica applicata alla comunicazione, dalle centrali ai sistemi radar, dall'automazione postale alle apparecchiature per grandi elaboratori. Stet è telematica: un tasto per entrare nel futuro, una finestra sulla tecnologia del domani, quella tecnologia che — unendo la scienza delle telecomunicazioni a quella delle informazioni — trasformerà la nostra vita di tutti i giorni. La serie dei tre annunci contiene una parte di testo in comune: sul numero di persone che direttamente o indirettamente lavorano nel settore, sul fatturato, sugli investimenti, sull'esportazione.

Dati interessanti, cifre imponenti che — in una sintesi felice — dicono tutto sul Gruppo Iri-Stet.

L'altra serie di annunci è invece specificatamente diretta a descrivere le attività delle aziende del Gruppo. Impresa per impresa, poche chiare righe di testo che — unite a illustrazioni che presentano momenti dell'attività — tracciano un rapido quadro delle Società il cui lavoro e i cui traguardi produttivi e tecnologici contribuiscono ad affermare il prestigio dell'Azienda Italia.

Anche per questa serie, una parte del testo è in comune: quella parte che riconduce al «grande Gruppo italiano che produce il progresso».

Questo per gli annunci stampa, mentre i telecomunicati illustrano — con la suggestione propria dell'immagine in movimento e della parola parlata — gli stessi concetti della serie di annunci dedicati alle aziende. In sintesi, l'iniziativa di comunicazione si articola su tre canali:

- i quotidiani che ospitano gli annunci di carattere generale, contenenti i messaggi Stet;

- i periodici che pubblicano gli annunci relativi alle singole aziende;

- la televisione (sia la RAI-TV sia le grandi reti private) che trasmette i telecomunicati, che descrivono le attività del Gruppo illustrando visivamente le aziende che di esso fanno parte.

Un'azienda che, comunicando una presenza e una determinazione a sempre meglio operare è destinata a lasciare una traccia duratura, quella del Gruppo Iri-Stet e delle sue aziende che lavorano per l'Azienda Italia.

AEROPORTO MALPENSA

NUOVA AEROSTAZIONE ARRIVI



SISTEMA AEROPORTUALE MILANESE
LINATE E MALPENSA
DATI DI TRAFFICO 1982

Movimenti aerei	91.709	(— 0,4%)
Tonnellaggio aerei	7.211.528	(+ 5,0%)
Passeggeri	7.049.415	(+ 2,8%)
Merci Kg.	95.405.561	(+ 2,0%)
Posta Kg.	11.984.384	(— 4,2%)

Gli aeroporti di Linate e della Malpensa costituiscono, come è noto, il cosiddetto sistema aeroportuale milanese, elemento fondamentale della vita socio-economica di Milano, del suo hinterland e della Regione Lombardia.

La gestione dei due aeroporti è affidata dal 1955 alla S.E.A. - Società p.A. Esercizi Aeroportuali — i cui azionisti di maggioranza sono il Comune e la Provincia di Milano.

Se si dovesse redigere un elenco di iniziative, di innovazioni, di intuizioni messe in atto dall'Amministrazione Comunale di Milano certamente ad uno dei primi posti andrebbe collocata la costituzione della S.E.A. che, sostituendosi in pratica ad un ruolo caratteristico e proprio dello Stato, ha fatto sì che Milano, la Lombardia ed il Nord Italia non perdessero quell'importante appuntamento con lo sviluppo del traffico aereo, strettamente collegato e connesso allo sviluppo socio-economico.

I grandi sindaci socialisti e gli amministratori della città, infatti, con lungimiranza, in anni in cui l'Aviazione Civile era ben poca cosa, compresero come in pochi anni il trasporto aereo avrebbe assunto un ruolo importante e, conseguentemente, come Milano avrebbe dovuto dotarsi per tempo di efficienti aeroporti.

Si diede vita, conseguentemente, ad una società, la S.E.A. appunto che, per la prima volta in Italia organizzava e gestiva con un sistema centralizzato i servizi di assistenza a terra agli aeromobili, ai passeggeri, ai bagagli, alle merci ed alla posta, forniti indistintamente a tutti i Vettori operanti sui suoi aeroporti. Compito della S.E.A. era quello di un costante adeguamento delle proprie strutture ed infrastrutture.

Proprio in questa ottica da circa 4 anni sono in corso sull'aeroporto di Linate lavori di ampliamento e di ristrutturazione che consentiranno, entro la fine di quest'anno, di tornare ad avere una immagine ed una efficienza operativa degna dei più moderni aeroporti internazionali.

In pratica l'aerostazione passeggeri ha un nuovo assetto funzionale-distributivo che separa su due piani diversi i flussi di movimento dei passeggeri, sia pedonali che veicolari: tutti i servizi di partenza al primo piano, quelli relativi alle operazioni di arrivo al piano terra. In dettaglio:

PARTENZE - l'accesso all'aerostazione è garantito da due gruppi di tre porte automatiche scorrevoli. Nell'atrio sono posizionate tre isole composte da 14 banchi di registrazione; il passeggero può presentarsi ad un qualsiasi banco non essendovi più una suddivisione tra voli nazionali ed internazionali.

In questo salone ad un incremento delle superfici a disposizione corrisponde anche un maggior comfort per i passeggeri essendo stati ampliati gli spazi destinati alle attività commerciali (bars, giornali, tabacchi, shops, ecc.).

I passeggeri internazionali dall'atrio passano nella sala transiti, in pratica raddoppiata, attraverso i filtri di polizia per scendere poi ai gates di imbarco.

I passeggeri nazionali scendono nella sala di attesa partenze e da questa passano ai gates di imbarco.

ARRIVI - questo settore risulterà nettamente diviso per quanto riguarda le operazioni di restituzione dei bagagli in voli nazionali ed internazionali, mentre comune sarà l'atrio di attesa.

L'atrio oltre ad essere fornito dei servizi essenziali per i viaggiatori (banchi agenzie di viaggio, autonoleggi, ecc.) presenterà, raggruppati, nella sua appendice nord altri servizi integrativi e di supporto (bar, banca, poste e telegrafi, telefoni, deposito bagagli).

Si è provveduto anche a rinnovare l'impianto dello smistamento dei bagagli in partenza, uno dei punti chiave per la regolarità e la puntualità delle operazioni di imbarco. Si tratta di un sistema di convogliamento e smistamento di bagagli in partenza completamente automatizzato, realizzato su licenza americana da una ditta tedesca con succursale in Italia.

L'impianto dispone di 20 moli di uscita ed è in grado di smistare 3.000 bagagli all'ora.

Per quanto riguarda il problema della nebbia, entro il prossimo inverno, sull'aeroporto di Linate si dovrebbero poter effettuare operazioni di decollo e atterraggio in III cat. A con minimi di visibilità di 200 metri orizzontali. La S.E.A. ha già eseguito nella estate 1982 quanto di sua competenza (sostituzione e integrazione degli impianti di aiuti visuali al suolo) mentre per la sostituzione degli apparati radioelettrici le Autorità preposte si stanno adoperando per consegnare gli impianti prima del prossimo inverno.

Naturalmente anche per l'aeroporto intercontinentale della Malpensa la S.E.A. ha messo in atto un progetto di ristrutturazione dell'attuale aerostazione passeggeri. È stato inaugurato nel mese di giugno 1982 un nuovo fabbricato destinato agli arrivi, nettamente separato dall'esistente aerostazione che, opportunamente ampliata nell'ar-



co di due anni è destinata esclusivamente alle partenze. La nuova aerostazione arrivi che ha una superficie di circa 5.000 mq. ha operato con piena soddisfazione nei mesi di luglio e agosto 1982 in concomitanza del trasferimento del traffico di Linate e Malpensa in occasione dei lavori di rifacimento della pista. Per l'aerostazione partenze non si prevede solo un semplice ampliamento (da 14.500 mq. a 22.000 mq. circa) ma una vera e propria ristrutturazione generale richiesta dalle mutate esigenze di traffico a cui il complesso dovrà far fronte. Per la ristrutturazione dell'aerostazione di Linate sono previsti costi per circa 50 miliardi di cui 9 a carico del bilancio dello Stato. Le aerostazioni di Malpensa verranno a costare circa 37 miliardi di cui 13 a carico del bilancio dello Stato.

Progetto: Cortesi Studio GPI, Facchetti, Orsoni, G14 Progettazione srl. L'idea base, sulla quale si è sviluppato l'intervento progettuale e di allestimento, è quella di voler interpretare questo spazio come una sequenza di aree a carattere urbano, con percorsi, piccole o grandi piazze, luoghi di incontro tipici di una probabile zona pedonale della città. Tutt'intorno alla grande sala di smistamento e di attesa, e sotto un cielo allusivo, realizzato con un traliccio modulare, si sviluppa una sorta di facciata continua scandita ritmicamente da lesene e trabeazioni che riportano al lessico architettonico. Il traliccio «a cielo» oltre a consentire una diffusione uniforme della luce permette di veicolare numerose altre funzioni tecniche: sistema sonoro, antincendio, televisivo e segnaletico. Attorno alla piazza, lungo la «facciata» continua si aprono nelle pennellature in vetro opalino, interposte tra le lesene, gli accessi ad ambienti più raccolti, in cui sono distribuite le varie funzioni di servizio all'utente in arrivo o in attesa: bar, toilettes, agenzie, negozi, depositi bagagli, edicole, banca. Relativamente all'arredo l'intervento si è sviluppato in modo estremamente equilibrato ed omogeneo al tema base. I vari elementi infatti si ricollegano per forme, materiali e finiture ad una visione urbana da esterno. Caratteristica è ad esempio la scelta del modello WS della Tecno quale sistema di sedute che, assolutamente sobrie, si vestono di una leggerissima imbottitura solo in una piccola sala di attesa v.i.p.





COOPERATIVE RIUNITE

**Da oltre 50 anni
lavoriamo nel settore dell'edilizia civile
con sistemi tradizionali
e con continui aggiornamenti tecnologici.**

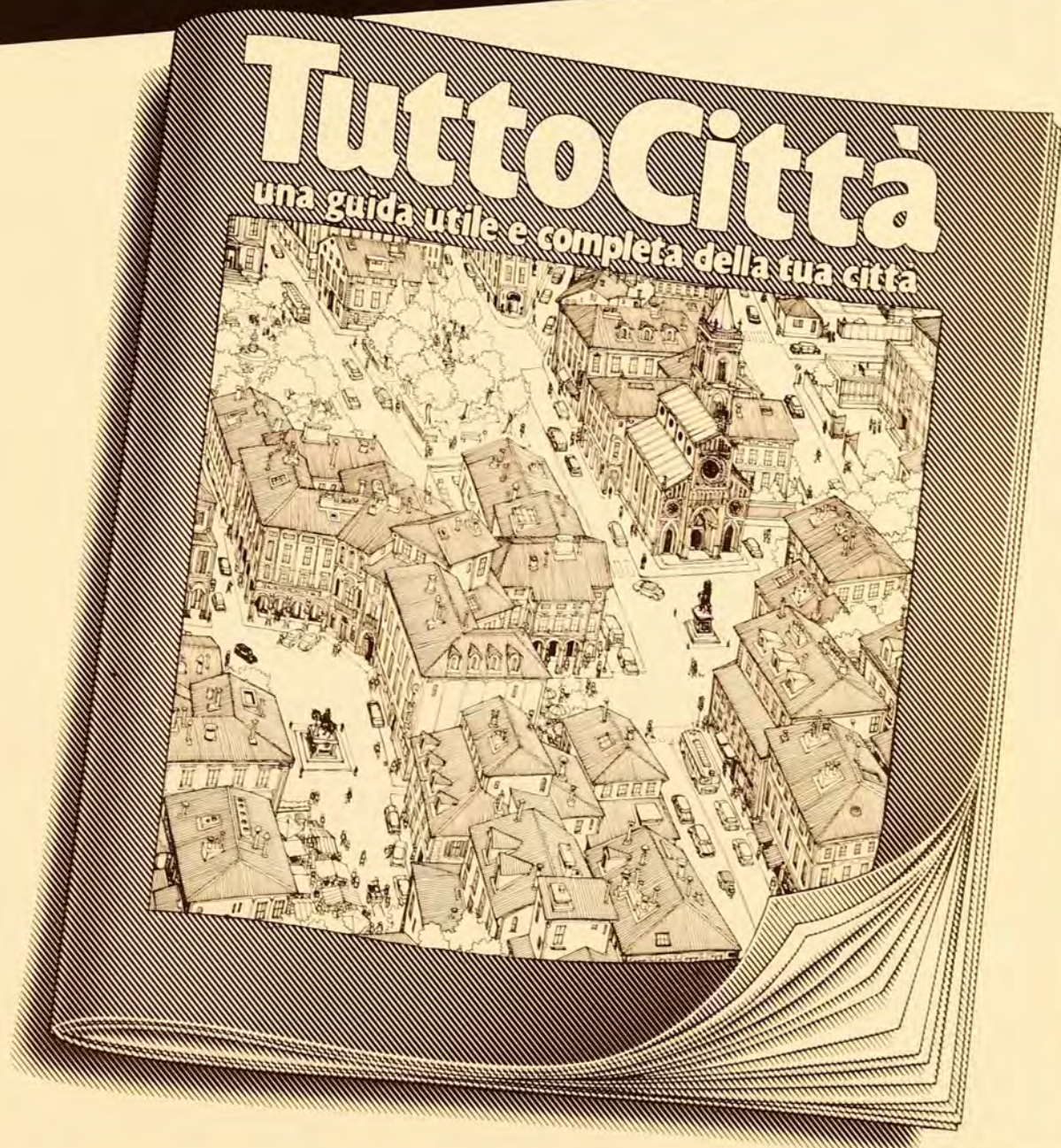




**C'è modo e modo per
procurarsi la sabbia.
O deturpando le rive con scavi selvaggi.
O usando una draga come la nostra.
Nel rispetto del fiume. Ecologicamente.**



**l'utile e il dilettevole
della tua città**



in casa tua con le Pagine Gialle



Hinterland 27

III 1983

English Contents

Giuseppe Samonà (1898-1983) Luciano Semerani

Generational circuits (I) Guido Canella	1 (here 1)
Points of view regarding the Modern Movement Oriol Bohigas	4
Time and the building yard Roberto Gabetti and Aimaro Isola	8
The past as new Charles W. Moore	12
Roadside architecture Robert Venturi	16
A design for a settlement Carlo Aymonino	20
Between formal and informal, restrained and exuberant James Stirling	24
Towards a humanistic architecture Oswald Mathias Ungers	28
The place of architecture Vittorio Gregotti	32
Architecture as the history of the building yard Paul Chemetov	36
Quasi-autobiographical fragments on a generation and its contemporaries Giovanni Klaus Koenig	40
Modern, Post-Modern and tradition Jürgen Joedicke	44
Meaning and architecture Christian Norberg-Schulz	46
"E non facciamo storie...!" Pasquale Lovero	48 (here 3)
The mitobiography of a Generation Alessandro Christofellis, Heidi Hansen	58 (here 8)
Books received	69

Generational circuits (I)

Guido Canella

... To sum it all up in a figure of speech,
we had the same problems as Baj or Rauschenberg,
Berio or Boulez, or Godard...
Edoardo Sanguineti (1)

Is it legitimate to do one's critical thinking in terms of generations? To do this one must assume that every creative artist is a case apart and even that every work of art has a meaning all of its own, and indeed this is the fundamental criticism levelled against the historiography of a recently deceased scholar of renown, Nikolaus Pevsner, who goes as far as to introduce generational and typological categories in order to legitimate the "anomalous" standing of the Modern Movement in the general course of the history of art (2). One asks himself: what other explanation can there be for the more or less explicit pullulation of concept terms such as *Kunstgeist*, *Volksgeist*, and *Zeitgeist*, extrapolated from the vocabulary of German Idealism and widely employed by the Viennese School? What else, unless it be a certain tendentiousness, a kind of distortion of a method of investigation applied to a period so upset by deep changes of structure (the Industrial Revolution) and superstructure (the rise of the Avantgarde movements) that the method is directed along a linear course based on the primacy of spiritual values?

It is thus claimed, not without cause, that Giedion's 19th century and Pevsner's 20th century were very likely admirable constructions of the imagination, if not completely apocryphal (3). At all events, the cause-and-effect relationships described in their works are often far too deterministic. And yet the contribution made by this heroic historiography of the Modern Movement, by exaggerating the bonds of kinship between the subjects (whether artists or models), substantiated the ideology and suggestions on which a radically new aesthetics — there is no other term for it! — was constructed, in which uniformity and authenticity are not to be sought in the functional reactions to the expectations (economic, technological, quantitative, etc.) of the time, but in a common ability to sense the quite different role that intellectual and creative work would be called on to play. It was by no mere chance that this aesthetics was said to owe as much to Giedion as to Le Corbusier and Gropius.

The conviction that the answer that the Modern Movement gave — or should have given — to those expectations was constant and univocal, as it was in general to the problems of its time, along the historical arc running from the beginnings of the Modern Movement to the Second World War, was chiefly responsible for the main misunderstandings found in its historiography. While it is possible to proceed by drawing distinctions, even at the cost of rather schematic or only approximate results.

For example, broadly speaking, the Generation born between 1855 and 1875 seemed somewhat detached from the tasks undertaken by the Pioneers born between 1835 and 1845 (W. Morris, Boito, Richardson, O. Wagner, Sitte), who were engaged in positively resolving the relationship between individual creativity and techniques of reproduction, between the arts, trades and industry, and between the monument and an urban aggregation. The former Generation (Berlage, Sullivan, Basile, D'Aronco, Horta, Muthesius, Unwin, van de Velde, Guimard, Olbrich, Behrens, Mackintosh, T. Garnier, Poelzig, Schumacher, F.L. Wright, J. Hoffman, Loos, Perret, Tessenow) was more intent on converting the antiperfluuous into style or on informing the new settlement in the midst of the historical city with a functionalist spirit.

Just like the generational task of effecting a radical revision of poetry, as an indivisible whole of theoretical formulation and operational practice attributable to the Masters born between 1880 and 1890 (Klein, Taut, Ladvovskij, van Doesburg, Vesnin, Gropius, Hilberseimer, Tatlin, May, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Mendelsohn, Sant'Elia, Rietveld, Meyer, Duiker, Lisitzkij, Mel'nikov, Oud) — a revision necessarily produced and compared on an international level on behalf of a new society, even when it developed from native roots (Kramer, Häring, Bartning, De Klerk,

Asplund, Andreani, Aschieri, Dudok, Luckhardt) — may be distinguished from the operational task of the formal-methodological and ideologically internationalist apostolate attributable to the later Generation of the '90s (Markelius, Korn, Lods, Ginzburg, Lurcat, Neutra, Bierbauer, H. Schmidt, Lescaze, Pagano, Coates, Wurster, Bourgeois, van Eesteren, Aalto, Beaudouin, Stam), which had to cope (nation by nation, town by town) with classicist *revanchisme* in terms of models to be carried out in civil contexts.

A similar distinction may be extended to the critical-historical field, between the generation of Giedion, E. Kaufmann, Sedlmayr (4), which was still suffering (both positively and negatively) from the mechanistic shock and therefore obliged to operate by means of discriminations, analogies, and the flow and reflow of history, and the generation of Persico, Teige, Hitchcock, Posener and, as we see, Pevsner, which was concerned with legitimating the Avant-garde movements historically as the representation of an ethical imperative. It is not surprising, therefore, that it was art criticism of idealistic persuasion that proved to be the most susceptible and long-lived with respect to other persuasions, for example, that of technological positivism, even though it furnished some strong arguments to the controversies of the Modern Movement in matters of economics and urban hygiene. And this was so both for the German Idealism which pervaded the Viennese School, giving rise at the same time to *purevisibilism* and its sociological parallel; and for as much of the venerable School as was transplanted into Anglo-saxon culture, giving rise to interesting combinations of research, especially after the intellectual exodus brought about by the Nazi regime; and, lastly, this was so with the crack-up of industry's integralist programme in the 1929 crash and with the appearance of totalitarian involution in many European countries, when the intransigent defence of the Modern Movement and of the avant-garde groups in general meant protecting the spiritual values of freedom and intellectual initiative of what was now a European civilization at the end of its tether from the barbarism of virulent nationalism.

Even before the phenomenological "solvent" introduced particularly by Antonio Banfi, the direct or indirect contact with Idealism also provided Italian critics (from Venturi to Giolli, Persico and down to Argan and Ragghianti) with the depth and range needed to coherently follow a poetics subject to polarizations from strikingly different sources; a poetics which, in the area of Functionalism itself and as early as the Thirties, took the form of autonomous and personalized processes of stylization, above all beginning with the Generation born in 1900 (Daneri, Palanti, Bottoni, Figini, Pollini, Libera, Ridolfi, Terragni, Vender, Albini, Cosenza, Gardella, Molino, Scarpa), which operated refining its poetics, much as others were doing elsewhere (Villanueva, L. Kahn, Lubetkin, Prouvé, Sartoris, Wachsmann, Brinkmann, Breuer, Jacobsen, Leonidov, Sert, Backström, Roth, Baršč, Sakakura, Stenroos, Mayekawa, Ph. Johnson, Torres Clavé, Niemeyer, Reinus). Historiographically, one could go on in this way for decades and perhaps, even better, for five-year periods from 1910 to 1925, during which generational and individual positions prevailed down to the 'mercy killing' of the CIAM perpetrated at Otterlo in 1959.

But along the very limits that separate the Generation born in 1925 from those preceding, one finds a deep ideological and methodological split. Nor is it of any help when one of its leading figures rediscovers his faith in the fundamentals of the Modern Movement. The course of architecture teaches us that, however sincere it may be, half a century is far too wide a gap for any reconfirmation of those principles to result in any unvaried degree of unity and authenticity. In the meantime a process of estrangement and stylization has settled in, which alters the very essence of an aesthetic system. Confirming this are the recourses to history had by Classicism, Functionalism, and Avant-gardism: the Neo-Palladians are not Palladio, the Postmoderns are not Moderns, etc. And wasn't the inevitability of change posed by Rogers as early as 1957 in his enquiry, *continuity or crisis?* (5).

If it is meaningful, then, to speak of a common generational aesthetic language, a general contextual viewpoint may be of some value: the events, readings, images, and sounds concurring in a common experience lived through with a certain amount of emotion by a particular generation; passionately intersecting myths marked by affection or rejection. Consequently, the divisions between adjacent generations are not very sharp, because cultural climates often tend to overlap and blend in a kind of open land belonging to everybody and nobody. But the actions and reactions conducted by the various ideological strongholds change in quality and *thelos*. From the strongholds presided over by the successive Generation (that of 1930) those of the Generation born in 1925 appear to be sharply divided, though still in alignment. While a much wider gap seems to separate it from the preceding Generation born in 1920. Let us take, for example, the question of functionality and conformity. From the Generation born in 1925 on, the antagonism existing between functionalism and subjectivity has most certainly had a conscious influence in scientific matters. And this antagonism was from time to time circumvented or grossly assumed from the previous generations (respectively, those of 1910 and 1915-20). While for the succeeding ones (from 1930 on) the same contradiction was assimilated naturally and ancestrally in the rediscovered unity of *unchanging architecture*, the Generation of 1925 found itself directly involved, compelled to change its mind and repudiate, at least in part, the fundamental principle that had guided it during its formative years and first public appearance. Arriving provisionally to redeem and deliver it was Adorno's critique of functionalism (*Funktionalismus heute*) addressed to the *Deutscher Werkbund* in Berlin in 1965 (6), to which — it may be supposed — the Generation of 1925 could have given its wholehearted collective approval.

Let us take the sociological-communicational question. The symbolic "double" found in the work of the Generation born in 1925 is certainly not the evocative and consolatory one of *engagement*, nor that of the metaphorical inversion of the *novel* in a *novel*, *theatre* in the *theatre*, or *painting* for *muséums*. If anything, it is that of the *producer-user*, the supposition and responsibility of one who assumes himself as a *significant sample* to savour the erudite allusions and refined hints sown in his own works. Certainly not in order to redefine social behaviour, or close oneself in a solipsistic circle, but rather as an act of trust to delegate oneself as a militant excursionist-memorialist among the *cities of the world*. If not, what other meaning are we to attach to the propensity towards semiology (the equivalence between *significance* and *signifier*), so deeply rooted — so to speak — in this Generation?

Let us consider the technological question again. This too, like an understanding of the world, survives in a state of familial symbiosis with figuration, as alien to the mythopoietic suggestions of the immediately preceding generations as to the belittling theorems of the following one. We shall never see — or hear — technology's indispensable contribution belittled as virtuoso display, ideologism, the reductionism or synthesis of scientism (exemplary in this is the technology of an omnivorous *design* and that of the panacea of town-planning, revised in a now irreducible caricature key in the slogan *from the spoon to the city*). Indeed, technical expertise, a delightful and reasonable companion, is of assistance almost everywhere and profused in its details, from which it emerges, supporting and fostering the project following its own rhythm, until it coincides geometrically with the prefigured whole.

Then let us consider the question of figuration through evocation. The successive generations also pursue an autonomous idea of architecture in line with tradition, but in their case this condition does not figure as a complex to be dissolved ostentatiously. The fact that they were the first ones to be called on to acknowledge this truth, following nothing less than an ideological option, has led the architects born in 1925 to express a functionality of the plan tending towards the perfection of the transcription, calibrated to techniques of representation very much like the parallel linguistic experiments being attempted in literature, music, and the figurative arts. Through the prefiguration of the whole and the progressive dis-

sociation into parts (the minimum common denominator and zero degree of generational discourse) it is possible to distinguish the variable weights with which the decomposition-recomposition relationship of memory re-emerges in an interpretation in every personal memory and at times in every work. As one can see, the evocative repertory runs along a highly articulated keyboard, but one which wholly tends towards communicational transitivity in the present. Of course, every interpreter-personality extends his hand beyond the fundamental chords of the harmony characteristic of a generation, drawing out extraneous chords from an original chromatic sequence: from time to time allusively complicating the essential denotations inherited from Functionalism, Constructivism, Purism, and Neo-Empiricism, or practically reducing the metaphorical connotations drawn from Expressionism, Realism, Surrealism, and Hyperrealism. And the concept of *transliteration* may be of some help here. If by this is meant the alteration of a certain agreed finalization of the image (for example, the concurrence of graphic figuration in poetry or of noise in music). As for the iconology of the Modern, the Generation born in 1925 may find it, inversely, much more worth while to stop typifying architecture and settlement and to coherently plan in consonance with a general programme for a new society. Which is why remembrance may mean to use figures already employed in the Modern Movement, but alienating them from that context; or mean to compose a work of some value for here and now with the same syntax, a work capable of coexisting demonstratively (owing to its assonance or dissonance) within an area at once circumscribed and transitory: the city being now considered above history, because of its uncontrollable future.

Let us then examine the question of composition and purpose. In this case it is sequence and context that are of the greatest importance. Sequence orders the interior course of the work, starting with the *phenomenes* (the as yet unformalized materials and techniques) down to figures which open and close on one another. The context of its destination (city or countryside) offers the dynamic course on which to found the progress of a project according to a delicate, oscillating, circular relationship of autonomy-heteronomy. In this way particular syntactic value is gained by the variable section, which induces one to see things kinetically, just as in films or animated cartoons, unlike the conventional way and built on fixed axes (symmetrical or dissymmetrical), on which the facades of the Generation born in 1930 assume a dominant and even monumental position. But also the angulations chosen in the full representation of the plan (planimetry, axonometry, perspectives from above) tended to remove it from all preordained rising architectonic hierarchies and sink it organically in the artificial continuum of the territory. In this the architects born in 1925 seems to have reabsorbed concretely and translated into feasible form certain embryonic formulations of the early Sixties regarding new urban behaviour: from the functional grid of the previous Generation (Team X) to the informal serializations of the younger groups (Archigram, Metabolism). What is certain is that the predicatorial trace of the Masters born in 1880 was not entirely forgotten by the successive generations and destined partly to reawaken in the younger ones, in the name of history against current "professionalism". In the case of the Generation born in 1925, however, it was erased by an awareness of the limits of the alternatives and fallibility within which culture moves in our technocratic society, owing to the need for a solid bond with practical reason and for a reliable theory especially suitable for the widespread instinct of social survival. At this point, in order to focus on the extraordinary personalities that make up the generational rising, we would have to set every contribution among *elective affinities* which transcend the limits of age and field. We would have to unravel poetic fabrics which extend themselves with telepathic vibrations, bridging considerable periods of time: for example, the influence exercised on the architects born in 1925 — for it is they themselves that evoke it — by the most formally polished poetic systems of the Thirties (Wurster, Aalto, Kahn, Lubetkin, Sert, Terragni, Philip Johnson, the "Olivetti Style", etc.), or by lingering fi-

gurations which, since the turn of the century, have projected themselves forward to our day. Examples of this are Neogothic and, in general, "remade architecture" in its various national versions, Piedmontese Constructivism, Catalan Modernism, the Chicago School, German Expressionism, the Roman School, *Novecentismo*, Neorealism, and above all, of course, the *hundred flowers* of Functionalism. Again, we shall have to discover how the Generations born in 1920, 1925, and 1930, though going through common historical and cultural experiences in the Fifties and Sixties, have left works and critical procedures completely different in "print", to an ideal "museum of weights and measures". And this is true in architecture as it is in literature, the theatre, the cinema, music and the figurative arts: Neorealism, the Gruppe '47, Nouveau Roman, Neue Musik, Action Painting, Free Cinema, Angry Young Men, Nouvelle Vague, Electronic Music, Arte programmata, Pop-Art, Gruppo '63, Nuova Figurazione, Minimalism, Arte povera, Conceptual Art, Hyperrealism, etc.

With functionalist concerns resolved in place and figuration, from then on the decisive factor was to be architectonic poetics, also for those who might look backwards: aren't Picasso's works, as well as Le Corbusier's, to some extent charged with moralism? And doesn't the tragedy of serenity vibrate in De Chirico as well as in Mies van der Rohe?

- (1) See E. Sanguineti, *Il piccolo fatto vero*, an interview by F. Bettini, in *Rinascita*, a. 40, n. 36, 16 September 1983.
- (2) Cf. N. Pevsner, among other works: *Pioneers of the Modern Movement* from William Morris to Walter Gropius, Penguin Books, London 1936 and *A History of Building Types*, Thames and Hudson, London 1976.
- (3) Cf. D. Watkin, *Morality and Architecture*, Oxford University Press, Oxford 1977 and M.L. Scavini, *Nikolaus Pevsner, 1902-1983*, in *Op. cit.*, no. 58, September 1983.
- (4) Cf., among other writings: E. Kaufmann, *Von Le Corbusier bis Le Corbusier — Ursprung und Entwicklung der Architektur*, Rolf Passer, Leipzig-Wien 1933; S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge 1941; H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Otto Müller, Salzburg 1948.
- (5) Cf. E.N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in *Casabella-Continuità*, n. 215, April-May 1957.
- (6) Cf. T.W. Adorno, *Funktionalismus heute*, 1965, in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967.

"E non facciamo storie...!"

Pasquale Llovero

This article deals with some of the designs and/or constructions produced in 1975 by architects whose work is discussed in this number of the magazine (1). The choice of synchronic reading has been made believing that resisting the temptation to give instant credit to the theory of generational identity can also be achieved by making several rigorous of them before (rather than) resorting immediately to the more usual diachronic readings. In particular the choice of the year has been suggested by an evaluation of the activity of the architects concerned over the last two decades. If the years around 1970 were a time of change for many of them, 1975 came to be seen as symptomatic of those contradictory manifestations — novelty, nostalgia, yieldings, affinities, alliances... heritages — which, usually tend among other things, to make one sum it all up as 'generational identity' (2).

Emphasis has thus been laid on the design procedures adopted by each architect in working out the projects we have chosen. Still today neglected, both during design and historically and critically as well — at the most being reduced to 'methods', the consequence of this being often insufficient understanding of the works themselves — these procedures still await proper consideration. In the no longer delayable prospect of establishing a typology for design procedures, the small, in itself, but nonetheless important opportunity provided by this article has been exploited in an attempt to make clear the laws and components of these procedures, without however seeking to di-

minish the complexity and contradictory nature of professional work in its historical definition. In our reading use has been made of semiotic terms and textual analysis. Contrary to the counsels of those advocating disciplinary protectionism, trust has been laid in the usefulness of such extradisciplinary contributions for the purposes of defining the specificity of the architectural sphere, and the articulation of the different levels — sign, phrase, text, constituting it. The limits of these loans are, in any case, too clear for any clumsy attempt at hiding them. Rather have we preferred to avoid any forced negation of the problems raised by their use: sufficient is it here to consider that of the role of ideology in processes of formalization to appreciate the size of the obstacles yet to be overcome.

As far as concerns the title given to this article, apart from anything it may immediately call to mind, it was chosen, first and foremost, for its didactic reasons as it reflects one of the attitudes generally (generically) applied to nearly all the architects we are dealing with. Implicitly it alludes to the 'irresistibility' of the (socio-biological?) idea of generational identity, but without thereby denying what has been said above. If the following considerations were, even slightly, to justify the legitimacy of such recognition, they may with advantage encourage further synchronic readings for a closer verification of the assumptions made when a balance is struck.

* * *

In 1975, two years after the contrived identification of the Neo-Rationalist International, implicitly suggested by the Division of Architecture of the 15th Milan Triennale, and a year before the attempt at making a generational assessment explicitly proposed by the Division of Visual Arts and Architecture of the 38th Venice Biennale, a number of the protagonists themselves produced variously symptomatic works — some being even outside existing classifications —, operating in conditions differing here and there from those of professional routine (3). Vittorio Gregotti, Charles Moore and Oswald Mathias Ungers, for example, took part in an International Symposium on the theme of relations between the new and the ancient in West Berlin, discussion being concretely centered around an historical area of the city (4); like Ungers, James Stirling was invited to participate in the limited competition to design the Wallraf-Richartz Museum in Cologne (5) while Carlo Aymonino, Oriol Bohigas, Roberto Gabetti and Robert Venturi were engaged in the work of their respective firms. Although both the Symposium and the competition formed part of their professional activity, due to certain objective requisites and organizational details frequently involved, partially differentiated disciplinary and technical functions were in fact provided. The first three architects, chosen to formulate 'individual' proposals so as to have types of projects offering an alternative to the existing plan (6), tackled a theme the terms of which were fixed by the promoters, enriched by ideas from historians and critics, and worked singly without the support of their respective firms or of a group set up for the occasion. Stirling worked in a kind of 'intermediate' condition, somewhere between that of the direct appointment and that of the Symposium, taking part with a group created for the purpose (7). Allowing for the relative diversity of the work which these two types of occasions (conditions) required when compared with conventional ones, the *undoubling* in their professional activity effected by some was taken as a temporary discriminating factor among the architects concerned. The projects and constructions chosen will therefore be interpreted as they appear after application of this discriminating factor, naturally leaving aside the evidence of certain cultural and disciplinary features.

In 1975 Oswald Mathias Ungers collaborated, among other things, in a co-production (8) of the competition project for redesigning a section of the IV Ring in West Berlin (9). Operating at his usual level — defined at the end of the 'Sixties and contemplating a professional practise direc-

ted towards types of projects so didactic as to appear not immediately realizable — he stressed the exceptional nature of his case, especially as related to the stereotype expressed in the equivalence *professionality = construction = success* (10). A partial change was however evident in his attitude towards the 'existing' city and the consequences of this on his project were clearly seen. In addition to manifesting his support for plans to endow the erstwhile capital with a new structure, the project provides documentary evidence of the functionalization of his disciplinary interests in 'ratified' contextual relations (of a political, economic, social and cultural nature), and to the stratified textual components (of a physical, functional and formal nature) of the concerned reality. The reasons given included considerations on the responsibility of (urban) history for the *whole* inertia of the urban condition. Contrary to some of his colleagues, especially Stirling, to make a closer comparison, Ungers dealt with the theme of the contemporary city by attempting to tone down the asperities of architectural prefiguration, the results of which betray a difficulty to some extent *exceeding* the ability of the architect concerned. Both interpretation and execution of the theme are therefore conditioned by the desire to work out a project *in continuity* with the given urban condition, relying once again on his personal disciplinary and technical options. On this point, the attention shown towards the urban character of the project recalling, as on previous occasions, some Italian trend's ideas of the urban analysis (Rossi, Aymonino (11)), is based on a positive evaluation of existing noteworthy textual features for ensuring *suitable* environmental improvement (12). From the standpoint of urban planning, the proposed layout seems to fit in ('harmonize'), while the architectural configuration clearly suffers from a lack of "urban sense". This result is seen in application of the principles of modifiability and repeatability of intervention units confirming to the letter the analysis of existing buildings and only slightly redeemed by spatial arrangement. The syntactic structures of the project appear conditioned to a point where, for instance, the road network once more becomes an 'infrastructure' technically (separately) identified and handled, while scansion of the periodation is vauntingly over-rigid. In spite of good intentions, therefore, certain personal requirements remain to impede concreteness in his urban architecture, and that, prior to these, the preliminary scale factor re-emerged as well as a symptom of the difficulties encountered. Though limited for programmatical reasons, the unchanging operation of typological elaboration has even so managed to ensure some degree of variety to morphological derivations.

On the point of architectural dimensions, preference was explicitly shown for the functional one as revealed by the range of types. The possibilities offered by these types consequently appear as bound for the most part to the laws governing the single units of urban planning and this contributes to weakening overall coherence of the project. It must not be overlooked that the composite dimension was limited to the urban planning arrangement of a range of types, relatively in line with certain preliminary options, yet clearly conflicting with interest for an urban characterization of the architectural product.

Ungers' elaboration for the Symposium (13) was expounded in a very different way; some aspects may have seemed disconcerting at first sight, but today — 1980 — bear witness to a number of decisive changes in the idea of architecture. He was more at his ease than either Moore or Gregotti, his professional practice being what it was, in operating at the conditions imposed by the Symposium; contrary to his recent past, however, he showed an inclination for unexpected figurative prelections, even modifying the type of design procedure itself. It must be noted, however, that his usual operative level had been changed for another, still not fully clarified but in any case characterized by a lessened attention for the context and by the tendency to emphasize on the role of artistic features. Thus, perhaps for the first time,

the interconnection between knowledge and power took an unexpected turn, leading him to make capital out of his own condition in order to clear the field of the 'accidents' liable to occur in current designing. His thorough knowledge of the particular situation of Berlin was used for some unusual operations, proving the gravity of the 'contagion' sought in full awareness. There was in fact nothing casual in his believing he could eliminate even the summary contextual considerations which had ensured some 'adherence' to these in his latest projects. On the other hand, this theme as a theme of 're-design' ended by an enhancement of his propensity for simulating types of possible transformations to the point where he was led to generalize their applications. So he goes from the type of project to devising a series of morphological solutions: the step forward lies in this, though all the novelties in the project are *not confined* to that. A closer examination in fact reveals not only an ambiguous *interchangeability* between morphological and typological but also a lack of interest in establishing any kind of hierarchy among the assumptions he has formulated. Simulation at urban scale has not been completed by identification of textual relations able to give some structure to the various assumptions, while that at the buildings scale has not sufficiently respected the specificity of re-design. Most likely it was curiosity about the expressive possibilities allowed by a splitting-up of the architectural characters that led to the principle of 'separate' transformations in Ungers' disciplinary field. In attempting its realization he transgressed the type of procedure for the first time, his idea being to tend towards *freedom* of (stylistic) connotation from (linguistic) denotation. No longer therefore have we the 'mediation' of a building type to ensure systemic order of architectural dimensions; thus the compositive one may become so independently dominating as to risk 'representing' alone Architecture. So it was that the remaining link between Ungers and the Modern Movement dissolved, while conditions for a comparison with personalities of later generations became more clearly defined; and that it was a question of comparison with the multi-coloured throng of the post-modernists is a fact confirming the 'physiological' nature of a catabolic need, widely felt (even) among architects.

But the second and more unexpected transgression should not be underestimated, that concerning the stylistic code; therefore transgressing the compositive dimension itself since not only do changes seem apparent in the laws governing the units of substance of the expression — second formalization — but also the iconographical matrices. Alongside the most typical syntagms of façades of lesser buildings in Berlin, we may find distorted images from the repertoire of history of architecture where re-elaboration of the original elements appears to respond to a New-Dada tending connotation *rather than* to some of the successful revivalist codes. By so doing Ungers seems almost wishing to allude to a figurative alternative for urban architecture, as 'pluralist' as it is singular; but even more, an allusion to an alternative bearing the stamp of proliferation of sense given to the façades alone and *for this very reason*, for enjoying in a perceptive way only in the first (last) instance. 'Integrated' objectualism of the large-scale German projects having come to an end, here we have proofs of a differential objectualism, tentative semblance of contemporary consensus to being influenced one after another. Even if this gesture on his part raised less clamour than that of others — that of Stirling for example, which is considered later on — it undoubtedly provides further confirmation of how complex were the relationships with the (history of the) discipline, *only partially* utilized (-able) by those with exponents of different (later) generations.

Charles W. Moore, with his firm of Moore, Turnbull, Lyndon, was engaged on the project for the Owen Brown Village at Columbia, Maryland (14). The fact that this was not the first time he handled a theme of this kind, considering those to

which he owed his success, leads us to emphasise the original position he held in the United States scene.

In line with the operative level established as far back as the early 'Sixties, he was as much at home with themes of urban planning — mainly housing — as with that of a single-family home in virtue of a *two-fold* disciplinary and technical economy. At the base of his versatility in architectural design (composition), there had always been a professional versatility; the fact that his disciplinary eclecticism was not limited by his organizational restlessness — indeed it had been thereby stimulated — is proved by the *complete* range of his projects (15). We are left in no doubt about this because of the ample and repeated proof he gave of his cultural, as well as disciplinary 'pluralism'. Before going on to an examination of his project, it would therefore be as well to underline his efforts to reconcile the demands of his client with the margins of disciplinary specificity at his command, and this whether the client was a public or private one. An example of this is seen in the variety of results obtained by his interest in an *empirical* treatment of the housing theme, an interest which he pursued gambling on the reduction of regulations and on the multiplication, locally motivated, of the freedom of expression (16). To return to the project chosen, it is certain that his interpretation of the theme reveals the validity of the *positive* view he took of the client's interlocutory role, rather than its limits. Though the project shows traces of the American myth for settlements outside the town (anti-urban) — much stronger therefore than his tenacious pursuit of an inextinguishable "arcadian will" — not even in this case has his interpretation led to a segmentation of the substance of the content other than a conventional one. The resulting plan shows an urban planning layout achieved by a combinatorial operation of the buildings, and is of clearly environmentalist inspiration. But it is the active element of "place" that must be suspected since his use of the idea of place reflects a somewhat obvious disposition; the model of Charleston that Moore so often evokes as regards the relationship of roads and buildings to the place, can hardly be recalled to legitimize this project. Like others of the same kind, what is perhaps most characteristic of this project is the approximate morphological elaboration given to the principle building type with the aim of compatibility between the original image of colonial house and certain formal invariants (17). Apart, therefore, from probable reasons of professional expediency, we must perhaps allow for a certain unease on his part when dealing with problems of settling typology; a state of mind which is clearly reflected in the architectural solution due to the *impossibility* that the morphological solution at the building scale substitutes the corresponding one at the settling scale (18).

Since reasons for an interest in technological experimenting were also lacking (19), in the end general choices made themselves felt *directly* on the particular solutions adopted for each single dimension. In other words these choices were confined within a 'normality' which, though explainable in professional terms, did not permit the linguistic transgressions which had made his one-family houses so popular — and, for a comparison with a more similar kind, the Sea Ranch of 1963 itself —. Thus, while guaranteeing some degree of dependability, control of the system of dimensions does not appear to have a structural reason to support it, and this brings us back to the question of disciplinary and technical controllability of ideological choices. The *other* Moore, the one usually ignored by enthusiastic exegetists, therefore appears again in 1975, and perhaps fully aware of the inevitability of having to pay a certain price for maintaining a 'distinction' between the two lines of products established before he achieved international success.

Returning to Europe, after an absence of eight years, for a confrontation with some European colleagues on the theme of the Berlin Symposium, he felt the particular nature of the working con-

ditions even less than did Ungers, but more than him and Gregotti, however, due to the cultural friction set up by contact with the reality of Berlin (Germany) (20). Finally, he too showed acceptance of the ideas advanced by André Corboz and Christian Norberg-Schulz on the preservation of minor buildings in Berlin. Consistent in his 'non-balanced' approach, he showed that he wanted to devote his immediate attention to those textual transformations of the buildings concerned that could exemplify an *active as it was personal* conception of 'preservation'. Thus he was once again eluding the problem of the urban values of architecture *in spite of* the requests generally made by the specificity of the theme of re-design and, in particular, of the suggestions provided by the piece of text allocated to him. But more than that, it happened that his propensity for 'inclusion' (21) became difficult to explicate faced with geographical differences and unaccustomed historical depths. But if there is nothing new in this, very different things can be said of his building treatment. Contrary to what certain superficial interpretations of his poetics might lead to expect, such a theme caused a crisis situation just in the work of transformation (trans-figuration) of the iconographical references *even before* emphasizing the individuality of the assigned piece of text. Once again the History of Architecture is resorted to, and yet the sensitivity of his observations on what existed before and his citations themselves cannot hide the role of mediator they held between *type* of theme and *form* of personal culture. The 'resistance' of typological support being ignored (or almost so) — something not exactly negligible in that of buildings! — his attention became concentrated on connotative elaboration of façades, without thereby presupposing any splitting-up of the architectural characters, as had happened to Ungers. This is confirmed by the fact that the same distributional changes devised for all three hypotheses of façade — at the ground floor and at the two top floors — were dictated by compositive choices regarding the piercings in the façades and trusting almost entirely to his well tested geometrism. The link therefore exists between some of the dimensions even if clearly subordinated to his compositional choices, in deference to an attitude ready even to risk the 'picturesque' — even perhaps under pressure from the 'colonized' Berlin of the second post-war period — in order to achieve the aim of environmental improvement. The remaining originality of his proposal probably lies in the nature and in the use of citations *just as* in the transformations themselves of some of the given textual components, with only an *apparent* gap compared with similar operations carried out in handling highly dissimilar themes like the Piazza d'Italia in New Orleans in 1974 or the residence in Madras, India, in 1975 (22). The predominating law is that of substitution — linguistic motifs by ornamental ones or *vice versa* —; whether we are concerned with a didactic Le Corbusier or with an extraordinary Schinkel, the citations have been thus themselves transformed before application to allow for transfigurations made possible by lack of correspondence between unity of substance of the expression and unity of form of the expression. *Differently* to that put into effect by Ungers, such lack of correspondence even so makes part of a logic of the production of 'positive' senses, even if such senses are unusual compared with the average of the possible attributions made by (Berliner) users.

Vittorio Gregotti, with his firm Gregotti Associati, dealt with the working plans of the first excerpt of the project for the University of Calabria at Cosenza (23). The decision to operate at a very advanced level — taken by him in the early 'Seventies' — implied highly qualified working group against a background of new strategies of intervention that the reformist wave had rendered more credible (24). He had therefore reorganized his firm (25) adopting a pragmatic definition of a type of design procedure based on various fields of competence backed by contributions from outside specialists (26). Though the international com-

petition for this university had been the last of a series devoted to the great public themes in the early 'Seventies, production of a working plan excerpt constituted a valuable opportunity for approaching the crucial stage of realization since several choices were simultaneously brought into play. First of all the extent to which the theme of architecture being rooted in geography, under discussion for some time, could be verified; then the validity of the new type of procedure applied for the first time in its entirety; then, again, the credibility of the new set-up for his firm. The most decisive disciplinary and technical test it had to face was that of the preliminary project, and in particular its underlying architectural idea, that of deriving substance from the features of the landscape in which it was set. The persisting features of real pattern of a linear settlement, especially those of a syntactic nature, were to some degree gradually absorbed by the architectural identification in spite of difficulties raised by the scale-adjusted treatment of phrases invented at the building scale. The technical and constructional dimension was given first place in this project as guaranteeing material concreteness in relation to architectural prefiguration, never so important as in this case for a recognition of the characteristics of the model. It may here be pointed out that this project testifies to a change of attitude towards industrial production resulting from the decision to introduce new structural and technological processes into architecture. Contrary, for example, to the solutions adopted by the constructivist Stirling — 'builder' according to the English tradition — of the early 'Sixties, those embodied in the working plans aspired to being real prototypes, apart from the actual possibilities offered by Italian industry. The price of such a choice was not, however, *regression* to denotative determination, the unyielding intention being most of all to pursue a figurality as integrated as it was adequate to the ambition of an architecture freed from the conventional mechanisms of production. One of the clearest ways this is shown, for instance, is the fact that verification of correspondence of the units of form of the content to the units of form of the expression was often made *starting* from the re-defined units of substance of the expression, thereby restricting the margin of compositive 'chance' even at the level of articulation of phrases as a whole (pieces). This is equivalent to assuming an almost diagrammatical rationalization of the former units, when the working plans were made, in such a way as to subject the latter ones to a series of technical and constructional checks the purpose of which was to achieve realization of an artificial image in a dialectic relation to the natural environment. This better explains the insistence shown in checking the aspects of figure bearing in mind the ways of perception required by the new 'type' of objectuality (27). The vacillations in the period of objectivation of neo-rationalist choice having been overcome, this final project therefore appears exemplary due to the way in which the fixed contextual/textual relationship *transcends* the contradictions of the theme and those of the area. By investing a fair portion of his resources almost exclusively in efficiency of the procedure and effectiveness of the image, Gregotti, with greater conviction, made a further attempt to place a mortgage on a key branch of architectural production. In other words he showed he was well aware that the issue at stake was (is) not *only* that of a new generation succeeding the old.

So clear was the change in level — and consequently the increasingly central position of professional behaviour — that, at the Symposium, Gregotti risked feeling its effects in spite of a certain cultural sympathy with the city of Berlin (28). It should be said that, contrary to his colleagues, he had nearly always worked with his firm; especially the forecast of the resonance created by the Symposium, therefore, would have justified a performance not directly contemplated by the new operative level. For that matter, this diversity was then repeatedly emphasized by the type of work supplied in relation to the aim of securing a concrete

proposal respecting the limits assigned. The common denominator for all three, being recognition of the importance of the façades for the purposes of achieving a preservation which would not be separated from environmental improvement, was not however carried further because of a personal approach determined as it was to manipulate the materiality of the text. Again, the other common denominator, that of resorting to the History of Architecture, immediately turned into a *difference* in virtue of the diversity of motivations and of use allowed to him by a refined and skilled disciplinary sensibility. Like Ungers, he attempted to take the problem of the urban values of architecture into account but he did so discarding *both* the theoretical choices of an Aymonino and the operative updatings of his German colleague, once more trusting in his own ability as architect. It is a fact that the Berliner case-study offered — within certain limits of course — an opportunity for asserting the irreducible nature of the architectural product against the tendency towards *de-architecturalised* homogeneity as seen in many of the so-called 'urban projects'. It cannot however be said that he succeeded in going further than an *indirect* relation to the urban scale, as appears from the precarious nature of the compromise between architectural intention and urban inertia. The saturation of urban values of the given piece thus passed through the verification of single buildings by means of the morphological reading. Without the providential mediation of the notion of 'environment', however, it is unlikely that such an attempt could have hidden the *literality* of the physical connections between one building and another, between one block and the next. His idea and image of the environment in this hypothesis are therefore confirmed as differing both from those of Ungers and Moore as well as from those of Venturi or Bohigas, due to the unitarian nature of the relation between non-physical and physical and because of the perceptive sphere being so closely complementary. The re-design character of the theme could not be other than forced by him as well, to the benefit of an exploration into architectural composition technologically well founded. The filter-façade has the function of allowing the internal disposition of the block to appear by means of linguistic and stylistic transformations based on the relation between what previously existed and formal invariants. So it happens that in the syntagmatic sequences that peremptorily trans-figure the surrounding façades, making allusion to an organizationally and perceptively 'rational' environmental order, *correspondence* with the concreteness of the procedure followed is given.

James Stirling took part in the limited competition for the Wallraf-Richartz Museum in Cologne (29), as we have said, with a group producing a project clearly full of new ideas. The fact that a line was followed as different from his usual one as it was unexpected — probably even by those promoting the competition! — thus legitimised suspicions about his mannerist 'conversion', hints of which had been suggested by some of his previous work (30). That for the competition in fact not only shows the change from his customary level of operation — and consequently a redefinition of working relationships within the group — but also a change in iconographical references and a profound alteration of the type of design procedure perfected during the 'Sixties' (31). The assumption that this conversion was partly due to the 'far-reaching effect' of certain suggestions from the International Mannerism, *together* with the temptation of the 'urban project' felt from writings and examples mainly of Italian origin, thus becomes credible.

On the other hand, with its many and stimulating opportunities of high-prestige work, for him as well there was more to do in the world market than could be found in his native island; more than that, such opportunities were well suited to his revivalist repertory. This second aspect might lead to the idea of alignment with Ungers, just as would

adoption of certain integrated functional systems; but in this case other architects as well, for the most part Italian (dead-alive) should be mentioned, since that neo-rationalist mannerism, which in other works of his had already made a tentative appearance, in this one has become explicit, diffusely sustained by the organizational basis and by more decided stylistic references (32). The problem is therefore once more raised of conditioning influences of a reciprocal kind between an architect's cultural background and his disciplinary choices, but also the age-old question of sudden and recurring generational convergences. It is enough to examine the chief designing operations carried to completion to get direct confirmation of what has been stated above.

Interpretation of the theme, the boundaries of which were explicitly crossed, first and foremost reveals Stirling's recent ambition to give the project an urban characterization, partly counting on the possibilities recognised for the chosen stylistic code. Though careful of the limiting effect of the surrounding buildings, segmentation of the substance of the content already showed adherence to the criterion of functional consolidation, amounting to acceptance of the conventional limits of the museum-like destination. In this connection, exemplary is the reduction to which the 'inevitable' typological nuclei have been subjected under the progress of a compositive intent aimed at sublimation of the organizational accidents in a design (-drawing) of a superior kind. Direct verification of this is given by the organizational disposition which in fact fails to hide the predominance of compositive dimension. Based as it is, therefore, on insistent reference to the text, the urban characterization is limited to a dignified insertion, certain of its having successfully given *additional* pertinence (?) assured by the superabundance of stylistic order. A proof, above suspicion, of such simplification is the role played by the relationship between artificial world and natural world, used as a general element of order of architectural prefiguration but even so unable to give form to the solution right in its structural connections. What makes his conversion so recognisable from the disciplinary standpoint, however, is most of all the alteration to his habitual way of organizing in its single parts the system of dimensions. Elaboration of the elementary layout reveals its direct subjection to the stylistic order while the formal invariants themselves here and there suffer from the over-venture some substitution of the familiar units of substance of the expression. Periodation is fluid thanks to assimilation of the syntactic connections as tested as they are little motivated in this project. In spite of some care for linguistic order, it is thus a tendency to the absolute in the stylistic order that *de-structures* the project, contributing to deny it the possibility of acquiring the longed-for urban characterization.

The reserve of a metahistorical intertextuality — only partially controlled — is here so strong as to cancel out the remaining resistances of the given contextual relationships, even to the point of weakening those personal choices that, in the recent past, had, by their denotative completeness, made up for urban deficiencies in his various projects. Paradoxically — but not entirely so — it is therefore in *this* Stirling that we can more clearly see the co-presence of some interests in trends of the moment, confusedly shared by exponents of different generations; several things come to mind: the disciplinary independence of architecture, the urban project more and more seen in a merely 'textual' sense, (separate) emphasis of connotation, the role of memory, celebration of drawing for its own sake. Nothing better than his state of crisis could in fact have permitted such interests to manifest themselves in the respective 'optimum' modes of existence, or rather, *as separate as they are unconditioned*.

Turning to the second group of architects — Aymonino, Bohigas, Gabetti, Venturi, — we may here recall the instrumental character of the discriminating circumstances put forward at the outset. If it is true that, in their case, their assiduousness in direct professional practice appeared in

1975 to be accentuated, it is also true that the same could be said for Gregotti or Moore. Rather it may be pointed out that for some of this second group, there was a return to the idea — and to the practice — of a «craft» under pressure from events or particularly important interventions; and in any case with a degree of varying consequentiality on the one hand with respect to their general positions and, on the other, to the projects themselves. But more than anything else, in their case too, a reading of their work will certainly be worthwhile.

Robert Venturi, with his firm Venturi & Rauch, designed the Faculty Club for Pennsylvania University, Philadelphia (33), the city where he carries on his professional (and academic) work. Is this the same Venturi as before — «ironical», «anti-heroic», transgressive, «inclusivist»? (34) An answer to the query requires a careful study of the project bearing in mind the approximate evaluations made of him by both detractors and extollers. Together with the type of theme concerned, the public appointment *objectively* narrowed the margins for application of his customary design criteria. The effect of certain subjective factors on this restriction must not however be ignored, factors responsible for increasing changes in architectural elaboration since the early 'Seventies. For some time past he had in fact altered the operative level by that much needed to tackle 'consolidated' themes, themes of a strategic nature with respect to the existing contextual constitution. From this aspect the necessary comparison with Moore allows an appreciation to be made of undoubted confirmation concerning an accentuatedly different cultural attitude and disciplinary choices. Like Ungers to some extent, he too turned his attention to the 'existing' city, prepared to take into account its contradictory fullness even if this in fact meant weakening the connotative force of its architecture (35). Changes in his personal interests — partly due to the international atmosphere — and certain professional needs will certainly have been decisive in bringing about the partial novelties in his project. The irony for which he was known overseas having been blunted, in some degree due to an aweful 'integration', evidences had appeared of a weakened ability to bring a critical intention to bear in directing his transformations. This occurred at a time when he was passing through what may be considered as a transitional period towards the more recent one marked by indiscriminate use of styles borrowed from the entire History of Architecture (36). On this point, rather than a comparison with some of his contemporaries in a state of reflux, like Ungers and Stirling for instance, better would it perhaps be to make comparisons with the post-modernists as such, if only to gather proof about the type of exchange (theft) which has gone on at one time and another (37). This however did not happen without consequences of both a methodological and organizational nature. His actual approach to the textual features — partly the Scott-Brown influence — inevitably had led to changes in the type of customary design procedure and to reorganization of his firm carried out on the principles of specialization in the various fields in order to widen the range of what could be offered.

Turning now to his project, interpretation of the theme almost immediately reveals the limits of amplitude usually understood as testing the possible semantic transgressions. *Implicit* recognition of inertia of the substance of the content was equivalent to segmentation of this substance limited to the conventional spectrum. Explicit confirmation of the change referred to therefore comes from the basis given to the project which, though establishing a privileged relation with the type of building in the area concerned — and fully present in the tradition of American university buildings — showed a preference for a more balanced control of the entire scale sequence from the architectural design through to interior design. The extent of change compatible with the inertia of the theme is however revealed by the operation of ma-

king partial (actual) the system of dimensions. Although still interested in achieving integration between denotation and connotation capable of guaranteeing the «complexity of the architecture», he maintained within bounds the customary unbalance among the dimensions — that which ensured production of 'different' sense. While based on certain informal invariants, the layout has been deliberately designed in that way; the main interest, in any case, is that of enhancing credibility of the use destination rather than suggesting open-minded modes of use. Technical and constructional solutions have been executed using discernment, only slight influence being exercised by recurring formal invariants; examples of this can be noted in the syntagms of the central window and of the roof. The care taken over choice of the units of substance of the expression bear witness to the need for greater objectual completeness even at the risk of reducing the choice of the possible meanings. The compositive dimension benefits from the lessening of critical tension, proceeding with increased independence and serenity. It must be noted that the transfiguration of the basic image has been maintained within the limits set by a professional skill allured by the 'positivity' of the architectural product, as if to say that the iconological significance, once entirely concerned with expression an ironical reflection of common sense, now relies on a few, but certain, invariants. But this brings us back to the patent contradiction of the project, synthetically represented by subordination of the formal invariants to a structure of senses almost all of which are consolidated (conventionalised) today.

Oriol Bohigas, with his firm Martorell, Bohigas, MacKay, among other things supervised construction of the Thau School in Barcelona (38). Realization of a project of *that* kind in a period of accentuated opening outwards was more than a coincidence. This is clearly proved by the fact that its renowned virtuosity succeeded in *reconciling* international influences with professional (commercial) requirements (39). Whatever analysis is made of the Thau School, little will be found in the way of his well-known disciplinary choices, so evident being the new ideas as to *exceed* the albeit extensive possibilities of his eclecticism. If this product did not in fact reach the point of fully illustrating the view of architecture as «embellishment», there is no doubt that it put the author in an even more special position, one a considerable distance away from contemporary colleagues like Gabetti, Gregotti and even Aymonino himself, all of whom had, in the recent past, offered occasions for plausible comparisons (40). For him as well, therefore, 1975 marked a period of change. Contrary to the other cases examined here, however, his is characterized by the particular kind of connections between this change and contextual conditions because of his (unchanged) personal intent to define his own operative level *within* them. While attention was thus drawn to them again on account of the originality of the Catalan 'repairs' to the 'rents' caused by the Franco regime, without losing its political quality his ideological force appeared to be ever more clearly directed towards the pragmatic aspects of professional behaviour. To put it otherwise, in the given contextual conditions, disciplinary and technical operability became *estranged* from the political judgements that could be formulated when each occasion (theme) presented itself. If there had been no change in the operative level, alterations there must certainly have been if the firm was to tackle strategic (compromise) public and private themes. For that matter the organization itself had been adapting to fulfil the needs of a diversely integrated professionalism though without denying the principle of the working group (41). Concerning the design procedure, the new ideas applied responded to the necessity to try out keeping a more modern kind of check on the entire sequence of operations in order to achieve a more reliable product. Looking at the completed building it is hard to say up to what point the — self-imposed — experimental nature of the substance of the

content affected design decisions (42). Segmentation of this substance was in fact on that occasion carried out by abolishing almost entirely those margins of tolerance which, in previous projects, had helped to avoid 'one-way' solutions. The attention given by the designer to urban questions was not such as to enable him to appreciate contextual relations and textual components that were suitable for design treatment, and so in the end *indirect* support was given for the architectural solution. It was thus the complexity of the layout all within the intervention area, that constituted the only (and feeble) verification, partly perhaps because of the excessively severe limits exercised by the chosen linguistic code upon the approach. These limits were in fact already evident in the particular use made of the typological tool, with the aim of limiting dependence of the constructional aspects on that of layout; in this sense the nature of the 'realized' project leaves no shadow of doubt on the results of the constraining moment represented simultaneously by the particular kind of client, by the market and by regulations. Neither was it possible to find any references to local building history, so strong was the prescription of the neo-rationalist code — clearly different from that of Stirling — causing the interesting parallel with the practice of Gabetti to cease. The most 'unlikely' implication was however the assumption of *direct* (univocal) correspondence between denotation and connotation, responsible for the unusual fluidity of periodation at the cost of waiving immediate recognisability and, even more so, differing from that recurring in a certain kind of (neo-) rationalism according to the richness of the architectural result. This clearly led to making partial (actual) the system of dimensions, according to the purpose of pursuing an objectuality as *concrete as it was efficient*.

More than the others, the technical and constructional solutions appear to be dictated by the need to satisfy modern rationalization while those adopted on the compositive side often reveal automatic application of the chosen code more than could be done by explicit reference to industrial production. The emphasis on finish, almost in the name of exaggerated consistency compared with the experimental nature of the substance of the content, is decreed by linear combination of the units of form of the expression and betrays interest for a perceptive use of the object at once more fluid and more independent as seen against its surroundings. The temptation to create an industrially tested quality product drove the authors to undertake the experience of an 'out of the ordinary' objectuality compared with the normal output of the firm; about this there can be no doubt. It certainly was a highly professional project but showed the effect of too many pressures to the point where it lost the critical memory of the original — Catalan — rationalist reference; that reference which, in many previous projects had shown itself capable of fruitful dialectical exchange with Modernism, legitimizing the originality of his elaboration (43).

In his project for the Liceo Scientifico in Pesaro, Carlo Aymonino, on the other hand, underlined his intention of modernization *maintaining continuity* (44). If we compare him with Bohigas, it is not by chance that the *same* engagement should have functioned for political as for disciplinary spheres, thinking of the differences of context — emblematically, Rome and Barcelona — reproducing ever more clearly the differences in character. By 1975 they had certainly arrived at two fairly different ways of acting, *as communists*, in their profession, teaching and writings. This is not the place for a further discussion of the subject, but at least we should note the practical value of the developments of their respective fortunes partly to show up more clearly the points on which they were aligned with or distinguished from the other colleagues who still considered that the profession had nothing to do with politics.

Result of the combination between particular contextual conditions and conflicting disciplinary choices, this project first and foremost makes possible an appreciation of the degree of personal con-

troil over realized architecture shown by him at a difficult time in his career to a large extent due to ambiguity in the relationship between knowledge and power put into practice. Although in the early 'Seventies he had too widely extended his field of action, at a different level on several occasions, he had always confirmed his habitual one claiming he would practice it as a verification of assumptions linked to reasons of personal interest. The distinction observed between these two operative levels was not applied to the design procedure, the growing and unequal alterations made having been forced into some compatibility with the unvarying operations of his habitual procedure. At organizational level, on the other hand, he tried to maintain this distinction setting his firm to work on the direct appointments of major importance, while with groups, mainly constituted from academic milieu, he tackled some of the big competition themes in the early part of the 'Seventies.

If therefore the project for a public education facility had assumed an already crucial role within the framework of his planning experience — acquired together with others — in Pesaro (45), all the more should his project have assumed a similar role considering the many coincidences overhanging. Furthermore it should be remembered (before) that, apart from the problem of defending himself from concentric attack of a 'reversed' kind of urban planning, the laws of the 'market' also meant facing that of international confrontation, once the professional fame derived from his teaching work had begun to wane. Neither must it be forgotten that the exceptional nature of the actual working conditions on that occasion had shown itself in the solid design basis of an excerpt, the *Liceo* as a piece of the scholastic campus. In other words, he was able to proceed with construction of the product in an unusually peaceful situation managing to overcome bureaucratic complications and interferences in the design at one and the same time (46). Perhaps the fact that his well-known predisposition towards syncretism seems more measured from the ideological standpoint and more marked from that of composition has by his way a plausible explanation. Realization of the project through only partially modified stages relates to an interpretation of the theme still concerned with overcoming the relative obviousness of the substance of the content to establish a segmentation able to offer exemplary urban characterization within the given material conditions. It is the product itself however that reveals an excessive programmatic 'onerousness' both in its placing and in its internal disposition. Favoured by the increasingly convinced assumption — convinced from the point of view of his political party — of a normal state of contextual relations, he devoted his energies to conformation of the text going on the principle of the urban integration of a public facility and on that of the compositive potentialities of the routes inside the building. There is little to indicate interest in (urban) historical analysis if it is true that the layout appears explicitly influenced by what has become a codified reading of the urban condition, and if it is also true that compositive choices themselves are based on present reality without relationship to places. His greatest care was put into transformation of the typological matrices aiming to satisfy the various regulations still considered as design factors. What marked his renewed interest in a textuality defined in its 'visible' concreteness, was his intention of pursuing the purpose of the complexity of the architecture concerned, greatly differing from Venturi's aim of complexity, and the fact that this was achieved partly by resorting to the reduction of the units of substance of the expression provides a further proof of the utility (positivity) of certain comparisons (47). From the aspect of disposition, syntactic construction still appears too highly conditioned by a naturalistic geometrism of 'Roman' origin but which even so compensates for the innovative effects secured by an updated iconography. In actual fact a counterpoised iconological meaning can be observed, somewhere between the certainties of autobiographic references

and the doubts about elements in vogue, and in any case only partially assimilated by his idea of architecture (48).

Regarding dimensions, pride of place was awarded to disposition and composition, as if to say that certain syntactic complexities in the text were — and not in the *last instance* — entrusted to figurative qualities, the result of which was an irremediable synecopation of the sequence from ideological order to morphological order. Even if confirmed, the (sentimental?) principle of compensation between denotation and connotation has been here applied with sufficient variations to show up the slight but significant change that had matured in his disciplinary interests. Just as the stylistic components, in the shape of 'taken from elsewhere' and imposed details, were *in advance*, so was the language, in the shape of formal invariants inadequately worked out, *behindhand*. The building therefore appears as a text weighed down by its programmatic problems but not fully controlled in its development, nor 'fixed' within its architectural identification. Speaking more generally, this is seen as an evidence of the objective and subjective difficulties encountered in attempting to achieve compatibility between ideological restraint at home and disciplinary openness in the international field.

Together with his firm Gabetti and Isola, Roberto Gabetti designed a (tourist-) residential complex at Volterra on the Island of Elba (49). Unlike all his other colleagues whose work is reviewed here, he was not affected by changes of interest. The operative level he established in the 'Sixties implying a professional practice (one might even speak of craft work, firmly rooted in reality — wider than that adopted (reflected) in his neo-liberty work —) had in fact been confirmed, without political preoccupations. Far from constituting a reason for placing his role in doubt, the business of carrying on professional and teaching activity in a city like Turin, which had seen considerable contextual transformations during the period from the late 'Sixties to the early 'Seventies, had resolved itself in a progressively critical detachment from certain 'ideological' forms *in fusion*, carried out in the continuity of a fair amount of work (50). Apart from representing, synthetically, his professional environment, Turin (and Piedmont) constituted a much more significant 'expression' of local (regional) reality, conserving textual stratifications as well as contextual customs, from the time when it was a State-city capital, capable of sustaining — if not legitimizing — an 'anticonformist' attitude. Distant were the times when these things could be judged in their historical context, on the superdetermining ideological nature of certain 'figures'. Freed from its remaining ideological dross without resorting to substitutive solvents — as had happened, for example, to Gregotti — his professional work became more and more clearly definable as an intellectual-material product with its own geographical and historical roots (51).

Important as a corollary was his reinterpretation of Technique, still a central feature of his craft but now used for different purposes, seen in the perspective of a *less nostalgic* conception of an artisan level. Going against the stream in his confirmation of its traditional professional role, he also confirmed the organizational apparatus contemplated by it. On this point, the series of large-scale projects, begun in 1971 and including the one under consideration, proves the consistency of his attitude when their objective typicalness could have permitted (pressed for) developments characterized by safe routine or by uncontrolled extravagance (52). We will however now turn to the project under review.

The design procedure followed was once again the type one based on criteria that in the recent past had made possible a respect for finding the right setting for architecture in the landscape securing some remarkably good results (53). Interpretation of the theme, with its explicit propensity for a traditional segmentation of the substance of the content, was already directed towards develop-

ment of the autobiographical motif of the residence as a 'habitat'. The various planned groups of houses were to have proved the extent to which the chosen type of building — rows of houses — was declinable in accordance with what the site could take. Rather than concentrating on exemplification of the variations in the contextual/textual relationship, his historical attention was turned to the second of these in order to secure a credible degree of compatibility between organizational modernization of the type of layout of the housing complex — seasonal — and local traditions. By making use of differentiations in designing the roadways among the buildings, the residential groupings and the houses themselves, the proposed plan shows among other things a certain reproduction of the surrounding morphology. The result of the whole operation in fact appears to be free of exaggeration in spite of the theme contemplating phrases comprising organizational inertia suitable for it — service areas at the scale of dwellings and at the scale of units. As far as concerns the 'preliminary' project, with the operation of making partial (actual) the system of dimensions, it evinces a capacity for controlling the relationships based on initial assumptions. For example, layouts seem to shun the charm of the theme, offering a 'livableness' only very slightly prejudiced by repetitiveness of dwelling units. Technical and constructional choices, however, betray a desire to ensure a result in subtle contrast with existing buildings. Regarding the compositive dimension, the basis of this emphasizes the principle of *indissociability* of denotation from connotation. In particular, the linearity of the iconological pattern, a play on the primary conflict between full and empty of a not unlikely neoplastic influence, may be inferred as a visual solution to the problem — never the same one — of living 'outside his own territory'. Shunning all camouflage, the units of substance of the expression contribute in establishing a cultural level for assumptions of transformation of the natural world, while those of form of the expression show the effects of the pre-eminent value assigned to characterization of the residential unit. This project is therefore *apparently* 'out of line' and its net result is to underline its author's difficult versatility. In any case it indicates that if Gabetti's operative level was (is) not 'exclusive', his care to a correctly «provincial» architecture (54) was confirmed. In this way his 'peripheral' position compared with those of his fellow-architects examined here can in fact be explained. *Leaving on one side* opinions as to the merits of his individual projects therefore, well may an architect such as he be taken as a touch-stone for anyone wishing to pursue the matter to a wider range of comparisons and, in so doing, reach perhaps *beyond* those superficial manifestations of any phenomenon of generational identity.

(1) It is not superfluous to warn the reader that in order to examine the output up to 1975, we have taken as a basis the work made available by specialized publications with all the inevitable consequences this means. Even the dates given are still unfortunately affected by the slack habits of designers and editors and the result has often been an unsatisfactory approximation.

(2) Even making all the necessary distinctions, and with all our understanding for editorial limitations, this class also includes the essay by Francesco Dal Co and Mario Manieri-Elia on the generation of Italian architects aged between 40 and 60, significantly entitled *La generazione dell'incertezza* published in *L'Architettura d'oggi*, n. 181, September-October 1975.

(3) Perhaps there was no coincidence in the fact that the two initiatives were promoted by two Milanese architects, close in age but of differing interests: Aldo Rossi and Vittorio Gregotti; neither were the outcomes so very different quite apart from the respective institutional backgrounds. The aim here is to make clear how the substantial 'defensiveness' of the first initiative was followed by the 'offensiveness' of the second, partial rectification to the line having been made in that spirit prevailing within the Modern Movement which many representatives of the generation concerned try to exorcise.

(4) The Symposium, sponsored in 1975 by the Senator für Bau- und Wohnungswesen and by the Internationales Design Zentrum, had for its theme *Berlin old/new? On integration of modern architecture with ancient structures* while application and proposals were for an area

in the Kreuzberg district, also in West Berlin; these were resumed during a design week in the following year. Cf. AA.VV., *Entwürfe in der historischen Strasse. Arbeiten des IDZ Symposium im Herbst 1975 zur baulichen Integration Alt-Neu*, Berlin Abakon 1976; and again *Lotus*, N° 13, December 1976.

(5) In *Lotus*, N° 15, June 1977.

(6) The contradiction in terms — 'individualized' proposal and 'type of project' — clearly indicates the confusion in which institutes and public bodies often find themselves concerning the (highly delicate) subject of the relations between promotion, administration and design, abroad just as in Italy.

(7) As is known, but often forgotten, this character not only starts with achieved (international) fame but, at the same time indicates the instrumental way in which choices are made by the public client concerned and the recognition it gives to the ability of the chosen famous architect to propose and realize the project.

(8) In *Lotus*, N° 11, 1976, and in *Controspazio*, year VII, N° 3, November 1975: dates of issue do not correspond to the order of appearance for sale. An interesting aspect of generational customs is worth mentioning, namely the race to ensure for oneself presentation in Italy of the work of contemporary foreign colleagues. In the case of Ungers, Gregotti got there first, *Oswald Mathias Ungers in Lotus*, cit., followed by Aymonino, *Il contributo di Oswald Mathias Ungers all'architettura*, in *Controspazio*, cit.

(9) Rem Koolhaas as well as among the founders of the OMA group (Office for Metropolitan Architecture, New York 1975), to confirm his propensity for availing himself of new contributions. For a compared evaluation of the relations among representatives of different generations linked by ties of collaboration, even if only temporary, see the J. Stirling-L. Krier and V. Gregotti — F. Purini.

(10) A clear demonstration of the functional nature of this stereotype — and therefore of the extent to which generational line-ups over basic interests can be foreseen — is provided by the debate around the usefulness (correctness) of the (neo-) avant-garde in architecture, carried out in 1976 in the columns of *la Repubblica* between Renato De Fusco (*Ma sono progetti senza cantiere*, 14 July) for one side and Paolo Portoghesi (*Meglio un musicista*, 7 August) with Tomás Maldonado (*Neo-avanguardia: carta o mattoni è un vero problema*, 14 September) for the other. And what if we were to begin to be more relative in our opinions by trying to contrast with the physiological irresistibility of catabolic customs.

(11) Reference is here made to the competition project for restructuring the garden-city south of Cologne, 1961-63, a real piece of pioneering work; also to those — still for a competition — for a new layout to an area at Dueren, Cologne, 1972, and for arranging the area of the Tiergarten in West Berlin, 1973, published in *Controspazio*, N° 3, cit. and in *Lotus*, N° 11, cit.

(12) Cf. O.M. Ungers, *Criteri di progettazione*, in *Lotus*, N° 11, cit.

(13) In *Lotus*, N° 13, cit.

(14) In *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 184, March-April, 1976.

(15) The originality does not only lie in the variety of the organizational apparatus adopted for various occasions: his own firm, a firm with partners, an interdisciplinary group, but, and most of all, because at times they functioned simultaneously. Cf. C. W. Moore, *Autoportrait*. Moore vs. Moore, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 184, cit.

(16) Cf. Charles Moore: *Architettura e luogo*, interview by C. D'Amato and V. Berti, in *Controspazio*, year VII, N° 1, September 1975.

(17) See the project for Talmar Wood, Orono, Maine, 1972 or the one for the Anderson Housing Development, Springfield, Massachusetts, 1973, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 184, cit.

(18) To some degree this impossibility finds a historical parallel just in American overcrowded settlements at the end of the last century, quantitatively important and qualitatively lacking in structure, recognisable because of the recurring Shingle-Style features.

(19) See projects for Prefabricated Metal Housing and Shops, New Haven, Connecticut, 1968, or for the Modular Housing Study, Whitesburg, Kentucky, 1970, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 184, cit.

(20) Cf. Charles Moore, in *Lotus*, N° 13, cit.

(21) On the question of this attitude (and origin of the term), cf. C. Moore, *Statement of the Jurors*, in *Progressive Architecture*, N° 1, January 1967; while for a (Roman) critical interpretation, cf. C. D'Amato, *La crisi dell'«internazional style» e lo spazio post-kahniano: l'America alla ricerca di una sua identità*, in *Controspazio*, N° 1, cit.

(22) In *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 184, cit., and in *Controspazio*, N° 1, cit.

(23) In *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 183, January-February 1976; and finally AA.VV., *Il progetto per l'Università delle Calabrie ed altre architetture di V. Gregotti*, ed. I. Rota, Electa, Milano 1976.

(24) In this connection the term «professional revisionism» has been used; cf. Dal Co, Manieri-Elia, *La generazione de l'incertitude*, cit.

(25) He resorted to this particular form of association after experience gained in the first large-scale projects undertaken which, amongst other things, had enabled him to put his future partners, Pier Luigi Nicolini and Hiromichi Matsui, to the test.

(26) In the case of this project a group of outside specialists dealt with the urban planning side and with the structure and services.

(27) We do not agree with the interpretation given by Manfredo Tafuri who, on this point, has spoken of satisfaction of the objective of an «architecture consisting of pure relationships», thus of «crisis of the object»; cf. M. Tafuri, *Le avventure dell'oggetto: architetture e progetti di V. Gregotti*, in AA.VV., *Il progetto per l'Università delle Calabrie*, cit.

(28) Cf. *Lotus*, N° 13, cit., and AA.VV., *Entwürfe in der historischen Strasse. Arbeiten des IDZ Symposiums*, cit.

(29) In *Lotus*, N° 15, cit.

(30) Without going too far back, the project for the Civic Centre of Derby, 1970, and the headquarters of British Olivetti, Milton Keynes, 1971-1977, may be reviewed differently today while, among the 'German' projects the same may be done especially for the Landesgalerie Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, 1975. His unexpected conversion would not, however, seem sufficient to discuss only his most recent projects in the terms used by Paolo Portoghesi: «... (Stirling) indossa il vestito alla marinara...», in *Architetti sotto vuoto*, in *la Repubblica*, 9 October 1976.

(31) It may be that the unusual rigidity of the project had something to do with the presence of German architects among those engaged on it.

(32) Not all the caution needed in such cases would prevent us from referring in greater precision to Ungersian influence, well under control (simulated) as, for that matter, is best for influences of contemporary competitors. The 'game' of relations among representatives of a single generation is, as we have seen, much fuller of moves and positions than the 'players' themselves would have us believe!

(33) In *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 197, June 1978.

(34) Cf. V. De Feo, *Robert Venturi e il mito dell'ironia*, in *Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica*, Rome University, year VI, N° 17, August 1970; and then Charles Moore: *Architettura e luogo*, cit.

(35) Cf. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966.

(36) See some really perplexing projects of the 'Seventies' in *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 197, cit.

(37) Still on the subject of generational behaviour, it is worthwhile noting the position taken in public by Venturi on Post-Modernism, the first and only occasion that concerned representatives of later generations, although other contemporary colleagues will have had many reasons for so doing; cf. R. Venturi, *Une définition de l'architecture comme abri décoré*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 197, cit.

(38) In *The Architectural Review*, N° 961, March 1977. It should be mentioned that this came out from one of the very few limited competitions in which he was able to participate under Franco.

(39) A useful comparison can be made of readings of the projects of MBM given by Charles Jencks enabling us to appreciate the effect on such virtuosity of his role of 'discoverer' of Post-Modernism. Cf. C. Jencks, *MBM and the Barcelona School*, in *The Architectural Review*, N° 961, cit.

(40) Cf. Aymonino's speech at the debate on «Quale Movimento Moderno», held at the Palazzo del Cinema at the Lido di Venezia, 1 August 1976 as part of the Exhibition *Europa-America, Centro storico-suburbano* arranged by the Visual Arts and Architecture Division of the Biennale, now published in AA.VV., *Europa-America, Architetture urbane e alternative suburbane*, ed. F. Raggi, La Biennale di Venezia, Venice 1978.

(41) Recognition of the importance of the contributions made by MacKay and Martorell in no way wrongs Bohigas because of the many occasions that go to prove the complementary nature of their collaboration.

(42) The Thau School, modelled on the educational centres established in Catalonia to make up for the lack of government provisions for schooling, and closed down at the end of the Civil War, arranges training for young people. Founded in 1963-64 for small children only, its range has been extended to deal with teenage education as well.

(43) Reference is made to the significant series of residential buildings realized during the 'Sixties' which among other things had contributed towards rooting architecture, technologically as well, in virtue of a skilful reinterpretation of artisan traditions. Cf. *L'Architettura*, N° 154, August 1968; *The Architectural Review*, N° 961, cit.; *L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 177, January-February 1975.

(44) In *Controspazio*, year VIII, N° 2, March-April 1976; *Lotus*, N° 15, cit.; and finally C. Aymonino, *Il campus scolastico di Pesaro*, Kappa, Rome 1980.

(45) This experience was acquired in continuity with that of designing with a working group — N. Dardi, G. Fabbrì, M. Lena, G. Polesello, L. Semerani, all colleagues at the Istituto Universitario di Architettura in Venice — of the PRP for the historical centre of Pesaro; cf. *Controspazio*, N° 2, cit., being an excerpt of the planivolumetric drawing for the school campus he himself designed.

(46) Here is a clear (and instructive) instance of a reversed relationship between professional competence and a working occasion made possible not only by the presumable 'objectivity' of the reputation mechanism but also by the subjective ability to orientate and control simultaneously entire sequences of interventions and treatments. How can this be considered anything but a further example of strained ideology, representing certain ambitions on the part of politically alive members of the generation concerned — in some degree 'symmetrical' compared with Gregotti's attempt at Cosenza — and, even more, diversely similar to those of some of the revised representatives of the Modern Movement?

(47) Cf. C. Aymonino, *Materia e materiali*, in *Lotus*, N° 15, cit.

(48) In spite of more recent temptations, once again A. Rossi and N. Dardi have been the ones to define the limits of the field of iconographical variability, confirming the complexity of relations with architects practising different 'types' ('forms') of architectures.

(49) In *Controspazio*, year IX, N° 4-5, October-November 1977.

(50) Symptomatic of the persistent use of certain inadequate bases of interpretation is the ephemeral nature of the opinion expressed by Dal Co and Manieri-Elia on his recent work in their essay *La generazione de l'incertitude*, cit.

(51) For this tardy change in critical perspective, cf. *Controspazio*, N° 4-5, cit.: especially the editorial by P. Portoghesi, *Dentro la storia e fuori delle «storie»*, also the essay by G. Accascio, *La complessità dell'essenziale: riflessioni sugli ultimi lavori di Gabetti e Isola*.

(52) Cf. designs for the Fiat Management Centre, Candiolo, 1971, for the Club Méditerranée, Sestrière, 1973 and for a mountain village for winter tourism 1974, in *Controspazio*, N° 4-5, cit.

(53) Cf. R. Gabetti and A. Isola, *Sulla schiena del drago*, in *Controspazio*, N° 4-5, cit.

(54) In the accepted meaning of the French historiographers of the *Annales*.

The mitobiography of a Generation

Alessandro Christofellì, Heidi Hansen

The hellenistic world (...) represents a point of arrival with respect to the past and of departure with respect to the future. It is a fusion of elements drawn from previous ages and different civilizations which Hellenism has contrived to assimilate thoroughly. Therefore, the creative work of that time should be considered not so much a completely original invention as a combination and synthesis of pre-existent elements out of which new effects are achieved.

(Marcel Poete, *Introduction à l'Urbanisme*, Paris 1929)

Every decade abounds with puzzles: despite day to day events history moves slowly, and it is no easy matter to venture a judgement regarding the affinities and points of convergence of recent artists.

Putting forward various arguments, critics tend to prefer grouping artists according to their stylistic affinities, and more and more frequently their works appear to be subject to a kind of "japaning". Inviting works with an authoritative, worldly identity — and yet indecipherable: the simulacra of an aesthetics without ideology.

The generational selection adopted here purposes to retrace the lost thread joining these artists, starting, however, from inside the forge of design. Such a selection also entails a survey of the common characteristics that time — in different ways and places — stamped on the parallel lives and aesthetic creeds of the artists concerned. The better to avoid falling into the trap of schematic materialism, which occasionally demands linear relations between cause and effect, and in order to probe the mysteries of figurative inspiration mo-

re deeply, we shall turn to the mysteries of Astro-mythology, a science which has suffered some neglect although, in the opinion of many, it is hardly less exact than some others. In this way we can locate the diverse ascendants of single aesthetic creeds in a common generational soil.

Your place among the stars

One's destiny is already set at birth. Almost an arcane register, Astrology determines the newborn child's future identity in the collective firmament. According to the ancient science of predestination, *every man, at birth, is "set" in a determined astral configuration which proves to be stamped on the unconscious in the form of an archetypal message or memory.* Flowing into this unconscious — Carl Gustav Jung confirms — is pagan mythology: *man carries all such myths about with him and in his present unconscious is an archetypal heritage constellated with mythological tales.*

For example, Aries, the first sign of the Zodiacal wheel derives its archetypal significance from the winged Aries of Greek mythology. Sacrificed to Zeus as a propitiatory offering, it was transformed into the Golden Fleece of the Argonaut quest. A symbol of the breakup of order and conditioning, this quest corresponds to the adventures of Pioneers: accordingly, the masters of the Modern Movement (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, etc.) will be considered Argonauts here.

The subsequent generation of architects born around 1900 (Alvar Aalto, Ivan J. Leonidov, Oscar Niemeyer, Giuseppe Terragni, etc.) is suitably "set" in the sign of Taurus. The symbol of fertility and of the pristine order in the kingdom of Nature, it is a fitting sign for these architects, who represent the "arms" of the Modern Movement in having conferred on it the consummation of its mature poetic expression.

In view of their associative spirit, their innate bent for interpersonal relationships and sociability, and the wide diffusion of their message, the architects born around 1920 (Peter Blake, Aldo van Eyck, Alison and Peter Smithson, etc.) will be assigned to the sign of Gemini, *the symbol of duality in appearance and identity.*

The sign of Sagittarius is represented by the mythical figure of the Centaur: the lower half of its body is in the shape of a horse, while the upper half in that of a man. It is a mixture of animal and human nature, but also present is the symbol of the conscience, joined to the sphere of hypersensitivity. The Centaur bends his bow and aims his arrow. It is in this sign that the Generation born in 1925 will be set.

The zodiacal constellation continues with the sign of Capricorn. But the Generation born in 1930 and the plunge into the mystery of Pan, the goat-god and pagan equivalent of Satan, will be discussed elsewhere.

The way we were

Both the Generation born in 1920 and the one born in 1925 started out in architecture in the post-war reconstruction years. Hand in hand with the urgent social commitment imposed by the times, went the questions concerning "continuity" with the Modern Movement. In Europe, heterogeneous aesthetic systems (from Organicism to Brutalism, and from Scandinavian Empiricism to Neorealism) shattered its heritage, which was already undermined internally by the mannerist conglomeration of the International Style on the rebound from the United States.

While the Generation born in 1920 chiefly set about cultivating and spreading the ideological and behavioural aspects of the Modern Movement throughout all fields (*design*, technology, town-planning, etc.), the Generation born in 1925 was naturally inclined to reincarnate its ethical conscience in explicit formal expression, in an attempt to redeem it by leading architecture back to an essentially figurative tradition. To be modern in orthodoxy (but which?) was, in fact, a tendentious question far too ambiguous in meaning for these architects. The question raised by "continuity" involved them culturally but not emotionally, and therefore it was eventually transformed into an attitude of detached operational meditation. In the case of the Generation born in 1920, however, it was contingent occasions that drove them towards an evolutionary concept of the Modern Move-

ment. In the formal prefigurations of their architecture more than in its technological substance the Masters described a hygienic and socially advanced world: and with the new operational frontiers opened by the European Reconstruction a possible objectification could be perceived. Having adopted the sociological component, the Generation born in 1920 tried methodically to apply modern principles to the whole vast panorama of life. Indeed, for this Generation history is demarcated by the pillars of Hercules of the Modern Movement, in which William Morris figures more for his social thought than for his figurative concepts, and Frank L. Wright for his pragmatism.

But at times even personal vicissitudes motivate cultural choices and elective affinities. Having been involved in the War and in the experience of death witnessed at first hand, perhaps also out of a need for regeneration, the Generation born in 1920 never lost its faith in inevitable pacification and social equilibrium, which could almost immediately be found in the dilution of the rigid prefigurations of the Masters with each occasion that arose in the practice. From this common source there developed the Smithsons grid, the participatory plans of De Carlo, and the historical moralism of Zevi and Benevolo: concrete witnesses to a faith in overall planning and in the sociological equivalence between *design* and architecture. For the Generation born in 1925, however, the transition from fascism to the post-war period constituted a halfway house essential for admittance into the adult world, an experience lived through with the detached rationality adopted in the face of inevitable events. The War, almost always seen from afar, taught young men barely twenty the stratagems of day to day life, suffusing it with a sense of the precariousness of material as well as moral things. It taught them how to survive.

Nevertheless, this Generation was ushered into adulthood under the interior stimulus of a widening of horizons and conceptions: the history of architecture, explored in width and depth, without stylistic prejudices, became the key to the disclosure of progressive truths (even opposite and subjective truths) in support of a more authentic compositional practice.

Canonical writings on astrological subjects state that in the Centaurs there predominates a strong urge towards sacred initiation.

The initiation, in the case of this Generation, consists of an interior upheaval of the very theme of the plan. The world can no longer be redeemed through the illusory control of planning, and even less through an objective relationship with its destination as presumed by heroic *design* (*from spoon to skyscraper*). Consequently, the initiation is performed in the ritual exploration in history, in time, in places, in the *objets trouvés* of one's own past. And the theme of the project emerges transfigured from all this, like a tiny universe populated with one's favourite dreams, almost a microclimate of empathy in the womb of Modern architecture. So, away with the "total method", for so many (perhaps all) methods, case by case, are legitimate and legitimated by one's turns of figurative inspiration, chosen for the congruences and affinities established from time to time. This is actually a decisive break with recent tradition without, however, setting off revolutions or ideological conflicts. And carried out intimately from the empyrean of allusive figuration.

In the course of time

Let us examine these writings again.

The astral collocation of Centaur *reveals the spiritual evolution of the subject, his interior journeys and also his real journeys, the distance he has to cover from a lower stage to a higher one...* (The Centaur) *would gladly break out of conventional dimensions — those of race, country, continent, state, and family, and expand ideally in the world as incarnate idea.*

Indeed, it was by dealing case by case with operational occasions that the Generation born around 1925 set out on its journey into the territory of architecture. This was to unfold along the arc of three temporal and figurative cycles, within which the specific contents of the subjective aesthetics grow in a common generational humus. Here, as in the labyrinth, the interpretation is sustained by the Ariadne thread of the constants found in the

works produced. The thread continues in a design which in the architectonic mechanism reflects the appeal of an idea experimentally approached on all occasions. And, if anything, it is the mastery of a scientific (or at least erudite) language that underpins and facilitates its prefiguration. *The world as representation*, indeed, but of one's own sensibility. By no mere chance theirs can be called *work-reports*, *reports* of a reconnaissance which, once the concrete possibilities have been probed, applies the protective seal of historical reference. Just as in films the editing is essential, so for these architects assembling is the very essence of the synthesis of art. One arrives at the synthesis *through the decomposition and recomposition of memory* (*materials, forms, elements of various kinds*); the synthesis is creation resulting from criticism, *selection, combination, construction, cancellation, correction, and revision.* One thing should be made clear. In the climate of positivism, 19th century Eclecticism assembled types, styles, and materials with the idea of classifying the functions of modern living. In the eclecticism of our present-day world the premises for this correspondence prove to be quite different. With the collapse of the myth of progress, although a simulacrum of its aesthetic survives, the conscious formal manipulation of long-established codes (among which Functionalism) moves, for this Generation, from inside architecture and then returns to it. The purpose is not to bring order to the city, but to restore order, meaning, and suggestiveness to the work of architecture in its age.

The years of apprenticeship

Approximately between 1950 and 1964 individual aesthetics developed from the exploration of two main poles of figurative invention.

On the one hand was history. From the California Bay Region Style modified by Japanese touches; from Modernism and Functionalism edulcorated in variations on Catalan constructional techniques; from the Functional tradition and Lubetkin-inspired export-model Constructivism; from Art-Nouveau "proudly" grafted onto the 18th century Mannerism of the Piedmontese countryside, and so on, no figurative allusions have ever been literally cited; such references have always been subjected to transgressions on the part of the author.

On the other hand, the widespread adoption of a sort of stylistic Esperanto was counterbalanced by an interest in one's own roots, so that a "continuity" was promoted with the tradition and idioms of one's own country. Driven on by this interest, the Generation born in 1925, seeking to know itself, reflected on its own image in the *trompe-l'œil* mirror of various realisms. Involved in this is a commitment to discovering one's individual ideological roots in architectural figuration. Thus the *popular* elements of American culture — explored in various ways by Moore and Venturi — effect, on the one hand, a virtual reconnection with the pioneer civilization and, on the other, a critical doubling from the present: this prompted by the common desire to supplant the indifference to residential settlements and the formalistic inertia of Establishment architecture.

In order to arouse a *spiritual conflict* with the commercialized landscape of the German Reconstruction, Ungers makes a demonstration of preserving coherence with the figurative tradition of the Avant-garde.

From opposite poles the constructional morality of Gabetti and Isola and the ideological neutrality of Stirling converge on a transgression of the image within the limits of the codes set for this discipline: from this position they circumvent the banality of superficial functionalism and the equally superficial indulgences in empty displays of technical skill.

While his Novara works of architecture immersed Gregotti's *feeling of history* in mnemonic allusion, with his removal to the city he set off on his "adventures with architectonic objects": appeals aimed at a specific context were followed by a reconciliation with the universal language of technological stylization, each time gauged in the "territory" at which it was aimed.

Also followed were the insidious paths of a figurative non-orthodox Marxism. Aymonino struggled with a mediation between the *literature of building* and the *poetry of architecture*: infiltrating into his initial linguistic limits were gradual

shifts in pleasure (formal) towards the expressive outburst of great civil figures. Bohigas entrusted the task of a collective lesson to a *less modern* architecture which, in incorporating the heritage of the Catalan tradition, agreed to be *neither abstentionist nor conformist* towards Falangism. At the same time Chemetov ideally favoured the *banlieue* as a reference point for an architectonic engineering which counted on the truth of its own constructional essence to oppose the picturesque or monumental rhetoric of the "raison d'Etat". In attendance at the sick-bed of a middle-class unsure of its entrepreneurial prowess, and with the reduction of class-oriented commissions to mere wishful thinking, typological choices became deliberately figurative and allusive. In order to remain more authentic — since the need for intimacy was beginning to be felt by more and more social classes (the lower middle-class, the rural classes, etc.) — these choices were defined within the limits of historical reference, which alluded to better times. Equally indicative of this coherently positive direction in stylization was the flame of expressionism, which flowed through their works like a second soul and perhaps distinguished them in accordance with an alternative ethic. Expressionism, for this Generation, incorporated the moral (and therefore figurative) awareness of one's own performance within the contingent context of time. It presents itself more as an *ism* of subjective expression than as the revival of the avant-garde Expressionism current before and after the Great War. And this was true despite the allusions to Behrens, Pöhlitz, Taut or Mendelsohn betrayed by this Generation's predilection for the explosive power achieved by drawing by means of certain effects in plastic and tactile detail (for example, the solutions adopted for corners) obtained by the leavening of surfaces.

In other words, one has to reconsider the vicissitudes and experiences of this Generation born in 1925. The circumstances of their adolescence spent amidst all the uncertainty of the War made it impossible for these architects to approach culture on the basis of a natural mature assimilation. It was rather on entering their profession that it became necessary for these architects to consolidate their cultural bases with a greater awareness of civic and formal problems. It is in the ups and downs of this initial cultural and professional struggle that one finds an explanation for their passion for history, their strong collateral penchant for *design*, town-planning, the morphology of the territory, all simultaneous and occasionally divergent attractions. On the figurative level, then, they pursue expressionistically an aim for eccentricity, ambiguity and at times even irony as figurative reconstructions of an ethical conflict which continually oscillates between subjectivity of form and objectivity of performance.

It is this conflict that accounts for the interpretation of historical Expressionism given by Gregotti and it also offers an occasion for taking note of several burning questions of interest not only for this Generation: *Expressionism in architecture tends to negate a communicable syntax, and in every work to seek instead its own creative rules, so it should therefore be judged on the plane of this clash between reality and occasion, evidently tending, if not to propose general alternatives, to express the symbols of an experience of crisis and therefore, once again, of total change.*

Invisible cities

In the early Sixties the alienation of the contemporary city turned critical thought to procedures for urban intervention: in the US with respect to the experience of urban renewal; in Europe with the debate on *pre-existent environment*, and with the construction plans of the great business and commercial complexes, as well as those of public structures. And, while from all quarters there were questions regarding the meaning of architecture and calls for an examination of the methods and processes pursued in planning, Louis Kahn demonstrated that it could be interpreted in terms of space as the physical expression of an ideal prefiguration.

Alien to the urbanistic scale, the Generation born in 1925 prepared to cope with the urban crises by shaping its own cities out of the interiors of form and architecture.

10 Concurring in the poetic turn taken by their work,

in various ways, were also the lessons of Pop-Art, semiology, and the large-scale architectonic proliferation of the *enfants-prodiges* of *Archigram* after 1964. To restore communicative value to the form-meaning binomial, "from 'Pop' we learn" (paraphrasing Denise Scott Brown) to include ordinary, everyday, banal subjects in the composition. The emphasis that it places on estrangement and the object in itself frees the plan from formal inhibitions and facilitates the figurative transgression of conventional codices: operations that Venturi examines in his *Complexity and contradiction in architecture*. On the other hand, semiology teaches that everything is sign, and makes signs available for operations without impairing their value. In the case of *Archigram*, finally, it is not so much the urban look that influences as the potentialities inherent in the far greater scale of the building factory and in the loss of typological pregnancy.

Adjustments in the disciplines have tended to shift the terms of the debate posed by the Modern Movement: it is now no longer a matter of following the prescriptions of hygiene and quantity (which are now almost anachronistic), but of meeting the requirements of usability and quality. *Substantially, then, what we have here is a process of historicization which architecture brings about, transcending functionalist universalism by "explicitly turning to memory as a means for achieving dialogue and communication; this is done by exploiting a common platform of visual habits, formal and methodological revisitations, and a concrete bond of human experience."* Again, *it is a matter of again conferring meaning on the architectonic object, utilizing signs and symbols drawn from a common cultural heritage and common visual experiences.*

Programmatically and tactically containing the ideological questions, between the Sixties and Seventies these architects readied the instruments of planning for the theme of urban design as a problem of architecture. In fact, in their plans it is architecture which generates the city, and not the reverse. As in a critical essay, every building becomes a short passage from the city, a coherent city in the incoherent city, an architectonic figure with an urban morphology tried and true only insofar as it is historical: the rest is landscape to be redeemed (the free-way and the strip included by Moore and Venturi; Bohigas's block and corridor-street; Aymonino's architectonic passages; Gabetti and Isola's (but also Gregotti's) urban geometry in the landscape; metropolitan concentration as opposed to dispersion of the *cit   jardin* in Chemetov...).

The fundamental principle of architecture is of a territorial nature; it is the interpretation of an objective reality which comes with the act of laying out, limiting and defining, completed and perfected by the modification of the project. For this Generation, planning is intrinsically the myth of the *genius loci*. A *genius loci* which from time to time lies in the expressive potentialities of architecture; in the stratifications of fragments and memories led back to compositional synthesis; in the aspiration to create a place leading the whole natural and artificial universe back to the process of formalization. And towards architecture as a "presence" to perceive.

Exercises in style

The common aim of this generation, for all its differences in interpretation, will be found at least in this: the will to preserve the identity of architecture, its essence, even if from time to time it appears, in contradiction with itself, to lie in ideology, practice, history, the representation of design, and even in renunciation.

This statement of Gregotti's, from the introduction to the Catalogue of the *Europa-America* exhibition organized for the Venice Biennale of 1976 sounds very much like an *a posteriori* proclamation aimed at historicizing the commitment of a Generation. However, when announced in 1978 it rather claimed a political role for itself, a role of leadership in a federated area of work which transcends the narrower limits of the "Generation born in 1925", in the delimitation adopted here. As in the shock of *déjà vu*, this statement extends outwards in time to incorporate the more general and complex turbulence condemned in Italy and abroad as the *Italian retreat from Modern Architecture* which, as early as 1963 was described by

Francesco Tentori in these terms: *The fact is that we occasionally feel that our architectonic culture is a kind of static twilight bathing all forms and all "styles" in its light: like the often two-fronted herms that populate an extraordinary stone monument (...). We move round this vast stretch of simulacra with curiosity.* And this circling includes not only the Generation born in 1925 and the one born in 1930 (to which the author himself belongs) but, almost certainly, also the most vital personalities among the Italian Masters, all of them subjected to the same accusation by Banham. The truth is that the breathless rush to contribute to refashioning the image and form of the city on a grand architectonic scale was soon followed by the uneasiness of a sense of suspension: it was a time for weighing things in the balance.

Thus, a score of years having passed since the operational musings that emerged in the brief period of "the years of apprenticeship", the Generation born in 1925 is again questioning itself regarding its true identity. Its present problems, which are not unlike the ones faced then, have taken on a new shape as variations on a theme, indeed, as *exercises in style*.

Included in the balance are instruments and the outcomes of one's works, not so much in order to reassess *a posteriori* the specific value of these products as to clarify just where one's personal poetic commitment figures in the architectural scene today in which, particularly in consumption, anything goes. A consumption in which even eclecticism is no longer considered a necessary or sufficient connotative element, but rather a pathological symptom of the widespread standardization now going on. And now, with the end of functionalist prohibitionism, it is important to give it a wide berth.

But it is with history that this Generation is still trying to come to terms. But no longer — as was once the case — when one needed only to evoke it — like Athena — to be rescued. When one could still say: *Our renewed sense of history puts us all squarely face to face with our responsibilities as intellectuals. Either we accept its civilized message and report it, celebrate it, and move people with it, or the terrible silence of an incommunicable perfection awaits us.*

In fact, in the beginning (and up to the Sixties) parallel research in form and figuration used the history of architecture to define an area of resistance capable of containing the reductive uniformity of the International Style. Now it is only by rigorously selecting material in history that it becomes possible to trace one's way back to quality in architecture and to check the formalistic devaluation brought on by an historicism that lends itself to every conceivable interpretation.

The houses of the destiny

The journey in phases of time seeks out the theoretical motivations accompanying (before and after) the production of images. Actually, no creative "neurosis" ever has a normal course of development in time. The *invisible cities* sometimes appear to be fixations in the *exercises in style*, or the predilections of an apprentice may even flower in the years of one's maturity.

By biography the ancient Greeks only meant the series of things that happened to one: *I was present at Thermopylae, I worked for a year with Praxiteles...*

The creative journey is the geometrical place where figurative themes from time to time land on one's drawing board. Astrologically speaking, these themes are the equivalents of the "houses" of the horoscope: every man inhabits more than one "house", and each of these houses encloses only one of the many parts of his experience.

For many architects of this Generation — although certainly not only them — their first "house" was and still is Villa Adriana. A model of noble eclecticism, it appears to have given rise to authoritative anomaly as a compositional rule designed to establish formal control over nature. Also confirmed by it is subjective intuition in settling the architectonic "place" (as Ch. Moore has pointed out).

Moore, for example, loves to connect — stylizing them — the evidences of a personal experience through a refiguration untrammelled by rules and preconceived inhibitions, so as to arrive at the *creation of the place. The architect plans the re-*

lations between physical materials, and from these the observer draws not so much the image of the building, as that of its "place". In which place, whether collective or individual, means to be rooted, to recognize and to identify: a fragment taken from history in order to re-establish a present. For Ungers, it constitutes the rediscovery of a compact humanistic settlement sociologically compatible with an archetypal *domus*. Villa Adriana emerges decisively in his plan for the Student house at Enschede as well as in the plan for the German Embassy in Rome. In the Student house Ungers recomposes a catalogue of residential types on the Adriana layout, declining them from elementary geometric figures; and joining opposing principles of compositional method, he contrives to build a unified "city" which is still pluralistic in offering fragments of multiple lives and memories to the collective perception.

Aymonino feels quite at home with the Villa Adriana. And this familiarity reduces its coefficient of myth in favour of a kaleidoscopic vision which makes its choices from infinite possible combinations. The hinge figures (groups of steps, cylinders, etc.) are for him the pivots on which "turn" volumes, surfaces, and foreshortened views. They reveal the details of an architectonic mechanism which becomes morphologically resumptive and, therefore, uninfluenced by the magma of the urban "field". (At times — as in the competition for the Teatro Paganini in Parma — the same elements emerge as the leading figures of a Piranesi-like performance played out against a filigree back-drop).

If it is true that Hadrian's and Antoninus's "Walls" were not so much military reinforcements as bastions of a civilization, one is led to think that in Stirling's case the territory colonized by Rome stretched as far as Glasgow. Stirling, too, for example in the German museums, proceeds by means of both assembling figurative models and hinging together graded frameworks and backgrounds on a web of geometric figures turning even in section. In this way architectural engineering tends to become urban engineering and to be one with the city, assimilating and tying together the axial components present in the existing plan, which in this way is reintroduced as a surrounding landscape and frame for a weird masterpiece.

The second "house" is a projection of the city. For this Generation it transforms architecture into a *course-sequence* (building, complex, or quarter, whatever), as in a film version. It contains the desire to rationalize things from inside the *existing city*, by introducing a fabric woven in a different way. The purpose of this insert is to solve the problem of the coexistence — certainly not the negation or suppression — of one element with another; it is a matter of raising an observatory from which one may contemplate the *historical city* with relative detachment and without historicist bias. Again, the *course-sequence* may be equivalent to the founding of an *ideal city*, if we can admit the principle of alienation in it, which is necessary owing to the knowledge of the fallibility of formalized plans and programmes. Consequently, in the *course-sequence* this Generation achieves an image independent of previous settlements, respecting them and appreciating them in the refusal to indulge any desire to imitate them. And nature — which is an occasional guest in this "house" — sheds its philological implications and mimetic yearnings and takes its place within the rationale of the creative process of transformation and sedimentation of a new *genius loci*.

In this regard it is worth mentioning the recurrent generational "after" Alvar Aalto. It is not the so-called naturalism of this architect that arouses the passions of, say, Aymonino, Stirling, or Venturi. It is rather the formal-spatial inventiveness of his volumetrical compositions, the progressions from the interior to the exterior, the free figurations forever hovering between the organic and the stylized. It is no mere chance that Aalto's Functionalism does not claim to stand side by side with the ideological radical thought of Central Europe, but rises out of the Finnish countryside through sensibility towards form, and the material and ethical values of an architecture still designed for the individual, not for mass-man. In North-American culture this sequence stigmatizes a natural and innate return to journeying "to

the frontier" and "on the road". To free itself from its European complexes, it immerses itself in the settlement characteristics of the fragmentary American landscape in line with the ethical discriminating factor of its *inclusion*. Discontinuity and dispersion, chequered layout and concentration typical of American morphology cannot be redeemed by covering it with a monumental "core" extrapolated from European morphology. Instead, it is by tracing back the connective tissue of mobility and the universe of individuality that signs and meanings coalesce and orient the new *course-sequences*.

Ranging between norms and exceptions, necessity and subjectivity, Moore and Venturi record their respective aesthetics on a variety of themes. *The piazza is... un-American... Another crutch of Modern architecture is the piazza compulsion derived from our justifiable love of Italian towns:* proceeding from this assertion Venturi reconstructs a sequence of his own along the strip. The strip is the place where *communication dominates space as an element in the architecture and in the landscape. But in the name of a landscape set on a new scale.* From Rome to Las Vegas. His is a *roadside architecture* which, in its adaptation and ecological grafting takes on the urban order of a *roadtown*, only to violate it both iconically and symbolically. Not the ideal Roadtown of Edgar Chambless, but a roadtown constructed between chance and profit. Following the lines of 'Pop' estrangement traced by Jasper Johns, Venturi concentrates his radical spirit not so much on the prefiguration of an ideal universe as on the epic and parodic representation of the real universe.

The house as the centre of the universe. As if celebrating some rite in devotion to a virtual urban landscape, Moore concentrates under a domestic roof spaces drawn from the city (fountains, *aediculas*, the squares of his single-family houses), often adopting the street as the connective tissue of an architectonic sequence (as in the Klotz house and the one near New York). In a free landscape, Moore transfers to his own architectonic "place" the Jefferson-inspired *arcadian will* in order to revive the *picturesque* quality of a civilization in which man, architecture, and nature live together in peace. Here the classical order is diluted in the solution of a sinuous line, on which the romantic order of architecture is grafted.

For the European architects of this Generation an aesthetic emancipation in the urban sequence proves to be much more complex. In fact, like all other "houses" this too is inhabited by memories of forebears and relations: restlessly wandering from room to room are the ghosts of the urban prefiguration of the modern avant-garde movements. In order to exorcise the *functional city* the *traditional city* is evoked. The regimen of planning is replaced by one that can be deduced from a morphological inclination. The *self-sufficient quarter* is passed over as a model in favour of an independent architectonic *mechanism* which condenses its fabric.

A common terrain is the critical assumption of the *existing city*: it is in the choice of themes that the generational experiences of Europe and America diverge. It is no accident that at the *Biennale* of 1976, the areas of planning were respectively singled out in *Urban architectures* and *Suburban alternatives*. Whereas for Moore and Venturi the archetypal dimension of the domestic universe prevails, in Europe the sequence, owing to cultural and contextual differences, unfolds over a great network in which the housing scale and urban scale can reunite. There is an indescribable nostalgia for an architecture that relates and will interrupt the architecture of functionalist separation. The architectonic models left by the Modern Movement are no longer sufficient; they have to be contaminated with promiscuity, with multiple use, "narration" and meaning. Consequently, in the *enclosure* that delimits the sequence there alternate respectively: street and gallery, square and courtyard. These elements recompose and order the whole spatial layout (not the functional one), conferring timbre (or colour) on it: continuity and discontinuity, delimitation, interruption, adjustment, and adaptation to a given context. As against the *mort de la rue* postulated by Le Corbusier to promote the modern vertical city, these architects place more faith in the regeneration of the 19th century street, restored in adherence or

in crossing in their architectonic mechanisms. The unified and directive design of the *Hof* is subjected to the fabric marked out by functionalist cubism until it is reconstituted in a Hippodamic foundation. But perception is no longer axiomatic and centralist (as it is in the perspective of the Renaissance and after). If anything, it is orthometric, paratactic, and often foreshortened by angulations and cuts, which are the symptoms of changeability and precariousness; the continuous losses allude ambiguously to a lost centre.

For Gabetti and Isola the sequence develops in conformity with a constructional timbre and with a composition in which the mechanism and nature concur in a reconfirmed definition of the city: Turin being laid out along lines traced by the military-industrial regime. They accept its dualism, already pointed out by Antonio Gramsci, as a "modern city" and a "provincial town" and, still more, they take up its morphological essence. In fact, *we are quite prepared to consider our city to be made up of a series of architectural episodes mixed up in a grey framework: an orderly and constant layout in which the heterogeneous inserted "accidental" structure becomes almost a metric irregularity in a monotonous poem, giving it life and justification.* Thus, it is not so much from its now violated functional essence as from a desire to safeguard its landscape (both in town and outside) that their works take their cue. The physical context will determine the vectors of the project. Without compliance with the "atmosphere of the time", without concessions to any "eccentric mending" they are restored as the syntactic completion and metric refinement of a pre-existing identity. In the urban areas these "engravings" are in evidence on the facades. In the free areas they spread out horizontally, in consonance with the wise topology of nature, because in Piedmont, too, natural and artificial qualities have lived together so long and so well that they have blended. At Sestriere the domestic terracing corresponds to the altimetric curves. In Ivrea the residential crescent with its tree-like iron ranks reforests the hills; in functional transgression it is completed at Candiolo in the circular *forum* of an urban directionality transferred to the countryside.

In the Ruidellots residential area Bohigas carries to epic extremes the symbol of the *linear city*, in this paying homage to the positivistic enlightenment of Soria y Mata for Madrid. In this transplant into Catalan terrain, he alters its functional and typological logic within an angled combination of broken lines. Together with its violent axiality, the development in height of the building-line and the out-of-scale intrusion of the road-gallery underscore the contrast between nature and construction in a further detachment from the ruralism of the *Ciudad Lineal*. Elsewhere, in order to stabilize the unified and coherent image of the European city that had taken hold in Barcelona between *Modernisme* and *Noucentisme*, Bohigas identified in the openwork of the facade and in the street-block relationship the typical gradients needed to reinstate and amalgamate urban continuity.

It may be observed that for the Generation born in 1925 — outside of any conclave — the settlement takes place with correspondences, analogies, and far-off symmetries, which are not so naturally common for other generations: a sort of fortification promoted by knight errants roaming the world.

But in Stirling's case, perhaps, it turns out to be much more autonomous and limpid, for the two generational myths — the *enclosure* and the *mechanism* — are reprocessed with a purely figurative value of efficiency. Let us retrace a few of his sequences. The futuristic *social valley* of Siemens of Munich is romanticized and naturalized by the classical scansion itself of the colonnade underpinning the hypertrophic office cylinders. In the Olivetti Centre at Milton Keynes, the glass-enclosed gallery of the offices and the service rooms is dynamically integrated with the earthen mass of the warehouse plate. At the Bayer building in Monheim, round the Boullée-Ledoux cenotaph of the Administration, the chapels dedicated to research are laid out in an Arcadian spirit. But beneath this explosion, in Stirling's poetic journey brood the images of the British landscape. Side by side with the private autonomy of the *garden city*, flourishes the great structural

work of the industrial *Functional Tradition*. Purged of all ideological efforts connected with their origins, they are reconsigned to a new process which regenerates every function-form process in the play of a limpid representation, which can reorganize and indefinitely contain everything. In his "horizontal" compositions (the *Zen insulae*, the Cannaregio cube, and the Giudecca portals), Gregotti carries out congruous substitutions of the fabric. Current in the perceptive rules of the orthogonal layout is the modular criterion as an interior logic for a perceptive control progressively to be extended to all the formalized units of the territory. In his large-scale compositions, predominating over the few essential details dedicated to figuration is a planimetric image (the parallel bodies of the University of Florence, the linear integration of architecture and mobility in Calabria, and the bridges over the valleys of Cefalù). Gregotti's interest in semiology appears in the territory with practical road-signs, a sort of sociology for key-words, the metaphoric vocabulary of a new habitational condition. In his "linear cities" he projects a recurrent *revèrie* in this whole Generation: the symmetry between typology and collective behaviour in the mirage of the now classless city.

Ungers works on settlement themes which are often heterogeneous: from the transposition of the Manhattan model to Welfare Island to his exercises in squaring on the Marburg lot, from the fringed backgrounds around the Beslauer Platz in Cologne to his philological variations on the morphology of Berlin. On the city block he prints the functionalizing design of an optimal harmonious relationship divided along two axes of symmetry, and along the edges he seeks the unevenness caused by the physiological survival of the city. The block, proposed as a demonstrational model of an "aesthetic code", drives the monumental cadence to its borders and onto its connections with the street system. On the inside there takes place the typological probing which, in its changes of rhythm and its important exceptions corroborates the reasons for a humanistic "building code". *The component elements of the urban structure — the wide streets, the parks, meeting-places, monuments, etc. — are singled out as elements that can be recognized on that scale, as the materials of planning; just as pedestrian crossings, vertical communication, and the service block are, on the scale of the single building or lodging. Urban intervention, then, is based on a certain coherence with the separate recognizability within which one is called in to work: in fact it is the plan which offers a full explanation, because it is formally complete, of the constituent elements — both pre-existent and new — putting them into a different relationship precisely by means of a unified intervention; (this holds for the city of Berlin just as it does for a small lot).*

These remarks of Aymonino's on the contribution of Oswald Mathias Ungers to architecture hardly correspond to the latest urban sequences conceived by his German colleague. In them Aymonino, in a condensed form of intellectual transfer, seems to be expounding his own aesthetic convictions regarding the city. In the plans for the inside of the constructed settlement (for example, the Gallarate quarter, and the business and commercial centres of Turin, Bologna, and Pesaro) he sets out the composition with a volumetric synthesis recognizable in well-defined archetypes. They constitute a handbook of basic figures (the *colosseum*, the crescent, the square, the arcade) to explore and to transform by means of a succession of solutions tested in volumes, and especially in section. The mechanism is articulated on the dynamic grafting of a double physical and perceptive accessibility, which develops along a sequence of ramps, interior passages, and inclined planes; but also of spatial breaks, delimitations, and combinations. In the undefined territory on the outskirts of the city, or in rural contexts (the Pesaro campus, the universities of Cagliari and Florence), he turns to the certainties of the Hippodamic plan and traces out the Cartesian axes and the fabric from which to cut out the new formally completed part.

Not unlike a surveyor, Chemetov sketches out his *villes nouvelles*, following the directions of a topography laid down by nature and man. On the site, the foundation demarcates the boundaries between the free and the urbanized territory and

its delimitation is built on the multiple and contradictory intersection of axes of dissymmetry, from which emerges the hierarchical sequence of the new *urbanité*. At Marne la Vallée, from a labyrinthine space there branch off the directional lines taken by the residential *continuum*, broken up by the large multi-purpose gallery. At the Isle d'Abeau the settlement is contained by the classical aqueduct of public institutions. In the same way, even in the centre of the historical city architectonic structures are designed differently from their surroundings. And against the shapeless stretch of the outskirts, Chemetov sets a linear concentration in height. At Evry, which is crossed by a public street-gallery, there develops the urban assembly line marked off by alternating courtyards. Here the outside architectonic look is a measure of the containment from the surroundings. After foreshadowings of Le Corbusier and the ideograms of Archigram, Chemetov relies upon Fourier's "collectivist" design: *a society which operates by series of groups (must) greatly differ from our village and suburbs (...); in place of this chaos of cottages a Falange will be built regularly (...). A Falange is really a small town, but it has no open approach roads exposed to the inclement weather; all parts of the building are accessible by way of a wide gallery situated on the first floor (it could not be situated on the ground floor, which vehicles pass through at various points) (...). The street-gallery does not receive light from two sides, but adheres to each building block; (...) The front doors of all the flats of the first, second, and third floors open on the street-gallery (...).*

The third "house" frequented by architects born in 1925 is a kingdom of ornament.

Expelled from the treatment of surfaces by Adolf Loos's criticism and benumbed by the purist dogma of the equivalence between form and function, ornament is now resumed as a supporting complementary element in the formal determination of any architectonic structure.

The use of *chiaroscuro* effects, originality in the matching of different materials, the co-presence of several architectonic solutions do not prepare decorative techniques for treating the outer membrane of a façade; vice versa, they constitute organic adjectival qualities of an architectonic form. From eloquent structures to surface textures, from neoplastic colouration to the elementary properties of materials, the instruments of construction are freely orchestrated by the will to form, beyond all concessions to the myths of technical expertise or to the formalist influences of the "internationale" of the curtain wall. Technologies and materials are from time to time adopted in relation to the theme and place, and often modelled on the inspiration of some historical reference. And even the prefabricated module, a unit *par excellence* of undifferentiated industrial repetition, becomes an expressive part of a complete architectonically sealed whole.

For Gabetti and Isola, as for Bohigas, the engineering of the detail is regulated by a rediscovered science of building. Their engineering does not always aim at the correct employment of a material, but sometimes slips into virtuoso show and compositional paradox, in order to keep architecture, in just such details, to its pristine dignity of workmanship. In the evocation of the past flows the art of building of 19th century and "Novecento" pioneers, the artificers of a figurative representation which is substantially (and not formalistically) congruent with modern industrialization. It is almost a desire to preserve and repropose its correct utilization in the traditional city: a revolution in order.

The "choreography" of the decorative elements (false walls, ornamentation, colonnades) contribute to the architectural settlement rite. In Kresge College, Moore underscores the symbolic connotations of the collective functions and at the same time stylizes the private ones in a stately architectonic solution deliberately stripped of the symbolic expressivity of the function itself. Compensating for the impossibility of objectively representing a way of life is a "joyous" prefiguration of usage: decoration is a direct expressive way to it, as in the luxuriant images of tourist behaviour on St. Simon Island, or in the celebrative representation of the square in New Orleans. In this, paying perhaps a tribute to the imaginary ci-

vilization of Hollywoodian California in the Twenties, but also in order to confute Disneyland's "Toyland" with pure scenography.

But it is Venturi who carries the rehabilitation of ornament to its extreme theoretical consequences, by exploring values in the continual reciprocal trespassing between criticism and creativity in his intellectual architecture. At times, strating with the perceptive and communicative aspects of architecture, he goes on to experiment with the overlapping of surface decoration and primary structure, so as to guarantee a minimal perception in speed and complex perception in simply walking. At other times, with the technique of decontextualization, he concretizes the postulate on the dichotomy between decoration and functional shelter, entrusting the significant value to the decorative element on it. And he goes as far as the dichotomy between form and symbol, when he attributes the representation of architecture to the application of ornament as an *over-all pattern*. Three of his *Gentle manifestos* are: the FDR Memorial, the Football Hall of Fame, and the Institute of Scientific Information.

The last astral "house" is wrapped in the mystery of the Russian doll.

Cities within a city, delimited by a filter-enclosure, Stirling's German museums "contain" an explosion of figures, full and empty, fantastic forms evoked by the urban body and the *corpus* of architecture, inside an effect of uninterrupted mirroring between one interior and another, and between the inside and the outside.

Houses within the house in a virtually infinite sequence, in his plan for the Solarhaus, Ungers wraps the stone house in a glass house, then in a green one, and finally in a house-nature defined by the natural space of the garden.

Archetypes within the archetype, the aedicula-tub and temple-drawing room introduced by Moore in a house with a vernacular touch are also objects with a poetic reaction, volumes in the volume. Things within things, spaces within the space, shelters within shelters: these are evident contradictions that concur in the complexity in architecture. Architecture reflects on its own constituent elements and the composition evolves in a sort of narrative for the already initiated. Almost in a play on the relativity of words, both in the theme and in the variations it sings the praises of estrangement in counterpoint, but there is also irony on the communicative range of language.

In the periods of greatest achievement in a theatrical canon, the theatrical action repeatedly becomes its own subject, and in this way mixes the performance and life in an indissoluble union.

Farewell

Allow us for a moment to return to the celestial orbit and to quote a few observations gleaned from the astrological writings we have consulted. The sign of Sagittarius, integrated by the mythology of the ancient Centaur, is the sign that most becomes generous and positive artists.

The Centaur's face is always marked by sadness, perhaps owing to his double nature. Contrasting with, or rather complementing the part which is horse, is a human trunk: chest, arms, and head. The synthesis is realized in the arrow and bow, in that the arrow is the vector that flies towards its destination, the target. It is only in the balance of the arms and eye, in looking towards the target, that Sagittarius is realized.

And yet, if one thinks of the face, the smile and the creative energy of these architects, anxiety does not seem to prevail over the joy of life.

Sagittarius, the writings say, is the glorious aspect of psychological sacrifice, in which the goal is ascent and elevation, and renouncement is only the abandonment of lower levels. But we would insist on the more immanent, undifferentiated and instinctive aspect of Sagittarius, reflecting on the anatomical figuration of the Centaur. This being, we repeat, is a quadruped, whose lower parts are those of a horse. Well, now, the horse, according to Freud and psychoanalytical symbolism, is the symbol of sexual energy freeing itself. For Jung (the horse) symbolizes much more than sexuality: it is really the libido or vital energy in its genuine totality (...).

Astrologists see religiousness in the sign of Sagittarius, the writing concludes. But let us not forget the prevalence of joviality...

HINTERLAND

anno 6 numero 27
III 1983

Trimestrale di Architettura & Urbanistica
Quarterly review of Architecture & Urbanism
Revue trimestrielle d'Architecture & Urbanisme

Sommario

Giuseppe Samonà (1898-1983) <i>Luciano Semerani</i>	1
Circuiti generazionali (I) <i>Guido Canella</i>	4
Punti di vista sul Movimento moderno <i>Oriol Bohigas</i>	8
Il tempo del cantiere <i>Roberto Gabetti e Aimaro Isola</i>	12
Il passato come nuovo <i>Charles W. Moore</i>	16
Architettura della strada <i>Robert Venturi</i>	20
Un progetto d'insediamento <i>Carlo Aymonino</i>	24
Tra formale e informale, tra misurato ed esuberante <i>James Stirling</i>	28
Per un'architettura umanistica <i>Oswald Mathias Ungers</i>	32
Il luogo dell'architettura <i>Vittorio Gregotti</i>	36
Architettura come storia del cantiere <i>Paul Chemetov</i>	40
Frammenti quasi autobiografici su una generazione e dintorni <i>Giovanni Klaus Koenig</i>	44
Moderno, Postmoderno e la tradizione <i>Jürgen Joedicke</i>	46
Significato e architettura <i>Christian Norberg-Schulz</i>	48
E non facciamo storie...! <i>Pasquale Iovero</i>	58
Mitobiografia di una Generazione <i>Alessandro Christoffellis, Heidi Hansen</i>	69
Libri ricevuti	

Direttore Guido Canella
Hanno redatto questo numero: Heidi Hansen, Francesca Bonfante, Donatella Braghin. Traduzioni: Paola Cantoni, Donatella Frazzei, Alberto Galli, James Pallas, Patrizia Passamonti. Copertina: Gianni Sassi

Redazione:
Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333

Direttore Responsabile: Guido Canella

© Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati

Manoscritti e fotografie anche se non pubblicati non si restituiscono

Amministrazione:
Quadratum s.p.a., Via Turati 8, 20121 Milano, tel. 6571392

Pubblicazione trimestrale registrata al Tribunale di Milano N. 152 del 15/4/1977

Fotocomposizione: Intercompos, Via Dugnani 1, Milano

Stampa: CO.P.E.CO., Via Figino 24, Pero
Promozione abbonamenti: Hinterland s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695333

Abbonamento a 4 fascicoli:
Italia Lit. 20.000
Estero Lit. 30.000 - US \$ 25
Copia arretrata Lit. 5.000

Gli abbonamenti possono avere inizio in qualsiasi periodo dell'anno. Per cambio di indirizzo informarci almeno 20 giorni prima del trasferimento allegando l'etichetta con la quale arriva la rivista.

Distribuzione alle edicole: Marco A.&G. s.p.a., Via Fortezza 27, Milano

Distribuzione alle librerie: A. Mondadori, Milano-Segrate.

Distribuzione e abbonamenti all'estero: A.I.E. s.p.a. - Agenzia Italiana di Esportazione - Corso Italia 13, 20122 Milano, tel. 809426, telex: 321011 AIDI/315367 AIEMI-I

Pubblicità: SEAT, Via Saffi 18, 10138 Torino, tel. 33301

Ricordiamo che abbonamenti e corrispondenza redazionale vanno indirizzati a:
Hinterland, via Revere 7, 20123 Milano
telefoni (02) 4695222-4695333

Avvertenza: sul frontespizio del n. 26 di Hinterland, dedicato a «Cultura dell'abitare e design: l'interno domestico» siamo incorsi nell'involontaria omissione del nome di Enzo Frateili che, insieme a Gianni Ottolini, ne è stato il curatore.



Giuseppe Samonà (1898-1983)

In me era un architetto che le circostanze non compiono...

Scegliendo tra il costruire e il conoscere la ricerca della verità, Socrate soffocò dentro Socrate l'architetto.

Paradossalmente, Giuseppe Samonà chiuse dentro l'architetto il filosofo; ma non tanto. E così tentò di far convivere in se stesso due anime (almeno due anime dovremmo dire oggi).

L'originalità della sua Scuola, del suo libro più importante, sta nella sua riscrittura delle origini della città moderna, una rivalutazione della città del XVIII e XIX secolo che fece giustizia del disurbanismo ingenuo degli storici e dei sociologi e dei cosiddetti urbanisti razionalisti e organici che fossero; che mise in crisi, anche sul piano concettuale, lo schematicismo della Carta d'Atene, e in ridicolo l'«urbanista demiurgo» allora ed ora figlio dell'Ecole des Beaux Arts.

L'enorme latitudine e l'enorme spessore che nel tempo i fenomeni architettonici ed urbani avevano presentato schiacciavano, in una trionfante prepotenza dei fatti sulle ideologie, le piccole costruzioni teoriche dei poeti-macchinisti; con una latitudine ed uno spessore ancora diverso i fenomeni architettonici e urbani si sarebbero presentati anche in futuro. Con Samonà venne a pesare sulla matita dell'architetto, rendendone quasi impossibile il mestiere, la coscienza della ricchezza della vita, la complessità delle scien-



1. Giuseppe Samonà con Le Corbusier e altri alla presentazione presso lo IUAV del progetto del Maestro francese per l'Ospedale di Venezia, 1965. 2. Giuseppe Samonà con Frank Lloyd Wright e Bruno Zevi in occasione del conferimento della laurea honoris causa al Maestro americano, Venezia, 1951.

ze umane, l'interdisciplinarietà delle analisi, il materialismo dei dati.

Pure, a chi si affrettò a trarre, da questo sorreggersi dell'Architetto su dieci stampelle, la fine dell'Architettura, a chi si affrettò a camuffarsi, e tuttora si camuffa da coordinatore-politico, e/o ragioni da designer, e/o da territorialista, Samonà contrappose, alla fine, e logicamente, la dimensione disciplinare, anzi, una dimensione disciplinare talmente forte e tradizionale da racchiudere, in un'unità, architettura e urbanistica. Quale la portata dell'insegnamento di Samo-

nà? L'area dei suoi interventi, la natura dei suoi discorsi rimase elitaria; secondo taluni (persino) provinciale.

Io credo invece che la linea Samonà separi ancora oggi, nettamente e in tutto il mondo, utopisti da reazionari, fra quanti si sono occupati e si occupano dell'architettura della città, hanno meditato e meditano sugli spazi antichi, hanno tentato e tentano di suonare su più corde e più toni, anche sgradevoli, confidando nell'intelligenza.

Quasi dieci anni fa si tenne a Palazzo Grassi in Venezia una mostra di Samonà, non buona pur se curata dall'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Mi si chiese una breve testimonianza per il catalogo. Il Maestro la apprezzò più di altre (mie in altre occasioni e di altri in quella). Mi pareva che con la Banca d'Italia a Padova, che ritenevo e ritengo tutt'ora la sua opera più importante, Samonà avesse soprattutto e ancora una volta mostrato l'ampiezza e per certi versi anche la scarsa praticabilità dell'orizzonte aperto... *un mare (o un riflesso?) che Samonà stesso non ha ancora navigato: ma probabilmente anche per questo tanti giovani l'hanno considerato un Maestro, per aver dato la sensazione (o l'illusione) che lì già fatto, anche se lucidamente raggiunto, era molto poco rispetto a quello che restava da fare, che si poteva ancora fare.*

Luciano Semerari

Circuiti generazionali (I)

... Avevamo, per dire tutto con un'immagine, gli stessi problemi di un Baj o di Rauschenberg, di un Berio o di un Boulez, di Godard...

Edoardo Sanguineti (1)

È lecito stroligare per generazioni? Poiché ricorre la presunzione secondo cui ogni autore è caso a sé e, perfino, che ogni opera significhi per conto proprio, è questa la riserva di fondo sollevata sulla storiografia di un famoso studioso di recente scomparso, Nikolaus Pevsner, spintasi a legittimare per categorie generazionali e tipologiche l'"anomia" del Movimento moderno nel corso generale della storia dell'arte (2).

Ci si chiede: cos'altro significherebbe il riaffiorare più o meno esplicito di termini-concetto come *Kunstgeist*, *Volkgeist*, *Zeitgeist*, estrapolati dall'Idealismo tedesco e largamente impiegati dalla Scuola di Vienna, se non una certa tendenziosità, una sorta di prevaricazione di un metodo di indagine applicato a un periodo sconvolto da profonde mutazioni di struttura (Rivoluzione industriale) e di sovrastruttura (ascesi delle Avanguardie), così da renderlo organico a un corso lineare fondato sul primato spirituale?

Si afferma così, non senza fondamento, che l'Ottocento di Giedion, il Novecento di Pevsner sarebbero mirabili costruzioni immaginate o addirittura apocriefe (3).

Comunque è certo che i rapporti causa-effetto vi risultano sovente spiegati in modo deterministico. Eppure il contributo della storiografia eroica del Movimento moderno, forzando i vincoli di parentela tra soggetti (fossero essi artefici o tipi), sostanzia l'ideologia e le suggestioni sulle quali si costruì una poetica — lo si può ben dire! — radicalmente nuova, di cui unitarietà e autenticità non vanno cercate nella funzionalità alle attese (economiche, tecnologiche, quantitative, ecc.) del tempo, ma in una comune capacità di presentare il ruolo diverso al quale sarebbe stato chiamato il lavoro intellettuale e creativo. Non a caso si è detto che tale poetica deve a Giedion quanto a Le Corbusier e Gropius.

Il ritenere costante e univoca la risposta che il Movimento moderno diede — o avrebbe dovuto dare — a quelle attese e, in generale, ai problemi del proprio tempo, lungo l'arco storico che va dalle origini del Moderno alla Seconda guerra mondiale, ha ingenerato i principali equivoci nella sua storiografia. Mentre è possibile procedere per distinzioni, a costo di schematizzare e approssimare.

Per esempio e grosso modo, dal compito dei Pionieri nati tra il 1835 e il 1845 (i W. Morris, Boito, Richardson, O. Wagner, Sitte), impegnati a ricomporre in positivo il rapporto tra creatività individuale e tecnica di riproduzione, tra arti, mestieri e industria, tra monumento e composto urbano, risulta ormai distaccato quello della Generazione compresa tra il 1855 e il 1875 (i Berlage, Sullivan, Basile, D'Aronco, Horta, Muthesius, Unwin, van de Velde, Guimard, Olbrich, Behrens, Mackintosh, T. Garnier, Poelzig, Schumacher, F.L. Wright, Hoffman, Loos, Perret, Tessenow), teso a convertire l'anti-superfluo in stile o a razionalizzare il nuovo insediamento sul corpo della città storica.

Così come il compito generazionale di radicale rifondazione poetica, come insieme inscindibile di formulazione teorica e di pratica operativa, attribuibile ai Maestri nati tra il 1880 e il 1890 (i Klein, Taut, Ladovskij, van Doesburg, Vesnin, Golosov, Gropius, Hilberseimer, Tatlin, May, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Mendelsohn, Sant'Elia, Rietveld, Meyer, Duiker, Lisitzkij, Mel'nikov, Oud), che necessariamente si produsse e confrontò a livello internazionale per una società nuova, anche quando si sviluppò da radici più autoctone (i Kramer, Häring, Bartning, De Klerk, Asplund, Andreani, Aschieri, Dudok, Luckhardt), può essere distinto dal compito generazionale di apostolato metodologico-formale, ideologicamente internazionalista, attribuibile alla successiva Generazione del '90 (i Markelius, Korn, Lods, Ginzburg, Lurçat, Neutra, Bierbauer, H. Schmidt, Lescaze, Pagano, Coates, Wurster, Bourgeois, van Eesteren, Aalto, Beaudouin, Stam), che si trovò (nazione per nazione, città per città) a misurarsi col *revanchismo* classicista in termini di modelli attuativi su una problematica civile.

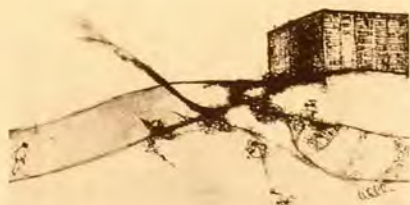
Analogia distinzione può estendersi al campo critico-storico, tra la generazione dei Giedion, E. Kaufmann, Sedlmayr (4), ancora sog-

getta (in positivo o in negativo) allo *shock* meccanicistico e perciò costretta a operare per discriminazioni, analogie, corsi e ricorsi storici, e quella dei Persico, Teige, Hitchcock, Posener e, appunto, dei Pevsner, protesa alla legittimazione storica delle Avanguardie come raffigurazione di un imperativo etico.

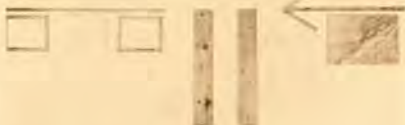
Non può stupire, allora, che sia stata proprio la critica d'arte di matrice idealistica a mostrarsi la più suscettibile e longeva rispetto ad altre impostazioni, per esempio quella del positivismo tecnologico, che pure fornì agguerriti argomenti alle polemiche economicistiche e igienistiche del Movimento moderno. E ciò sia per quanto dell'Idealismo tedesco pervase la Scuola di Vienna, dando luogo contemporaneamente al *purovisibilismo* e al suo simmetrico sociologico; sia per quanto di quella venerabile Scuola si trapiantò nella cultura anglosassone, dando luogo a interessanti combinazioni di ricerca, soprattutto dopo la diaspora intellettuale provocata dal nazismo; sia, infine, all'incrinarsi del programma integralista dell'industria, con la grande crisi del '29, e al verificarsi delle involuzioni autoritarie in molte nazioni europee, quando la difesa intransigente del Movimento moderno e delle Avanguardie in generale significò presidiare dalle barbarie dei nazionalismi i valori spirituali di libertà e di iniziativa intellettuale di una civiltà europea sull'orlo del baratro. Ancor prima del solvente fenomenologico, introdotto soprattutto ad opera di Antonio Banfi, l'aggancio diretto o indiretto all'Idealismo ha fornito anche alla critica italiana (da Venturi a Giolli, Persico, fino ad Argan e Ragghianti) quella profondità di respiro necessaria ad accompagnare in coerenza una poetica soggetta a polarizzazioni abbastanza disomogenee che, nell'area stessa del Razionalismo e già a partire dagli anni Trenta, si configurava secondo autonomi e personalizzati processi di stilizzazione, soprattutto a partire dalla Generazione del '90 (i Daneri, Palanti, Bottoni, Figini, Pollini, Libera, Ridolfi, Terragni, Vender, Albini, Cosenza, Gardella, Mollino, Scarpa), che operò affinando la propria poetica non diversamente da quanto accadeva altrove (Villanueva, L. Kahn, Lubetkin, Prouvé, Sartoris, Wachsmann, Brinkmann, Breuer, Jacobsen, Leonidov, Sert, Backström, Roth, Baršć, Sakakura, Stonorov, Mayekawa, Ph. Johnson, Torres Clavé, Niemeyer, Reinus). Così si potrebbe procedere per decenni e forse, meglio, per quinquenni dal 1910 al 1925, dove prevalsero posizioni generazionali e individuali fino all'eutanasia dei CIAM perpetrata a Otterlo nel 1959. Ma, proprio lungo il confine che separa la Generazione del '25 dalle antecedenti, risulta una profonda crepa ideologica e metodologica. Né serve a superarla un ritorno di fede di qualche suo protagonista nei fondamenti del Movimento moderno. Il corso dell'architettura insegna che, per sincero esso sia, mezzo secolo è intervallo troppo ampio perché la riconferma di quei principi si riproduca con invariato grado di unitarietà e di autenticità. Nel frattempo si è insediato quel processo di straniamento e di stilizzazione che altera l'essenza stessa di una poetica. Lo confermano i ricorsi storici del Classicismo, del Razionalismo, dell'Avanguardismo: i Neopalladiani non sono Palladio, i Postmoderni non sono i Moderni, ecc. E non scontava proprio l'ineluttabilità del mutamento l'interrogativo posto da Ernesto Rogers fin dal 1957: *continuità o crisi?* (5).

Se ha senso, allora, parlare di poetica come *koinè* generazionale, può valere innanzitutto un generale riferimento contestuale: eventi, letture, immagini, suoni concorrenti ad una comune esperienza attraversata con certa mobilitazione patetica, appunto, da una generazione; miti appassionatamente intersecati per affezione o rigetto. Ne viene che i confini tra generazioni contigue non risultano così incisi, poiché sovente le temperie culturali tendono a sovrapporsi fino a confondersi in una *terra di tutti e di nessuno*. Mutano invece per qualità e *telos* le azioni e le reazioni condotte dai rispettivi caposaldi ideologici. Da quelli presidiati dalla Generazione successiva (quella del '30, per intenderci) i caposaldi della Generazione del '25 appaiono nettamente divisi, ma ancora allineati. Mentre da quella del '20, immediatamente precedente, sembra dividerla un solco più profondo.

Prendiamo, per esempio, la questione della funzionalità e della con-



1



2



3



4



5



6

formità. Dalla Generazione del '25 in poi ha sicuramente pesato coscientemente, scientificamente, la condizione di antagonismo tra funzionalismo e soggettività, volta a volta aggirato o assunto in grossolana identità dalle generazioni precedenti (rispettivamente del '10 e del '15-'20). Mentre per quelle successive (dal '30 in poi) la stessa contraddizione è stata assimilata naturalmente, ancestralmente, nella ricomposta unità dell'*architettura di sempre*, quella del '25 vi si è trovata coinvolta direttamente, costretta a ricredersi — e in parte a rinnegarsi — sul principio fondamentale che ne aveva guidato gli anni di formazione e di esordio in pubblico. Così che a redimerla e rinfrancarla sarebbe provvidenzialmente sopraggiunta nel 1965 quella critica al funzionalismo (*Funktionalismus heute*), pronunciata da Adorno al Deutscher Werkbund di Berlino (6), che — è da supporre — la Generazione del '25 avrebbe potuto sottoscrivere in nome collettivo.

Prendiamo la questione sociologico-comunicativa. Il doppio simbolico nell'opera della Generazione del '25 non è certo quello evocativo e consolatorio dell'*engagement* e neanche quello dell'inversione metaforica del *romanzo in un romanzo*, del *teatro nel teatro*, del *dipingere per i musei*. Semmai quello del *produttore-fruttore*, supposizione e responsabilità di chi assuma se stesso come *campione-significativo* per gustare le erudite allusioni e i raffinati sottintesi affidati alla propria opera. Non certo per ridefinire i comportamenti sociali, né per escludersi dentro un circuito solipsistico, ma anzi per una delega fiduciaria al se stesso militante escursionista-memorialista tra le *città del mondo*. Sennò, cos'altro starebbe a testimoniare la propensione semiologica (l'equivalenza tra *significato* e *significante*), — per così dire — congenita a questa Generazione?

Prendiamo ancora la questione tecnologica. Anch'essa, come la comprensione del mondo, sopravvive in simbiosi familiare con la figurazione, estranea tanto alle suggestioni mitopoietiche delle generazioni appena precedenti quanto ai teoremi svalutativi di quella seguente. Non ne vedremo — o sentiremo — mai sminuire l'apporto irrinunciabile in virtuosismi, ideologismi, riduzioni o totalizzazioni scientifiche (valgano per tutte quella dell'onnivoro *design* e quella della panacea urbanistica rifuse, con caricatura che suona ormai irredentista, nello slogan *dal cucchiaino alla città*). Anzi, la maestria tecnica, compagna diletta e ragionevole, soccorre un po' dovunque, profusa nei dettagli, donde riemerge incrementando e impunturan-

do il progetto sul proprio ritmo, fino a coincidere geometricamente col pre-supposto d'insieme.

Prendiamo poi la questione della figurazione per evocazione. Anche le generazioni successive perseguono un significato autonomo dell'architettura sul filo della tradizione, ma in esse questa condizione non pesa come complesso da sciogliere ostensivamente. Il trovarsi chiamati per primi a darne ragione, di seguito a una vera e propria opzione ideologica, ha indotto gli Architetti del '25 a esprimere una funzionalità del progetto tesa al perfezionamento della trascrizione, regolata sulle tecniche di rappresentazione, molto simile agli esperimenti linguistici parallelamente tentati in letteratura, musica, arti figurative. Attraverso la prefigurazione d'insieme e la progressiva dissociazione in parti (minimo comun denominatore e *grado zero della scrittura* generazionale) è possibile distinguere la caratura variabile con cui il rapporto decomposizione-ricomposizione del ricordo riemerge interpretato in ogni memoria personale e talvolta in ogni opera. Come si può constatare, il repertorio evocativo scorre una tastiera di casi assai articolata, ma tutta versata alla transività comunicativa nel presente. Naturalmente ogni personalità-interprete estende la propria mano, oltre gli accordi fondamentali di una certa armonia di generazione, ricavando accordi estranei secondo un'originale successione cromatica: volta a volta complicando allusivamente le denotazioni essenziali ereditate da Razionalismo, Costruttivismo, Purismo, Neoempirismo o riducendo praticamente le connotazioni metaforiche estratte da Espressionismo, Realismo, Surrealismo, Iperrealismo. E qui può soccorrere il concetto di *traslitterazione*. Se con esso può intendersi l'alterazione di una certa finalizzazione convenzionata dell'immagine (per esempio, in poesia il concorso della figurazione grafica o in musica quello del rumore). Relativamente alla iconologia del Moderno, per la Generazione del '25 può forse valere, inversamente, la rinuncia a tipizzare l'architettura e l'insediamento coerentemente a un programma generale di nuova società. Per cui rievocare può significare usare delle figure già in corso nel Movimento moderno, estraniandole da quel proposito; comporre nella stessa sintassi un'opera valida *hic et nunc*, adatta a coesistere dimostrativamente (per assonanza o dissonanza) entro un ambiente circoscritto e un tempo transitorio: la città considerata ormai soprastorica per il suo stesso incoercibile divenire.

Prendiamo allora la questione della composizione e delle destinazioni. Qui contano soprattutto la sequenza e il contesto. La sequenza ordina il percorso interno all'architettura, a partire dai *fonemi* (materiali e tecniche non ancora formalizzati) fino alle figure che si aprono e chiudono l'una sull'altra. Il contesto di destinazione (la città, il paesaggio) offre quel corso dinamico sul quale fondare la progressione del progetto secondo un delicato, oscillante rapporto circolare di autonomia-eteronomia. Assumono così particolare valore sintattico la sezione variabile, che induce a una percezione cinetica, propria dei film o dei disegni animati, opposta a quella tradizionale, costruita per assi fissi (di simmetria o dissimmetria), su cui riprendono rilievo dominante, fino al monumento, i fronti della Generazione del '30; ma anche le angolazioni prescelte nella rappresentazione d'insieme del progetto (planimetria, assonometria, prospettiva dall'alto), tese a distoglierlo da ogni preordinata gerarchia emergente per affondarlo organicamente nel continuo artificiale del territorio. In ciò gli Architetti del '25 sembrano aver riassorbito in concreto e tradotto in forma plausibile certe formulazioni embrionali dei primi anni Sessanta sul nuovo comportamento urbano: dalla griglia funzionale della Generazione precedente (Team X) alle serializzazioni informali di gruppi più giovani (Archigram, Metabolism). Certo è che il *trance* predicatorio dei Maestri dell'80 (non del tutto assorbito nelle generazioni che seguirono e in parte destinato a ridestarsi con quelle più giovani, in nome della storia contro il professionismo corrente), nella Generazione del '25 risulta espunto dalla consapevolezza dei margini di alternativa e di fallibilità entro i quali si muove la cultura nella società tecnocratica, per necessità di un solido legame alla ragione pratica e di una teoria affidabile soprattutto al diffuso istinto di sopravvivenza sociale.

A questo punto, per mettere a fuoco le personalità straordinarie di cui è comunque costituita un'emergenza generazionale, dovremmo inquadrarne ogni contributo tra quelle *affinità elettive* che trascendono i confini anagrafici e di campo operativo. Sciogliere quegli intrecci poetici che si protendono con veri e propri riscontri telepatici, superando intervalli anche notevoli: per esempio, l'ascendente esercitato sugli Architetti del '25 — dacché sono essi stessi ad evocarlo — dalle poetiche anni Trenta formalmente più levigate (dei Wurster, Aalto, Kahn, Lubetkin, Sert, Terragni, Ph. Johnson, dello "Stile Olivetti", ecc.) o da persistenze figurative che, dall'inizio del Secolo o addirittura dal precedente, si proiettano nell'oggi: Neogotico e, in genere, *remade* nelle diverse versioni nazionali, Costruttivismo

piemontese, Modernismo catalano, Scuola di Chicago, Espressionismo tedesco, Scuola romana, Novecentismo, Neorealismo e sopra tutti, naturalmente, i *cento fiori* del Razionalismo. E, ancora, scoprire come le Generazioni del '20, del '25, del '30, pur attraversando congiunture storiche e fermenti culturali comuni lungo gli anni Cinquanta e Sessanta, a un ideale *museo di pesi e misure* abbiano lasciato prove d'autore e procedimenti critici di impronta diversa. Ciò vale in architettura come in letteratura, teatro, cinema, musica, arti figurative: Neorealismo, Gruppo '47, Nouveau Roman, Neue Musik, Informale, Free Cinema, Angry Young Men, Nouvelle Vague, Musica elettronica, Arte programmata, Pop-Art, Gruppo '63, Nuova figurazione, Minimalismo, Arte povera, Arte concettuale, Iperrealismo, ecc.

Sciolto l'equivoco funzionalista nel luogo e nella figurazione, d'ora in poi avrebbe contato la poetica, anche per guardarsi indietro: una certa caricatura moralistica non si trova in Picasso come in Le Corbusier? e la *tragedia della serenità* non è presente in De Chirico come in Mies van der Rohe?

Guido Canella

- (1) In E. Sanguineti, *Il piccolo fatto vero*, intervista a cura di F. Bettini, in *Rinascita*, a. 40, n. 36, 16 settembre 1983.
- (2) Cfr. di N. Pevsner, tra l'altro: *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, 1936, ed. it. Rosa e Ballo, Milano 1945 e *A History of Building Types*, Thames and Hudson, London 1976.
- (3) Cfr. D. Watkin, *Morality and Architecture*, 1977, ed. it. Jaca Book, Milano 1982 e M.L. Scalvini, *Nikolaus Pevsner, 1902-1983*, in *Op.cit.*, n. 58, settembre 1983.
- (4) Cfr. di costoro, tra l'altro: E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier-Ursprung und Entwicklung der Architektur*, 1933, ed. it. Mazzotta, Milano 1973; S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 1941, ed. it. Hoepli, Milano 1954; H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, 1948, ed. it. Borla, Torino 1967.
- (5) Cfr. E.N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in *Casabella-Continuità*, n. 215, aprile-maggio 1957.
- (6) Cfr. T.W. Adorno, *Funktionalismus heute*, 1965, trad. it. in *Parva Aesthetica*, Feltrinelli, Milano 1979.



7



8



9



10



11

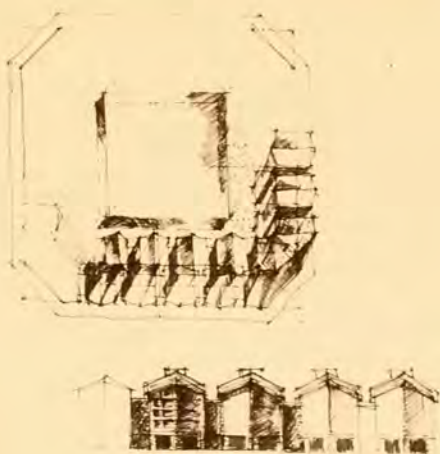


12

1. Renzo Vespignani (Roma, 1924), Casa e rottami, 1945; 2. Robert Filliou (Sauge, 1926), Three arrows (invitation to travel); 3. Stefan Wewerka (Magdeburgo, 1928), Normalbad 3, Nachttisch-Spiegel-Lampe etc., 1969; 4. Claes Oldenburg (Stoccolma, 1929), Washstand-Hard Model, 1965;

5. George Segal (New York, 1924), Spazio per la pubblicità, 1966; 6. Robert Rauschenberg (Port Arthur, 1925), Collage (das Türkische Bad von Ingres), 1967. Fotogrammi da: 7. Elio Petri (Roma, 1929), La Decima vittima, 1965; 8. Peter Brook (Londra, 1925), Marat-Sade, 1967; 9. Stanley Kubrick (New York, 1928), 2001: Odissea nello spazio, 1968; 10. Andrzej Wajda (Suwalki, 1926), La terra della grande promessa, 1975; 11. Ken Russell (Southampton, 1926), Lisztomania, 1975; 12. Robert Altman (Kansas City, 1925), Nashville, 1975.

ley Kubrick (New York, 1928), 2001: Odissea nello spazio, 1968; 10. Andrzej Wajda (Suwalki, 1926), La terra della grande promessa, 1975; 11. Ken Russell (Southampton, 1926), Lisztomania, 1975; 12. Robert Altman (Kansas City, 1925), Nashville, 1975.



Oriol Bohigas

Un modo di esplicitare la propria biografia consiste nell'esprimere il proprio punto di vista sulla storia del Movimento moderno nel corso dei venticinque o trent'anni in cui si è stati professionalmente attivi e attenti alle trasformazioni del pensiero architettonico.

Negli anni Cinquanta, il completamento della formazione di uno studente prevedeva una visita d'obbligo al Royal Festival Hall di Londra e una doverosa lettura di *Spazio, tempo e architettura*. Siegfried Giedion vi aveva compiuto, dalla posizione di storico, uno sforzo per legittimare il Movimento moderno, teso a tranquillizzare chi ancora non intravedeva come possibile una diversa interpretazione delle Avanguardie: il Movimento moderno veniva ad avere qui tutte le carte in regola con la società, con le nuove tecniche, con la nuova scienza e persino con una visione storica che si riallacciava alla tradizione wölffliniana. Nulla da temere dunque dalla Nuova architettura. Coloro che negli anni Venti avevano animato le Avanguardie erano, all'inizio degli anni Cinquanta, fra gli architetti più affermati. Le Corbusier, il più illustre rappresentante di quelle Avanguardie, avrebbe ricevuto l'incarico di progettare l'edificio del Segretariato delle Nazioni

Unite e ottenuto infine la possibilità di costruire la prima *Unité d'habitation*. Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe avrebbero insegnato in America i principi della Nuova architettura, trasformandosi al tempo stesso in attivi costruttori. Una massa di discepoli sarebbe riuscita ad applicare lo stile alla gran parte dell'architettura commerciale, grazie a potenti organizzazioni professionali.

Così, all'inizio degli anni Cinquanta, l'Architettura moderna era già pienamente accettata e i suoi principi avevano cessato di essere patrimonio esclusivo di un'élite d'avanguardia, per diventare base teorica d'insegnamento nelle scuole o repertorio stilistico dell'architettura che si diffondeva consumisticamente.

In Spagna tuttavia questa accettazione assumeva un carattere particolare: la repressione franchista aveva imposto un ritorno all'Ecclettismo classicista e aveva bandito l'Architettura moderna come sintomo culturale di un atteggiamento rivoluzionario. L'accettazione che allora si andava diffondendo, si ammantava così del fervore politico dell'opposizione, anche se presto questo fervore si sarebbe spento nel rapido assorbimento, fino all'assimilazione, nella società *desarrollista* del

franchismo americanizzato.

La unilateralità dell'interpretazione di Giedion venne contestata da Bruno Zevi (*Verso un'architettura organica*, 1948; *Storia dell'architettura moderna*, 1950) che postulava un'attenzione più esclusiva ai temi spaziali e di conseguenza alla figura di Frank Lloyd Wright — il solo architetto per cui lo spazio fosse autenticamente protagonista — e a ciò che egli chiamava *architettura organica*. In Spagna, dunque, la ripresa del Movimento moderno coincideva già con la scoperta di un ambiguo Postrazionalismo nel quale echeggiavano i principi organicisti. Il Movimento moderno, nel contesto di questa teoria spazialista dell'architettura, veniva accusato per la prima volta di dogmatismo e settarismo.

Tanto Zevi, come già prima Nikolaus Pevsner (*I pionieri del Movimento Moderno*, 1936), avevano fatto ricorso alla storia per l'interpretazione del passato, aprendo in tal modo le porte ad un atteggiamento nuovo rispetto all'antistoricismo di Gropius e Mies van der Rohe. Includere architetti come Wright, Gunnar Asplund e Alvar Aalto nel novero dei personaggi del Movimento moderno richiedeva uno sforzo critico considerevole, in quanto obbligava al tentativo di superare i rigidi principi formali fissati dalla precedente ortodossia. D'altra parte, il processo di istituzionalizzazione subito dall'Architettura moderna aveva dato luogo ad un certo calo di tensione che si avvertiva persino nelle opere già qualificate come moderne.



Oriol Bohigas (Barcellona, 1925): 1. Con F. Correa e R. Bofill, 1965; 2. Con J. M. Martorell e D. Mackay, 1976; 3. Ritratto, 1982. In alto: Studio per le case operaie «Pallars», Barcellona, 1958.





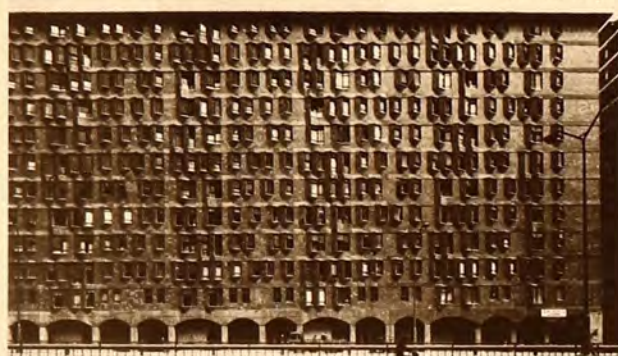
1



2



3



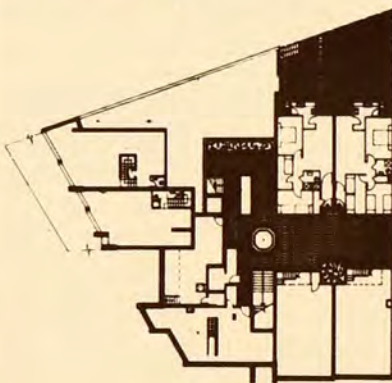
4



5



6



7



8



9



10



11

Oriol Bohigas (con D. Mackay e J.M. Martorell): 1. Asilo d'infanzia e scuola elementare Timbal del Bruc, Barcellona, 1957; 2. Case operaie «Pallars», Barcellona, 1958-59; 3. Stabilimento Piher, Badalona (Barcellona), 1959; 4. Edificio residenziale «La Meridiana», Bar-

cellona, 1959-60; 5. Case popolari «Secretari Coloma», Barcellona, 1960-62; 6. Edificio residenziale Via Augusta, Barcellona, 1957-60; 7. Edificio residenziale cooperativo «Casa del Pati», Barcellona, 1961-62; pianta del piano terra; 8. Edificio residenziale «Xaudiera», Bar-

cellona, 1964-66; 9. Stabilimento delle Ediciones Destino, Badalona (Barcellona), 1965; 10. Edificio residenziale «Buscarons», Barcellona, 1967; 11. Residenze per gli insegnanti della Scuola «Sant Jordi», Villanova i la Geltru (Garraf), 1969.

In Inghilterra sarebbe presto apparso un atteggiamento critico nuovo che postulava un maggiore rigore formale e un maggiore impegno morale. Gli architetti inglesi più giovani — dagli Smithson a James Stirling, appoggiandosi a critici come Rudolph Wittkower, Reyner Banham e Colin Rowe — si avventurarono, da un lato, nella creazione di un nuovo linguaggio, come il Brutalismo — che curiosamente ritornava alle fonti, rispecchiandosi nelle opere che in quegli anni andava realizzando Le Corbusier — e, dall'altro, nella revisione dei principi urbanistici stabiliti dal CIAM.

Una certa sfiducia nel Movimento moderno apparve anche nelle opere italiane dell'immediato Dopoguerra: autolimitandosi in tecniche e tipi, gli architetti parlarono un nuovo linguaggio definito *neorealista*, in cui si incontravano elementi di assai varia provenienza, dallo spazialismo organico e dalla citazione storica all'impegno dell'analisi sociale. La carica critica, sottesa a questo atteggiamento, avrebbe preso corpo nelle figure di Ernesto N. Rogers e dei membri della redazione di *Casabella - Continuità*, che, dalle sue pagine, avrebbe affrontato sistematicamente il problema dell'Architettura moderna con l'intento specifico di ampliarne il significato. L'influenza di *Casabella* in Spagna, ma soprattutto in Catalogna, fu profondissima e solo tramite questa si spiega un vasto complesso di comportamenti e di opere degli anni Cinquanta e Sessanta.

La Torre Velasca, realizzata nel 1958 dal Gruppo BBPR, è un'opera-chiave per comprendere questa nuova posizione attorno alla quale si andava sviluppando la polemica. Nel 1959 al Congresso di Otterloo dell'XI CIAM, il fronte, fino allora unito, dell'Architettura moderna si ruppe. Dallo stesso Congresso sarebbe uscita consolidata la posizione critica dei membri del «Team 10»: per essi, la città e l'architettura dovevano essere fenomeni più complessi e articolati, in cui si raccogliessero tutte le contraddizioni della società, dal dato antropologico agli schemi simbolici e culturali, rifiutando con ciò di portare a compimento il processo di riduzione e semplificazione che l'Architettura moderna sembrava aver istituito.

Questo atteggiamento si vide rafforzato dalla folgorante apparizione di Louis Kahn che attaccava apertamente la tradizione moderna, riconoscendo esplicitamente il *significato* come tema legittimo per l'architettura, anziché negandolo o nascondendolo come invece essa aveva fatto nel rivolgersi, una volta stabilito il metodo, alla determinazione automatica della forma. D'altra parte, Kahn avrebbe introdotto anche il tema della storia come base per il progetto, in quanto veicolo di evocazione; dalla sua formazione accademica sarebbero traspirati procedimenti compositivi vicini alla tradizione delle Beaux Arts, che avrebbero dato nuovamente corpo al valore dell'autonomia teorica della disciplina.

Nel 1964 apparve il libro *Note sulla sintesi della forma* di Christopher Alexander e dai primi anni Sessanta si sviluppò a Londra l'azione del Gruppo «Archigram» (particolarmente divulgata sulle pagine di *Architectural Design*). Si trattava di due tentativi di recuperare, in qualche modo, certe linee del Movimento moderno: il primo istruendo metodi logici per sintetizzare la forma a partire dall'analisi sistematica di esigenze ipotizzate e dalla loro corrispondenza a un contesto dato; il secondo cercando con un aggiornamento dell'immagine tecnologica, dall'ormai vetusto transatlantico alle navi spaziali. Se l'*imagérie* rinnovata di «Archigram» ha raramente oltrepassato l'ambito di una nuova utopia, le proposte metodologiche — le loro derivazioni ultime nella meccanizzazione del procedimento di progetto — non solo ebbero amplificata divulgazione in pubblicazio-

ni e congressi, ma si autocostituirono in una nuova linea di salvezza per l'architettura che si vedeva così liberata da decisioni arbitrarie e dalla pressione deformante di sistemi di promozione irrazionali. Ma questa linea di salvezza — insieme alla componente etica tanto radicata nei fondamenti del Movimento moderno — presto si dissolse, perché gli strumenti metodologici si dimostrarono di scarsa consistenza culturale e ben presto si prestarono ad incentivare il contraddittorio meccanismo dell'architettura di consumo.

Nel 1966 si pubblicarono due saggi destinati ad acquistare un evidente rilievo: *Complessità e contraddizioni nell'architettura* di Robert Venturi e *L'architettura della città* di Aldo Rossi. Entrambi i testi e le rispettive posizioni progettuali degli autori rivelano inevitabilmente il debito nei confronti di Kahn, confermando l'enorme influenza della sua opera. Venturi insiste sul valore del significato e imposta la riscoperta delle immagini volgarizzate prodotte in certi settori del mondo dei consumi — specialmente quello che, con più forza, contraddice le pretese di unificazione progettuale del Movimento moderno —, con un'operazione che stabilisce connessioni con la Popart. Rossi invece, attraverso una precisazione del concetto di tipologia a partire dalle prime indicazioni di Giulio Carlo Argan e attraverso una prima formulazione disciplinare di morfologia urbana, affronta ancora i tradizionali problemi della composizione; sotto un nuovo punto di vista metodologico, egli ristabilisce il valore della storia e elabora un modo di intendere il progetto legato a una specifica dialettica della forma, secondo un principio di nuova razionalità che amplia il campo circoscritto dall'ortodossia del Movimento moderno. Però tanto in Venturi che in Rossi — e più fragorosamente nei loro seguaci, fra i quali la Spagna annovera un variopinto stuolo di difficile classificazione — si stabilisce una chiara presa di distanza dalle origini, che sono evocate solo in funzione di assunzioni polemiche.

Il significato e l'autonomia disciplinare, la forma della città intesa come modo significativo di esprimere il collettivo saranno dati fondamentali per la successiva evoluzione della teoria dell'architettura. Il valore del significato non è stato esaltato solo nell'*entourage* specifico degli architetti, ma ha preso corpo parallelamente con posizioni teoriche più generali, che hanno portato allo sviluppo di un'interpretazione semiologica dell'architettura. Iniziata in diversi articoli pubblicati presso la Scuola di Ulm da Tomás Maldonado nei primi anni Sessanta, si è ampliata e concretizzata in un capitolo di *La struttura assente* di Umberto Eco del 1968. L'obiettivo di fondo di questa posizione critica è quello di utilizzare gli strumenti della linguistica e dell'antropologia strutturale per spiegare l'architettura. Ma questa nuova illusione di trovare spiegazioni «all'esterno» ha incontrato, anch'essa, difficoltà irrisolvibili e si è dovuta piegare verso l'indagine del significato in architettura con strumenti propriamente disciplinari.

Gli attacchi su diversi versanti alla tradizione dell'Architettura moderna si completano con le forti critiche di matrice sociologica che risalgono ancora agli anni Cinquanta e che muovono dalla constatazione del permanere del disordine e delle contraddizioni della città borghese a dispetto delle proposte ormai accettate e divulgate dalle Avanguardie. Di fronte all'impossibilità di trasformare la società col progetto, persa la «speranza progettuale», si è decretata l'ineroperabilità e persino la morte dell'architettura. Solo i più ottimisti hanno creduto di trovare salvezza nell'urbanistica, associando l'attenzione ai problemi sociali e politici con l'estraneazione dagli irrisolvibili problemi architettonici nel quadro della stessa ideologia. Ma

la straordinaria fortuna di testi teorici, di manuali operativi e di strumenti di analisi ha finito per produrre il limitato effetto di offrire basi più scientifiche al cammino disordinato della società. La conseguenza è stata duplice: da una parte, si è postulato il ritorno dell'architettura alla propria disciplinarietà e si sono enunciate timidamente nuove speranze progettuali; dall'altra, la critica radicale non ha cessato nel suo impegno e ha scoperto che le Avanguardie altro non erano che semplici anticipazioni degli intenti dell'ideologia borghese.

Intanto però, a una certa distanza dalla polemica, vi è un'architettura che sta marciando lungo le vie dell'asservimento alla produzione e alla quale ogni giorno offre maggiori possibilità per una autonomia alternativa.

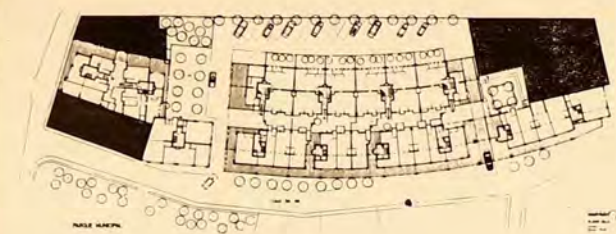
Sembra che il Movimento moderno sia realmente finito e che sopravviva solo apparentemente, perché non si trova un aggettivo che possa sostituire la precisazione temporale di «moderno». La morte di Aalto nel 1976 segna, almeno simbolicamente, la fine definitiva e l'ingresso cosciente in un'Architettura postmoderna che in realtà trova le origini già nel cambiamento sociale e culturale degli anni Cinquanta.

In effetti l'Architettura postmoderna ha avuto inizio negli anni Cinquanta, quando si è trasformato il ruolo dell'Avanguardia che, dalla formulazione di proposte ideologiche (individuare le necessità non soddisfatte e le basi di una nuova società), è passato all'allestimento di laboratori intellettuali (avanguardia «a posteriori»), con obiettivi talvolta radicalmente critici e talvolta solo di razionalizzazione, sempre però al seguito dell'architettura costruita, senza offrire reali alternative di mutamento.

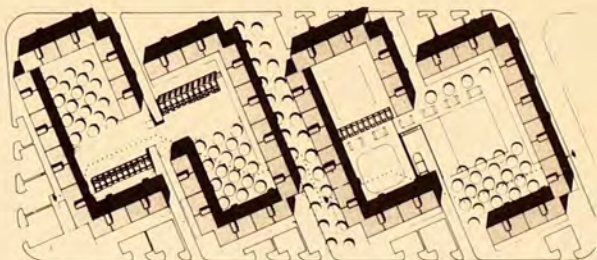
Il distacco tra architettura costruita e laboratori intellettuali è in costante aumento: l'architettura costruita ha incominciato a sviluppare una propria linea d'indagine e sta acquistando una nuova considerazione «popolare»; mentre i laboratori intellettuali hanno iniziato a produrre certi «modelli» che sono in realtà oggetti autonomi e autosufficienti. Questo distacco si sta facendo così grande e l'impossibilità di comunicare così profonda che è difficile parlare di continuità del Movimento moderno: qui ci si trova già dopo il *post*. Ultimamente alcuni critici e architetti sembrano proporsi di ritrovare una reale modernità nelle linee di un Postumanesimo, in cui il linguaggio non si utilizzi in rapporto immediato con la società, ma come una *relazione dialettica all'interno dell'evoluzione della forma in se stessa*. Sicuramente questo assunto viene a convergere, più di quanto si possa supporre, con alcuni elementi e obiettivi dell'architettura costruita di stampo più commerciale. Così è possibile che sia proprio questa architettura commerciale ad assumere in qualche modo il ruolo di continuità del Movimento moderno. Però per sviluppare una nuova coincidenza e un nuovo scambio fra la ricerca al margine della produzione, la ricerca all'interno della produzione e l'architettura costruita mancano due condizioni: assicurare un ruolo non ideologico all'architettura entro la vecchia linea «umanistica» e ottenere che la critica operativa si apra alla realtà dell'architettura costruita, senza limitarsi a commentare in un circolo vizioso i sofisticati prodotti di una élite intellettuale separata dalla realtà.

In altre parole: recuperare il valore culturale dell'architettura costruita e osservare criticamente in essa i nuovi valori culturali.

Oriol Bohigas



1



2



3



4



7



10



5



8



6



9



11

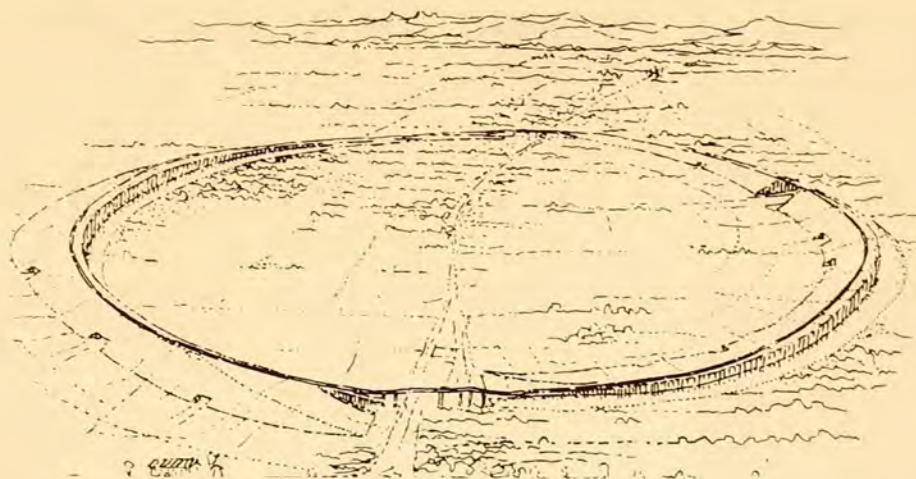


12

Oriol Bohigas (con D. Mackay e J.M. Martorell): 1. Edificio residenziale «Crescent of Viladecans», Viladecans, 1969; 2.6. Quartiere Vall-Roig, Cerdanyola (Vallès Occidental), 1974; pianta e veduta; 3. Casa Misser, Llinars del Vallès, 1979; 4. Edificio residenziale «Casas Bessones», Barcellona, 1972; 5. Edificio residenziale «Casa della Torre», Santa Perpetua de la Moguda, 1971; 7.8.9. Villaggio turistico «Pals Golf», Playa de Pals, 1971: planimetria e vedute; 10.11. Progetto di concorso per un complesso residenziale, Ruidellots de la Selva (Gironès),

Barcellona, 1972; 12. Progetto di ampliamento della sede del Collegio degli architetti di Catalogna, Barcellona, 1976: prospettiva della piazza con inserimento del progetto del Palazzo della musica catalana di Lluís Domènech i Montaner.

1975: planimetria e veduta; 12. Progetto di ampliamento della sede del Collegio degli architetti di Catalogna, Barcellona, 1976: prospettiva della piazza con inserimento del progetto del Palazzo della musica catalana di Lluís Domènech i Montaner.



Roberto Gabetti e Aimaro Isola

La costruzione del CST è in cantiere; emergono ancora, accanto a parti «in finitura», grosse travi in acciaio, pilastri e solai in cemento armato. I disegni, ormai appassiti in una stagione trascorsa fra ponteggi e getti, spiegano alcuni caratteri di una casa, che vorrebbe presentarsi in modo semplice e diretto, ma che è stata concepita attraverso varie complessità: è forse da questo cantiere, dall'interno di un lavoro che si sta tuttora sviluppando, che riusciremo a parlare un po' di noi stessi, del nostro lavoro, del mondo che ci ha circondato in anni — pochi? moltissimi? — di confronto con l'architettura.

Che questa costruzione non sia ancora presentabile nel modo «degno» in cui noi architetti vorremmo esibire le nostre opere nelle gallerie delle riviste di architettura, non ci va male: evita quel momento tutto sociale e formale, nel quale esce in pubblico un fatto già compiuto, vivente di vita propria, con le autogiustificazioni, le autocritiche, con le quali la si affida agli altri. C'è però anche qualche cosa di più rispetto a quanto si fa vedere allo stato di progetto, di disegno; c'è, in quest'ultimo caso, una tensione mirata a ciò che si progetta, che annulla ogni possibile riflessione «a margine»; in un momento tutto intimistico di attesa (è meglio non parlare al manovratore).

Nel cantiere edile infatti si forma (ci pare) una par-

tecipazione di molti «artefici» — certo, con ruoli diversi, ma legati assieme — ad un risultato non del tutto scontato; nel cantiere tutti cercano di coinvolgere gli altri nei propri problemi: anche gli occasionali visitatori vengono fatti passare tra le quinte di una commedia in allestimento, dove possono parlare con gente del mestiere, ascoltarne racconti, avventure, procedure, verificare gli ingredienti (i componenti?) vedere zeppe e artifici, riconoscere il mestiere.

Lì sta il punto di flesso tra desideri ed opera compiuta, tra ciò che si attende e le sorprese, sovente anche belle, di ciò che è inatteso.

Ed il cantiere ci appare così, immagine speculare, rovesciata ma altrettanto piena di tensioni ideologiche della «rovina»: della storia di quest'ultima si sono dette molte cose importanti: ma ancora oggi, vedendo vecchie immagini di edifici in costruzione — grandi fabbriche, antiche cattedrali... —, si sente lo stupore della storia (il principio e la fine), della natura, del lavoro (fare, disfare): «rovina» e «cantiere» confrontano il già compiuto con il non ancora compiuto, il non ancora giudicato con ciò che non è più giudicabile: momenti — sovente anche banali — del sublime. Ma così come per la «rovina» (per il processo che non vorremmo definire di rovinizzazione), è difficile segnare il tempo — l'inizio e la fine —, an-

che per il cantiere è difficile darne l'epoca; diviene modo di lettura, atteggiamento, metafora di un modo di essere, dell'esistere, quindi del possibile, del non definitivo; il luogo dove gli autori (tutti grandi e piccoli) vengono inghiottiti nell'opera. L'opera cerca di trasmettersi e per questo si pone nella forma di una effimera monumentalità (ognuna o quasi, grande e piccola), per poi come tale entrare e dissolversi nella natura.

Dice Gianni Vattimo: *tutte le procedure dell'arte, almeno quelle che tendono a fare qualche cosa di perfetto e di definito, non sono altro che procedure di monumentalizzazione: l'opera è bensì aere perennis, ma solo in virtù (in forza) della sua debolezza artificiosamente esagerata, non invece in forza della sua splendida perfezione; dice Mario Sclari: l'esistenza di tutta l'architettura è naturale, ma essa ci possiede veramente solo quando la perdiamo.*

Così gli edifici nascono nel grembo delle procedure, portano per sempre i codici genetici dei «promotori dell'iniziativa», muovono sotto i segni zodiacali delle Amministrazioni, si formano la dote con mutui e finanziamenti, vanno a balia da Imprese che ne formano il carattere. Svolazza intorno lo spirito degli architetti che cercano di farne «materia signata».

Anche per noi è difficile dire dove e quando sia

Roberto Gabetti (Torino, 1925) e Aimaro Isola (Torino, 1928): 1. Ritratto in Studio, Torino, 1961 (a sin. Isola, a ds. Gabetti); 2. Con G. Raineri alla Mostra Moda-Stile-Costume allestita per Italia '61, Torino, 1961; 3. Al cantiere CST, Torino, 1983. In alto: Studio per il Centro direzionale Fiat, Candiolo, 1973.





1



2



3



4



5



6



7



8

Roberto Gabetti e Aimaro Isola: 1. Borsa Valori, Torino, 1952 (con Giorgio e Giuseppe Raineri); 2. Casa d'abitazione «Bottega d'Erasmus», Torino, 1953-56; particolare della facciata; 3. Case economiche in Corso Monte

Grappa, Torino, 1954; 4. Progetto per il Convento di Chieti, 1956: veduta del modello; 5. Asilo ad Oglianico Canavese (Torino), 1957-61; 6. Zona G del Quartiere INA «Le Vallette», Torino, 1958 (con A. Cavallari Mu-

rat, G. Raineri); 7. Sede della Società Ippica Torinese, Nichelino (Torino), 1959 (con G. Raineri); 8. Casa d'abitazione in Corso Traiano, Torino, 1962 (con L. Re).

cominciato il «nostro» cantiere. Proviamo a farne la cronistoria recente. Certo, è passato nelle stanze degli assessorati del Comune di Torino. Il Comune infatti da tempo intendeva intervenire nel tessuto residenziale del Centro storico antico, secondo quelle premesse che ormai erano maturate e diffuse nella cultura generale. Ma gravi erano state le difficoltà procedurali, difficili i tentativi di avvio servendosi delle leggi, delle norme dei finanziamenti correnti. Ora anche un gruppo di imprese, organizzate all'interno del Collegio Costruttori, offriva al Comune le proprie capacità aziendali e tecniche, per avviare a soluzione, partendo da un primo isolato campione, il restauro di vaste zone del Centro storico di Torino. Tanti architetti e urbanisti avevano elaborato indagini, schemi, proposte: avevano dibattuto nelle sedi adatte (consigli, convegni, congressi, laboratori, seminari, gruppi di studi, di lavoro, di ricerca, di intervento, ecc.) tutto quanto c'era da dibattere: avevano studiato, indagato, verificato sul campo con mezzi dai più semplici ai più sofisticati, fatti costruttivi, modelli topologici, casi specifici, e poi fattori sociali, economici, politici, legislativi, normativi, a livello locale, nazionale, internazionale. Due architetti, noi due — Gabetti e Isola — nel loro Studio, erano rimasti lì attenti, ma non del tutto inoperosi per qualunque cosa riguardasse Torino: dai tempi della Bottega d'Erasmo, in vent'anni non avevano quasi mai lavorato nelle aree centrali di questa loro città, né per committenze pubbliche, né per committenze private (almeno per temi in qualche modo impegnativi).

Per questo tentativo si sono messi insieme Comune, Imprese, architetti; in particolare a noi due, una circostanza felice ha assegnato il mezzo isolato compreso fra Via Santa Chiara, Via Sant'Agostino, Via Bonelli, libero da costruzioni antiche, rase al suolo dalle bombe durante un'incursione dell'ultima guerra. Fra gli anni Quaranta e Cinquanta su parte di quell'area, era stato costruito un capannone ad un piano lungo i fili tracciati dal vecchio Piano Regolatore — che prevedeva grossi sventramenti della zona, per collegare il sud e il nord di Torino — attraverso la città romana e medioevale. Si era così formato gradualmente il tema a noi assegnato; vi era lì, fra tre vie, un mezzo isolato libero da preesistenze, con un'insediamento recente al centro, che — pena la non realizzazione del piano di intervento — bisognava conservare, almeno come volume costruito. Gli edifici da realizzare dovevano essere destinati ad alloggi di proprietà comunale, alloggi che avrebbero consentito di trasferire gradualmente, dalle vecchie abitazioni fatiscenti a quelle di nuova costruzione, gli abitanti (proprietari ed inquilini) degli altri isolati adiacenti. L'innesco del ciclo di restauro, nei suoi sviluppi ulteriori, dipendeva da questo primo necessario incremento di vani. Il tutto richiedeva da parte nostra l'impegno e la disponibilità, necessari per seguire a tempi stretti un iter progettuale, che complessivamente non si prospettava né facile né sicuro negli esiti.

Il nostro Studio si è messo al lavoro — noi due cioè, con Guido Drocco — per impostare i primi studi, per tentare le prime piste. L'alternativa di base era, già agli inizi, molto chiara. In una prima ipotesi si poteva seguire l'andamento delle tre vie adiacenti costruendo per una certa altezza costante una fronte lunga ed alta su Via Sant'Agostino, con risvolti laterali su Via Santa Chiara e Via Bonelli (il basso fabbricato preesistente avrebbe occupato l'area interna della manica a C così risultante, portando il cortile al livello della copertura piana del basso fabbricato). Questa soluzione avrebbe ripreso le tipologie urbanistiche della zona — non esistevano documenti sulle costruzioni distrutte durante l'Ultima guerra — con analogie e ricorrenze dettate dall'osservazione dei luoghi e dei manufatti correnti in sito: tetti a due falde, facciate senza forti aggetti, ecc.

In una seconda ipotesi ci si poteva basare su di una ricerca totalmente condotta *ex novo* sul luogo, senza alcuna mimesi, né a livello urbanistico, né a livello edilizio. Qui, sia tutte le poche certezze acquisite dalla cultura, sia gli esempi stessi dei nostri «maestri» — quelli che ci avevano insegnato a fare architettura e quelli che avevano lavorato a Torino in casi simili al nostro — ci abbandonavano sospesi nel vuoto: potevamo aver detto bene o male dei loro lavori, potevamo dichiararli

amici o nemici, ma adesso non ci dicevano proprio più nulla: il Bairati di Via Milano, il Passanti del Municipio, Mollino, ecc.; poi Muzio, l'Albini di Parma, il Gardella di Venezia, Ridolfi, e più indietro Caselli, Antonelli... facevano ostinatamente. Ma anche la nostra breve storia recente taceva (...il rapporto con la natura, con la terra, con la storia, con le tecniche...) e tacevano infine gli esempi, anche illustri, dei nostri amici e contemporanei architetti (sempre nel tema «cantiere» e «professori»; saremmo, ciascuno di noi due, sgattaiolati volentieri fuori dallo studio per evadere dal nostro tema: «andate in cantiere a imparare» diceva, in simili casi il vecchio Molli-Boffa e, abbandonando i colleghi, usciva per cantieri altrui; rimandando, così, ogni problema all'infinito).

Abbiamo faticato abbastanza a sciogliere il dilemma. Il primo corno dava indubbi vantaggi: il progetto si sarebbe presentato a tutti — alla committenza, come alle autorità locali e di tutela — come luogo comune, affidabile e sicuro. Ma v'erano alcuni impedimenti pratici: le tre facciate preesistenti, dall'altra parte delle tre vie, sarebbero risultate completamente oscurate, lungo tutta la loro altezza (dal marciapiede al cornicione): oscurate quindi anche le nostre tre facciate nuove, lungo le vie. E ancora più bui sarebbero risultati i due risvolti ad angolo di una presumibile manica a C; soffocata sarebbe stata la zona del cortile, tutta chiusa tra le maniche circostanti e priva di vita se segregata dalla via (la vita del cortile a Torino è viva almeno quanto quella sulla via, lungo i balatoi anulari). Vi era poi una difficoltà tutta nostra di progettisti: come disegnare una facciata continua alta tra i 18 ed i 21 metri, su Via Sant'Agostino, per una lunghezza di più di 40 metri, noi non lo sapevamo proprio.

Il secondo corno del dilemma si prospettava come più allettante; c'era però da avere paura. Prese le distanze dal luogo comune, rimaneva il foglio bianco davanti a noi (abbiamo sempre sentito con angoscia questo tipo di rapporto con il tavolo da disegno, vuoto e libero, con qualche sorta di allettamento anche, che l'angoscia comporta; ma diciamo queste cose in parentesi perché riguardano soprattutto e solo noi e non vorremmo, né qui né altrove, indulgere ad autobiografie). Il bianco sul nostro tavolo, lo sentivamo, si sarebbe ribaltato in un rapporto di assoluto rischio con la committenza, con le autorità amministrative e di tutela, ci avrebbe privato di ogni convenzione accertata ed assestata, sulla quale impostare il rapporto con gli enti. Ma tant'è, a poco a poco, e sempre più marcatamente abbiamo abbandonato il primo corno del dilemma, per seguire l'altro: assestati tutti subito dalla committenza — che si andava concretando nella presenza assidua di Mario DeGiuli — abbiamo abbozzato approcci, che seguivano l'idea di occupare tutto il piano terreno, all'interno dei fili di fabbricazione verso via, e di salire verso l'alto con graduale riduzione fino al vertice (intendendo come tale l'ipotizzato punto più alto della costruzione). La piramide che ne risultava forniva il primo schema geometrico su cui operare. Abbiamo allora tentato mentalmente due tagli verticali, condotti dalla metà dei lati di base al vertice, così da formare quattro spicchi (o piramidi sghembe): rovesciandole all'esterno abbiamo riempito così gli angoli fra le vie e gli angoli fra vie e confine verso la metà isolato preesistente. Di questa metà isolato circa un quarto veniva destinato in sede di riuso a residenze e negozi (progetto di Mario Oreglia); la parte restante, con riuso e nuovi interventi (progetto KB). Venivamo così a lavorare attorno ad uno spazio libero a forma di croce, che attraversava a tutta profondità i nuovi volumi in progetto; abbiamo dapprima coniugato fra loro i due assi di questa croce attraverso complessi esercizi di geometria descrittiva (per noi interessanti e utili) e ci siamo chiesti subito come rendere viva questa croce (il cortile alto). Abbiamo poi cominciato a operare sugli spicchi di piramide: ci pareva utile che tutti gli alloggi fossero affacciati verso la croce interna, così da renderla al massimo viva (sia per chi la percorreva, sia per chi si affacciava). Il tramite di logge fra singoli appartamenti e spazi interni ci era parso soluzione diretta, che oltretutto ricordava, con tettecci, i saliti bruschi di uno schema a mastaba, con l'andamento continuo di una

piramide. Le scale, naturalmente, non potevano che essere poste nei punti più alti delle quattro piccole piramidi; gli ascensori posti all'interno del vano scale avrebbero delimitato meglio questi quattro volumi, ricorrenti sui quattro angoli del lotto. È inutile a questo punto continuare sui singoli temi: gli alloggi, le loro tipologie, la loro suddivisione in base alle esigenze rilevate in sito, la loro distribuzione rispetto alle scale, ecc., il cortile a croce, collegato con Via Sant'Agostino, fino a creare un percorso verso il cortile vicino, sul nodo della scuola materna; le logge interrotte da *bow-window*, per creare discontinuità nella continuità; fino alle finiture (coppi per i tettecci, intonaco usuale, persiane e serramenti esterni, legno ecc.).

Già altre volte, ed anche qui, in questa occasione, nel raccontare la vicenda, abbiamo detto che ci siamo trovati ad un certo punto a lavorare davanti ad un foglio bianco, senza memoria in macchina. Ora, dopo che un certo tempo è passato, ci accorgiamo che il richiamo ad esperienze passate, anche se non è stato programmato — di solito non lo è, come non lo è stato, certamente in questo caso — non è che non fluisca rapidamente, mentre lavoriamo ad un nuovo tema. Proviamo a farne una verifica, almeno a posteriori. Il richiamo base ad una stereometria semplice è chiaro, almeno dal Centro Residenziale Olivetti di Ivrea (1968) in poi; da Ivrea arriva anche la conferma di una passeggiata interna ed esterna, pubblica e privata, che qui è presente nel cortile a croce, aperto all'esterno sulle quattro estremità. Andando più indietro negli anni, dell'Asilo di Ogliastrico (1957) abbiamo ricordato la cuspide terminale qui ripresa ai quattro angoli. E ancora della Bottega d'Erasmo (1953) abbiamo ricordato le logge posteriori, rese vivibili in quanto più conchiuse. E sempre ancora il tema del raccordo fisico e funzionale, fra volume costruito, attività insediate, ambiente esterno (città o campagna), attraverso elementi di mediazione. Da sempre un'attenzione ai materiali correnti nel settore edilizio ci è parsa rassicurante.

Intanto il progetto è andato avanti, anche se attraverso molte difficoltà. Condotta qualche verifica *in loco*, abbiamo immaginato l'inserimento, lo abbiamo disegnato insieme con le preesistenze, realizzando un modello in legno (anche per verificare come il giro del sole poteva avere effetto per i nostri alloggi, per le altre case adiacenti, e ancora per la strada interna). A poco a poco il progetto è uscito fuori dallo Studio, discusso ed approvato in riunioni di Quartiere, recepito con rispetto, però critico e puntuale, dalla Soprintendenza ai Beni architettonici e ambientali, visto invece come peggio non si poteva da alcuni membri della Commissione edilizia (voce di un collega: «dal Basso Medioevo l'architettura non era mai più scesa tanto in basso!») che nonostante questo si è espressa a favore, per volontà dell'Amministratore comunale — nel suo complesso, estremamente collaborativa —.

Si sono avviati subito, già prima della redazione del progetto municipale, alcuni discorsi sulle strutture affrontate e risolti a poco a poco da Vittorio Neirotti: su travi continue in ferro, poste come base, si appoggiano le quattro torri, realizzate con pilastri e solai in cemento armato. La vicenda è ora nel suo pieno. Passaggi per gli impianti, distribuzioni per il gas, ventilazioni, ecc., sono problemi impostati da tempo e continuamente rivisti, realizzati velocemente da tecnici e da operai dell'impresa Felice Tessari: ieri Cadore, l'assistente veneto, ci parlava dei disegni, dei particolari e sembrava quasi avesse letto l'ultimo articolo di Gregotti; poco dopo il capo carpentiere ci teneva una lezione di geometria descrittiva vissuta... Occasioni queste, che abbiamo colto nel ripercorrere quei solai freschi di getto, passare fra quei pilastri appena posati, girare nelle vie d'attorno, verificando quel che si realizza: una gioia ineffabile, che chi non ha provato, non immagina.

Forse anche questa volta abbiamo detto poco di noi, forse ci siamo nascosti dietro gli assi e le quinte di un cantiere; queste ed altre cose però, come le difficoltà passate e presenti, sono esperienze che, ancora una volta, è difficile, ma forse non inutile, trasmettere.

Roberto Gabetti, Aimaro Isola



1



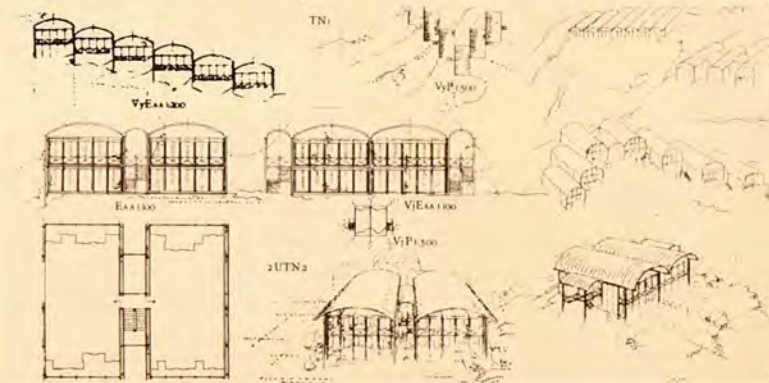
2



3



4



5



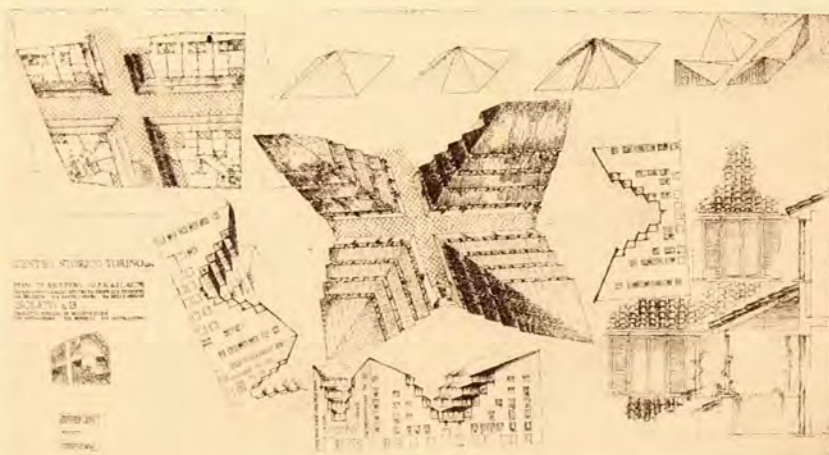
6



7



8



9

Roberto Gabetti e Aimaro Isola: 1. Chiesa parrocchiale, Montoso (Cuneo), 1963; 2. Monumento alla Resistenza, Prasostino (Torino), 1964; 3. Villa Pero, Pino Torinese, 1965 (con L. Re); 4. Progetto di concorso di II grado per la ricostruzione del Teatro Paganini, Parma, 1965

(con L. Re); 5. Progetto per il Concorso CECA per una unità d'abitazione fabbricata su scala industriale, 1966 (con L. Garda, L. Re); 6. Centro residenziale Olivetti, Ivrea, 1969 (con L. Re); 7. Complesso residenziale, Sestrière, 1975 (con G. Drocco); 8. Centrale SIP, Mondo-

vi, 1976; 9. Progetto per edifici residenziali sull'isolato n. 13 del Piano di recupero del Centro storico, Torino, 1982 (con G. Drocco).



Charles W. Moore

Quando un architetto rende conto della propria attività, dovrebbe, a mio parere, poggiare l'esposizione su quattro punti: la descrizione di principi la cui omissione renderebbe vano ogni sforzo comunicativo; il richiamo alle preferenze e alle predilezioni che sono all'origine di gran parte del suo piacere; le immagini e le idee che sostengono i suoi convincenti basilari; le possibilità che gli si sono offerte.

Illustrerò, dunque, alcune posizioni personali e più particolarmente le idee condivise con i miei tre soci allorché, nel 1964, costituimmo il Gruppo Moore, Lyndon, Turnbull e Whitaker. Sulla base di quegli stessi principi, in seguito, si sono sviluppati altri gruppi: Lyndon li riprese quando si mise per proprio conto, Moore e Turnbull quando operarono prima insieme e poi separatamente, e Whitaker da solo a Chicago. Recentemente queste persone hanno ripreso nuovamente contatto tra di loro, mentre si sono affermate altre aggregazioni: fra queste, il Gruppo Moore, Grover e Harper, a cui sono ora associato nel Connecticut. Tra i principi che sottendono il nostro lavoro, ne ho presi in esame cinque.

Primo principio: gli edifici possono e devono parlare. Questo assunto è stato definito con termini diversi a seconda delle persone che vi si riferivano: simbolismo in opposizione a formalismo... Non considero questa distinzione molto utile e temo di non poter sottoscrivere a quelle imprese di classificazione che distinguono il razionale dall'ir-

razionale. Tuttavia credo fermamente — ed è una nozione su cui baso il mio lavoro — che gli edifici siano capaci di parlarci e di trasmetterci dei messaggi...

Secondo principio: gli edifici devono avere la libertà di dire. Mi sembra che nel nostro Secolo si sia talmente ristretto il numero di messaggi che si è permesso di esprimere agli edifici, che essi hanno cessato di presentare il minimo interesse per la maggior parte delle persone. Se si vuole che l'architettura sopravviva e che le persone continuino ad interessarsi ad essa, credo che occorrerà garantire agli edifici la possibilità di sviluppare in piena libertà quanto essi hanno da dire, sia che si tratti di qualcosa di disincantato, di saggio, di potente, di dolce piuttosto che di idiota. (...)

Terzo principio: Gli edifici devono poter essere abitati dalla mente e dal corpo degli uomini. Apparentemente questo principio non ha niente di eccezionale, tuttavia mi sembra che l'architettura del passato testimoni, in modo molto più marcato rispetto all'architettura del nostro Secolo, di questa possibilità di appropriazione, sia che si trat-

ti di quella degli esseri umani che di quella dei loro sostituti, tra i quali annovero le piante e le statue, e perfino la luce che gioca sugli spazi e sulle superfici.

Quarto principio: gli spazi fisici che riempiono gli edifici e che li circondano non si dovrebbero fondare su una serie di astrazioni (per esempio, le coordinate cartesiane), ma dovrebbero fare riferimento al corpo umano e al senso — senso che tutti possediamo — di ciò che le cose sono (...).

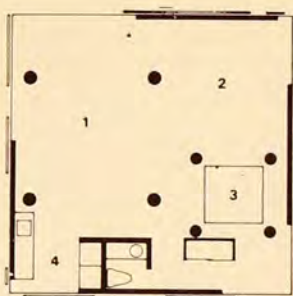
Quinto e ultimo principio: gli spazi percepiti e le forme degli edifici dovrebbero aiutare la memoria umana a strutturare di nuovo i rapporti tra il tempo e lo spazio. Anche a questo proposito, mi pare che nel recente passato si siano attuati — e forse a giusto titolo — alcuni tentativi di scrostamento, di distacco dalla memoria e di dissociazione da reminiscenze che, cristallizzate nello spirito di Le Corbusier e di altri architetti degli anni Venti, risultano ormai logorate. Per gli architetti di quella generazione, demolire l'antico e sostituirvi il nuovo è stato un atto di suprema importanza. Ho l'impressione che nei prossimi cinquant'anni assisteremo a un fenomeno esattamente opposto, che comporterà il ripristino del contatto tra noi e il nostro passato, tra ciò che siamo e ciò che siamo stati. Infatti, poiché la complessità delle nostre vite ci priva di un luogo unico, eccezionale, capace di rigenerare le radici perdute, tramite il nostro spirito, la nostra memoria, e tramite il mondo costruito potremo invece possedere un *humus* che tenda a rendere nuovamente vive quelle radici. Certamente per applicare questi principi bisogna costruire... Io costruisco... e, ovviamente, ciò facendo, esprimo un insieme di preferenze e di predilezioni (...): ad esempio, per i granai america-

Charles W. Moore (*Benton Harbor, 1925*): 1. C. W. Moore, Preside della Scuola di architettura di Yale, costruisce con gli allievi una scuola-centro sociale, 1967; 2. Con D. Lyndon, W. Turnbull, G. Allen; 3. Ritratto. In alto: Studio per la Casa McCall, Ocala, 1971.





1



2



3



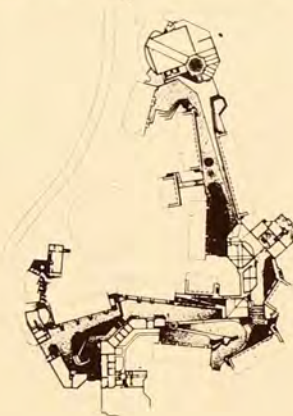
4



5



6



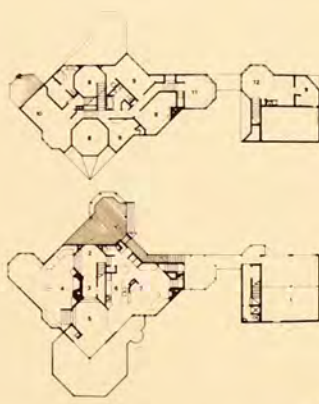
7



8



9



10



11

Charles W. Moore: 1.2. Casa Moore, Orinda, 1962: veduta e pianta. MLTW (Ch. W. Moore, D. Lyndon, W. Turnbull, D. Whitaker); 3. Casa Talbert, Oakland, 1964; 4. Residenze «Monte Vista», Monterey, 1963; 5. Sea Ranch Condominium n. 1, Sea Ranch, 1964. MLTW/

Moore-Turnbull: 6. Faculty Club, University of California, Santa Barbara, 1966-68 (con D. Lyndon, M. Buchanan, B. Beebe): sala da pranzo; 7.8. Kresge College, University of California, Santa Cruz, 1965-72 (con M. Buchanan, R. Calderwood, R. Simpson): pianta e veduta;

9. Quartiere di edilizia economica «Church Street South», New Haven, 1966-69 (con M. Buchanan, D. Whitaker): particolare di facciata; 10.11. Casa Klotz, Westerly, Rhode Island, 1970 (con W. Grover, M. Buchanan): piante del secondo e primo piano, veduta.

ni, e in particolare i granai californiani, ciò è evidente.

La mia memoria ritorna specialmente alle miniature, a quei minuscoli oggetti che trasmettono il messaggio di altri più importanti. (...) Conservo il ricordo di una piccola tomba in un cimitero messicano: costruita e dipinta ad una scala che la rende somigliante quasi ad un giocattolo, eppure dotata di quelle qualità di sobrietà e di potenza che ne travalicano, nobilitandola, la dimensione. Un'altra immagine mi è cara, quella del geode, un agglomerato che dall'esterno si presenta rozzo e poco invitante, ma che svela al proprio interno qualità completamente diverse, risultando accogliente, cristallino e vivacemente colorato. (...) Anche le opere di Sir John Soane posseggono simile contrasto: la sua casa a Londra, trasformata in museo, trabocca di punti dove le pareti lisce si aprono in un trafeo che rivela, oltre la superficie apparente, grandi ricchezze nascoste a solo poca distanza. (...)

Sono incline a prediligere la nozione di sovrapposizione di strati successivi. Questa nozione, considerata manierista secondo l'opinione di certi storici, si manifesta con grande potenza in un edificio come il Foro di Traiano a Roma, dove la stratificazione è temporale. (...)

Ritengo, inoltre, che la sorpresa, lo stupore, il piacere dell'imprevisto siano le manipolazioni più stimolanti che noi architetti siamo chiamati ad operare. (...)

La terza categoria di elementi che anima la pratica architettonica è costituita dalle idee — in quanto principi ordinatori —, considerate come fattori che, in una data epoca e in un dato luogo, conferiscono significato agli edifici che si costruiscono. È difficile avere vere e proprie idee originali e devo dire che, per quel che ci riguarda, posso contarne qualcuna. Certe, senza dubbio, sembrano troppo specifiche, tuttavia hanno fortemente segnato il nostro lavoro; esse originano dalla distinzione stabilita da Louis Kahn tra spazi di servizio e spazi dominanti, e si intrecciano con l'interesse che Kahn nutre per la colonna cava, necessaria alla distinzione tra quei due tipi di spazi. Dall'approfondimento di questi concetti è emersa l'idea di *edicola-centro* nel senso dell'*aedicula* a quattro pilastri di cui parla Sir John Summerson in *Heavenly Mansions*. Essa suggerisce infatti una via per creare un «centro dell'universo» all'interno della casa unifamiliare (...). La doppia *aedicula* all'interno della mia Casa di Orinda costituisce una delle prime elaborazioni di questa idea architettonica. (...)

Contemporaneamente all'*aedicula*, si è venuto consolidando un altro principio progettuale da noi definito «principio delle sacche», che consiste nel definire uno spazio semplice e spoglio sul quale possono successivamente innestarsi altri spazi serventi — volumi a dimensione limitata in oggetto sulla muratura che visivamente rimandano, per l'appunto, all'immagine delle sacche a tracolla —. In seguito, abbiamo affrontato i problemi posti da gruppi di alloggi, per i quali si rendeva necessario non soltanto stabilire un «centro dell'universo» per ogni famiglia, ma anche escogitare un sistema economico per aggregare le singole unità senza tuttavia privarle della loro individualità. Sulla base di questa premessa abbiamo messo a punto due tipi d'organizzazione: in primo luogo, quello delle «case a schiera» a più livelli. Il contenimento in dieci metri circa del corpo di fabbrica di ogni unità residenziale si è reso accettabile grazie ad una soluzione progettuale che prevede l'ingresso al medesimo livello della cucina, dal quale si scende di un mezzo piano per raggiungere il soggiorno, o si risale di un mezzo piano per accedere ad una camera da letto e così via, variando di mezzo livello per volta. Così il «centro» risulta amplificato in virtù della varietà di altezza, conferendo ad una casa urbana una concreta sensazione di spazio. Abbiamo messo in pratica questo tipo edilizio nel Quartiere di Middletown, nel Whitman Village e nelle Taylor Townhouses a Norwalk, nel Connecticut, dove lo spazio centrale è

reso ancora più dinamico da un gioco di scale. Un altro tipo di impianto ha stimolato la nostra attenzione: si tratta di una struttura *quadruplex* autonoma che per i tre quarti abbiamo progettato in grande economia, in modo da attribuire all'ultimo quarto una forma particolare, evitando, tramite una connotazione architettonica specifica, che la sequenza d'insieme dei *quadruplex* risultasse somigliante ad un'infilata di anonime baracche a due piani. È per questa ragione che i portici delle Case del Whitman Village sono alti un piano.

Premesso che l'origine delle nostre idee non risiede in noi stessi, poiché ogni idea si è concretata nel tempo, l'atto di originalità consiste nella reinterpretazione di quanto ci è offerto dal mondo delle idee. Prendiamo, ad esempio, la «strada»: nel Kresge College dell'Università di Santa Cruz abbiamo compiuto questo atto proprio a partire dall'idea della strada. Questa «città per studenti» è infatti disposta attorno ad una via pedonale su cui affacciano tutte le camere, ordinate allo stesso modo di un centro commerciale dove le botteghe sono situate lungo il percorso tra due magazzini principali, così da offrire a ciascuna bottega un massimo di affluenza. (...)

Mi preme ora illustrarvi le possibilità che ci sono state offerte. A partire dalle prime case che abbiamo progettato e dalla nozione di «centro dell'universo» che vi abbiamo sviluppato, gran parte dei nostri sforzi sono stati consacrati ad individuare i modi per aggregare quelle singole «centralità» in insediamenti residenziali destinati ad un numero consistente di abitanti, senza tuttavia turbare le individualità e senza annoiare gli utenti con la monotonia. Ciò è stato relativamente facile per la decina di unità di abitazione del Sea Ranch Condominium e anche per le diciassette unità del Monte Vista Apartments a Monterey, California, dove la possibilità di una percezione complessiva e contemporanea di tutte le residenze non mortificava la comprensione dell'importanza di ciascuna abitazione. Ma nei casi in cui la committenza ci richiedeva complessi per 300-400 alloggi, come nel Quartiere di Church Street South, per non negare agli abitanti la possibilità di identificarsi con la propria casa, abbiamo dovuto ricorrere ad altre forme connotative, sia nella sistemazione del sito, sia nella definizione dei caratteri architettonici, ad esempio accentuando la rilevanza di una parte rispetto all'insieme. (...) La «strada» del Kresge College partecipa di questa volontà di qualità, che aspira a conferire a ciascun alloggio una collocazione unica e indimenticabile nonostante la similarità di ogni alloggio imposta da ragioni economiche. (...)

Inoltre, abbiamo avuto l'opportunità di progettare luoghi di pubblica celebrazione. (...) Nel Faculty Club dell'Università di Santa Barbara, concepito come luogo celebrativo, abbiamo inteso trasformare la sala da pranzo principale in una sorta di refettorio medievale, punto d'incontro di un mondo spagnolo super-coloniale e di un ambiente del nostro Secolo, nel quale le luci al neon contrastano piacevolmente con gli elementi spagnoli del soffitto del Quattordicesimo secolo, provenienti dalla Proprietà Hearst. (...)

La fontana della «Piazza d'Italia» a New Orleans ci ha offerto una nuova occasione per scoprire e celebrare un altro luogo, un altro tempo, ma anche l'*hic et nunc*. A prima vista non è così evidente che sia proprio l'Italia ad essere rappresentata nelle superfici in pietra grigia e nera... e senza dubbio occorre un po' di tempo per scoprire che le acque della fontana gorgogliano soltanto a proposito degli antichi ordini architettonici... Mi auguro che questi riferimenti al passato non cancellino tuttavia la realtà del presente e del luogo, né il contatto dell'acqua con l'epidermide del visitatore. (...)

Sono cresciuto in una città del Michigan, considerata la più bella città del *Greek Revival* in America; il padre del mio bisavolo vi aveva costruito un grande edificio che, ricordo, mi invadeva profondamente con il forte sentimento di legame con

il passato. Fin dalla più tenera età ho viaggiato molto, dalla Florida alla California, e ancora oggi ritrovo l'entusiasmo provato allora per quei luoghi. Nel corso dei primi anni di studio all'Università del Michigan, ho lavorato nello studio di Robert Bailey, mio professore, scoprendovi la gioia di praticare l'architettura, di progettare e di vederla elevarsi. Ho seguito Bailey all'Università di Utah dove, per due anni, ho potuto sperimentare quotidianamente nuove vie e orizzonti operativi, ma anche ripensare, in un processo di verifica costante, alla totalità dell'insegnamento architettonico. È a Robert Bailey che devo l'educazione a una concezione dell'architettura, ereditata da Vitruvio, nella quale procedono simultaneamente l'attenzione ai fatti cosmici e a quelli tangibili, in cui Dio e i lavori idraulici sono compresenti. Tra le lezioni assimilate posso annoverare alcuni semplici principi come, ad esempio, la proporzione dei luoghi in cui è piacevole installarsi; assunti semplici a partire dai quali Bailey lasciava che si sviluppasse visioni di una vita più ricca e complessa. Dal 1947 in avanti, sono stato partecipe di quello che, a mio giudizio, si può considerare il momento tipico del *Bay Region Style*, i cui postulati disciplinari, allora in apparenza molto definiti, godevano di grande considerazione. Prese oggi le distanze da quelle convinzioni programmatiche, posso dire che esse avevano alimentato grandi speranze in me, per la chiarezza e la forza che ne traeva. A ventiquattro anni, età delle accese fascinazioni, ho intrapreso il mio viaggio in Europa, per raggiungere poi il Giappone. Più ancora che l'architettura in pietra dell'Europa, sono stati i templi e le case in legno del Giappone a modificare la mia percezione delle proporzioni dei granai nella regione di San Francisco, cui cominciavo ad appassionarmi. Successivamente ho seguito cinque anni di studi superiori d'architettura all'Università di Princeton, frequentata anche dai miei futuri soci, Don Lyndon e Bill Turnbull, oltre che da Richard Peters, Hugh Hardy, Robert Harris e Felix Drury, i quali hanno esercitato su di me grandissima influenza. Alla loro presenza si aggiungeva l'effetto stimolante di Enrico Peressutti, Jean Labatut e Louis Kahn. La libertà di pensiero che regnava a Princeton è inequivocabilmente all'origine di quell'entusiasmo per l'idea di luogo in opposizione alla manipolazione di configurazioni formali, che è diventato fondamento del mio operare in architettura. Di tutto ciò mi resta ora una preoccupazione economica: di dollari, naturalmente, ma più particolarmente mi riferisco ad una sorta di economia morale; ne sono debitore ai bilanci veramente rigidi con i quali, nella maggior parte dei casi, ho dovuto costruire. Mi è rimasto anche quel gusto del temporaneo, del cosmetico, dell'animato, di soluzioni come le facciate dipinte del Quartiere di Church Street South, che ho concepito in reazione al silenzio della maggior parte delle architetture moderne...

Il passato è per me uno stimolo, non una forma di nostalgia, di irrazionalità, o ancor meno di «manierismo», come potrebbero tentare di far credere coloro che accusano di manierismo ogni tentativo di riferimento al passato. Non condivido tutti gli entusiasmi di Robert Venturi o di Giulio Romano, ma ammiro particolarmente l'opera degli architetti che hanno esercitato la professione intorno al 1810, come per esempio Friedrich Schinkel, Sir John Soane e Thomas Jefferson. Essi probabilmente non si amavano, ma sembrerebbe che tutti abbiano fatto ricorso al passato non come regressione o come rifugio, ma come punto di partenza per la creazione di un mondo nuovo, un mondo non isolato in sé, dove si riconosca il valore delle relazioni con altri luoghi e con altri siti, dove il nuovo confluisca nella vita stimolante dell'universo nel suo insieme.

Charles W. Moore

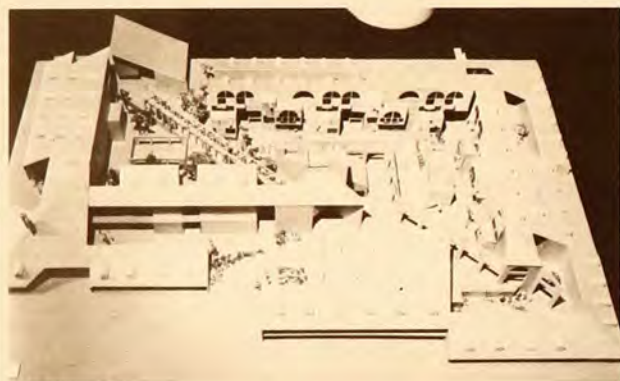
(Traduzione del testo di C.W. Moore, *Autoportrait. Moore vs Moore*, pubblicato in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 184, marzo-aprile 1976).



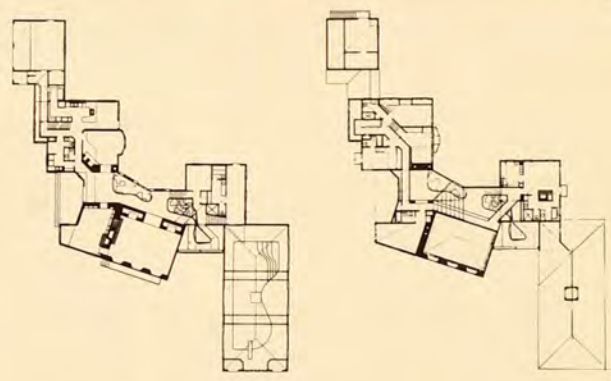
1



2



3



4



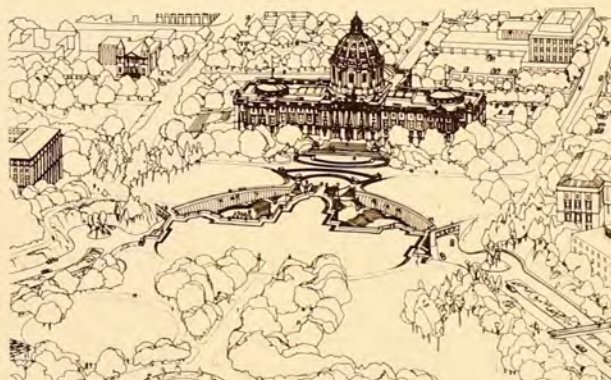
5



6



7

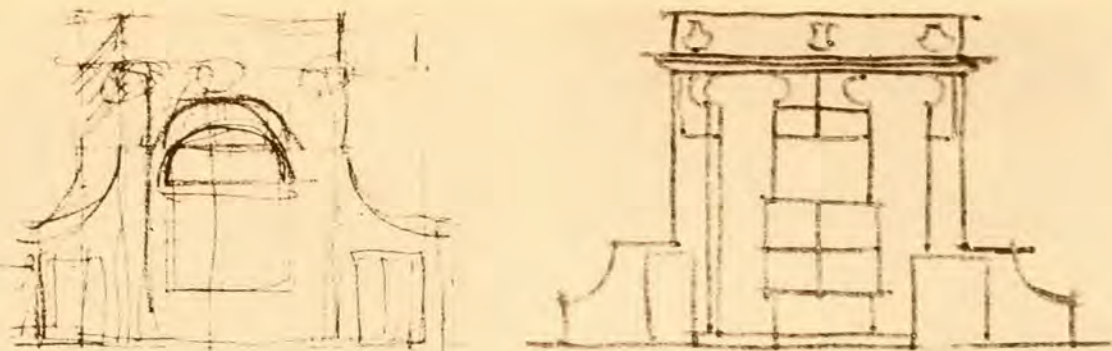


8

Charles W. Moore Associates: 1. Quartiere residenziale «Talmar Wood», Orono, 1969-75; 2. Quartiere di edilizia economica e popolare «Maplewood Terrace», Middletown, 1971 (con F. Gravino); 3. Progetto per il Complesso turistico «Xanadune», St. Simon's Island, 1972

(con R. Oliver, M.A. Rumney, R. Yudell); modello. Charles W. Moore: 4. Casa unifamiliare nei pressi di New York, 1973-76 (con R.B. Oliver); piante del primo e del secondo piano; 5. Piazza d'Italia, New Orleans, 1975-78 (con Urban Innovations Group, R. Filson); 6. Condo-

minio Moore-Rogger-Hofflander, Los Angeles, 1975-78 (con R. Chylinski); 7. Casa Rodes, Brentonwood (Los Angeles), 1976 (con R. Yudell); 8. Progetto di concorso per l'ampliamento degli uffici governativi del Minnesota II State Capitol, St. Paul, 1977 (in collab. con altri).



Robert Venturi

J.C.: Architetto Venturi, gli edifici costruiti dal suo Studio hanno avuto un'influenza considerevole sull'architettura d'avanguardia, e il loro aspetto formale ha suscitato molte critiche. Ora, quello che ci interesserebbe particolarmente conoscere sono le fasi preliminari della progettazione e il processo attraverso il quale esse si sviluppano.

R.V.: Se si riferisce alle teorie del processo di lavorazione di cui molto parlano gli architetti oggi, vale a dire ai metodi per progettare e risolvere i problemi complessi della programmazione, è cosa questa di cui non ci occupiamo in modo particolare per due ragioni. Anzitutto, non ci hanno ancora commissionato lavori molto importanti e basati su programmi molto complessi, e poi in architettura siamo più interessati ai contenuti e all'immagine che non al processo di programmazione e alle sue teorizzazioni. (...) Ho fama d'essere un teorico perché scrivo e tengo conferenze, il che è abbastanza curioso dato che non sono molto abile a parlare o a scrivere, e non mi piace farlo. Mi sono trovato nella situazione in cui ho dovuto spesso pensare e teorizzare perché non ho avuto numerose opportunità di lavoro. Le idee sono state le uniche opportunità, ed è per questa ragione che ho parlato molto. In realtà non voglio farlo; di natura, non sono un teorico. Mi considero piuttosto un pragmatico e un artigiano. (...) L'altra ragione è che la nostra architettura a giudizio dai fatti, è difficile da comprendere, specialmente per gli altri nostri colleghi. Non capisco perché, ma noi facciamo perdere la pazienza agli architetti.

J.C.: E quale sarebbe una delle vostre posizioni che fa perdere la pazienza agli architetti?

R.V.: Ad esempio, a noi piace guardare il paesaggio esistente e partire da questo, guardandolo dapprima senza pregiudizi. Questo fa inorridire moltissimo gli architetti, perché sostengono sempre che niente va bene. Il loro atteggiamento globalmente riformista è...

J.C.: Se «va quasi tutto bene», per dirla con una sua frase famosa, allora perché continuare a costruire?

R.V.: Ma non ho mai detto questo, assolutamente. Quel che ho dichiarato era: «Main Street va quasi bene», sottolineando attentamente il «quasi». Inoltre, questa è retorica. L'affermazione non de-

ve essere presa alla lettera. Noi sosteniamo che i nostri edifici sono «ordinari», altri hanno detto che sono brutti e ordinari.

E certo comunque che i nostri edifici sono, sotto un altro aspetto, straordinari, extra-ordinari. Sebbene abbiano un aspetto comune, non sono affatto comuni, ma sono — speriamo — architetture assai raffinate e progettate con molta attenzione, dal singolo centimetro quadrato all'insieme delle proporzioni. I critici letterari lo hanno sempre saputo, cioè hanno sempre saputo che l'uso di luoghi comuni, di un linguaggio quotidiano trasporta la produzione letteraria, di Eliot e Joyce ad esempio, fuori dal comune. Tale metodo è molto diffuso nell'arte ed è molto conosciuto, eccetto, a quanto pare, che dagli architetti. (...)

H.K.: Il vostro intento non è di distruggere l'ambiente esistente, piuttosto volete adattarvi ad esso e contemporaneamente costruire edifici che non siano uguali, che non siano identici a quell'ambiente dato.

R.V.: Certo, ma non credo che questa scelta sia valida per tutte le epoche. Noi siamo persone che lavorano nel contesto di oggi. L'origine del nostro senso dell'ordinario, del fatto di muovere dal paesaggio conformato, osservandolo senza atteggiamenti ostili, è stata artistica ed intuitiva. Non è dovuta ad un processo razionale. Non ci piaceva quello che gli architetti facevano al paesaggio quando lavoravano ad un disegno totale.

Non ci piace l'attuale istanza megalitica, megalitica.

eroica e pseudo-progressista di certa architettura di establishment. Siamo del parere che tale posizione non abbia né vitalità né validità, e la nostra risposta è stata la reazione emotiva dell'artista. Quando poi abbiamo osservato quell'architettura che non pretende forzatamente di essere ricerca, l'architettura del paesaggio che ci si offre quotidianamente e semplicemente ci siamo resi conto che in essa vi era vitalità e potenzialità operativa. Abbiamo quindi razionalizzato le nostre reazioni iniziali collaudandole in contrapposizione a una critica tecnica e sociale basata sui bisogni e sulle fattibilità reali ed attuali del nostro Paese. A mio parere, un altro punto essenziale è che gran parte di questi nostri atteggiamenti sono il prodotto della esperienza vissuta in qualità di architetti; le nostre commesse sono di poca importanza ed i bilanci assai modesti, ed è penoso costruire un edificio pseudoeroico quando la situazione non è eroica. In certo qual modo stiamo facendo di necessità virtù. (...)

H.K.: E se vi avessero commissionato il Boston City Hall?

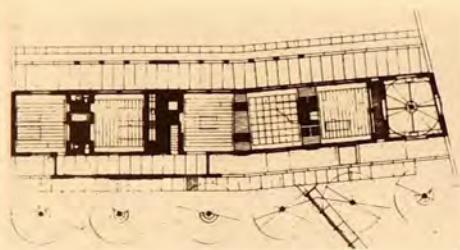
R.V.: Il Boston City Hall è — per me — un ottimo esempio di ciò che non va bene. Lo ritengo pomposo. Vi si cerca di realizzare qualcosa attraverso l'architettura che l'architettura non può più esprimere. In passato, l'architettura poteva essere monumentale. Poteva denotare la monumentalità civica nella città.

È solo grazie alla forma, all'architettura pura, Siena potrebbe avere un palazzo pubblico, ma non Boston. I promotori dell'urban renewal, volendo ripristinare i tradizionali spazi urbani, tentano un ritorno revivalistico all'urbanistica monumentale italiana. L'intento dell'urban renewal di riconfigurare un centro urbano per mezzo dell'architettura pura è fallito, perché questa non è l'epoca dell'architettura grandiosa. Ogni epoca ha il suo strumento e oggi lo strumento non è l'architettura pura. (...) Nel caso di Boston l'edificio non dovrebbe essere altro che un comune luogo di lavoro oppure un involucro che dia riparo e alloggio alle attività burocratiche che normalmente si svolgono in un municipio.

Quell'involucro verrebbe poi ricoperto da una grandissima insegna lampeggiante che dice: «Sono un monumento civico», se è quello che si vuole.

Robert Venturi (Filadelfia, 1925): 1. Davanti alla ricostruzione simbolica della casa di B. Franklin, Filadelfia, 1976 c.; 2. Con Denise Scott Brown davanti alla Casa Venturi, Chestnut Hill, 1977 c.; 3. Nello Studio con J. Rauch, S. Izenour e D. Scott Brown, 1978 c. In alto: Studio per una casa a Absecon, 1977.





1



2



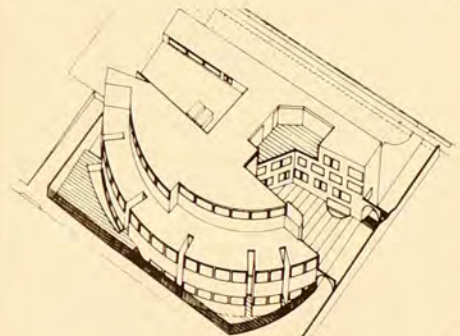
3



4



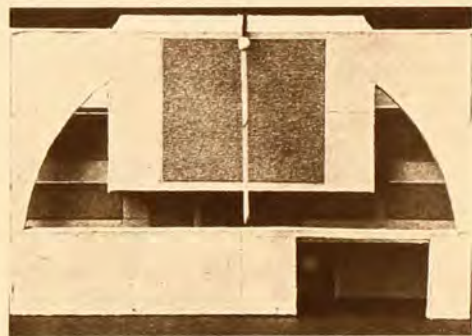
5



6



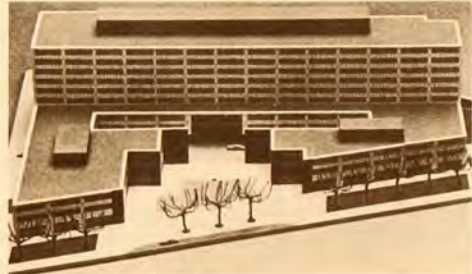
7



8



9



10



11



12

Robert Venturi: 1. Progetto per Casa Pearson, Chestnut Hill, 1957; 2. Concorso per l'FDR Memorial, Washington, 1960 (con J. Rauch, G. Patton, N. Gianopoulos); 3. Ambulatorio e pronto soccorso ad Ambler, 1961 (con Short); 4. Casa Venturi, Chestnut Hill, 1962-64 (con J. Rauch); 5. Residenze per anziani Guild House, Filadelfia, 1960-63 (con J. Rauch, Cope e Lippincott Associates Architects); 6. Concorso per il Museo dell'Università di Berkeley, 1964. Robert Venturi e John Rauch: 7. Progetto per il Football Hall of Fame, New Brunswick, 1966; 8. Concorso per una fontana al Fairmont Park, Filadelfia, 1964 (con D. Scott Brown); 9. Progetto di mu-

nicipio per una città dell'Ohio, 1965; 10. Concorso per un edificio di uffici sulla Transportation Square, Washington, 1968 (con C. Rowlett Scott); 11. Concorso per il Centro civico di Thousand Oaks, 1969 (con S. Izenour e T. Pett); 12. Concorso per l'Istituto di matematica della Yale University, New Haven, 1970.

17

In altri termini — secondo noi — l'impatto principale deve provenire da *media*, altri dall'architettura. Quello che ho appena descritto come municipio è ciò che noi abbiamo definito involucro decorato. Gli architetti moderni sostengono essenzialmente che il significato sia determinato dall'espressione dei processi di progettazione e costruzione. L'immagine dell'edificio è la risultante della struttura, dello spazio e del programma funzionale e tutte queste componenti interagiscono armonicamente fra di loro. Ecco, noi in questo non siamo d'accordo.

Crediamo infatti che questi elementi architettonici possano essere reciprocamente contraddittori — ad esempio, potrebbe verificarsi che l'esterno debba essere diverso dall'interno — e che l'impatto non possa essere determinato solo dall'architettura pura. La storia ci dice che l'architettura ha sempre inglobato significati iconografici e simbolici. La cattedrale gotica è, in certa misura, un involucro decorato che abbonda di messaggi di *media* interpolati. L'immagine non è solo architettura. Si riscontrano infatti contraddizioni derivanti dalla complessità dell'immagine. La facciata della Cattedrale di Amiens non è «organicamente» attinente alla costruzione retrostante. O, meglio, diciamo che vi è un'incongruenza se si considera l'edificio come architettura pura. Se non che, questo non è solo un edificio. E anche un tabellone per affissioni antistante una *place* che invia messaggi. Sul fronte, funziona meglio il tabellone, mentre, sul retro, l'architettura; e sul fronte, in alto, l'architettura da sola non avrebbe avuto sufficiente carica comunicativa.

J.C.: Qual è lo strumento per l'oggi?

R.V.: Non sono sicuro, ma credo che consista in un'essenza meno astratta e più simbolica, meno architettonica e più grafica. Siamo giunti a questa conclusione osservando lo *Strip* commerciale. Nel paesaggio moderno l'architettura per eccellenza significativa è lo *Strip*. E l'idea del simbolo nello spazio sovrapposto alla forma nello spazio è riferibile non solo allo *Strip* commerciale del paesaggio contemporaneo, ma anche alle periferie residenziali. L'iconografia rilevata nelle espansioni residenziali è ricca di simbolismi. Ma per l'architettura civica, lo *Strip* è direttamente applicabile perché la percezione dei grandi spazi avviene a velocità elevata. Qui, l'automobile sosta solo per brevi periodi e gli edifici nel paesaggio automobilistico delle aree di parcheggio sono escrescenze relativamente insignificanti sulla superficie del terreno e non sono «leggibili» senza l'ausilio di cartelli e simboli. L'architettura ortodossa, l'architettura pura, deve essere assaporata mentre si cammina in essa: non riesce a sopportare le distrazioni del nostro ambiente ostile. Oggi, l'ambiente autentico è là dove è possibile unire architettura e simbolismo, ed è a questo punto che si ritorna all'architettura simbolica di cui la storia abbonda.

Ognuno ha i propri metodi di apprendimento. Io sono tra quelli che si riferiscono all'architettura storica; osservare gli edifici del passato può essere stimolante come metodo; mi aiuta a vedere le cose sotto una nuova luce. E attualmente mi piace studiare l'iconografia dell'architettura storica. In un passato non molto lontano, la mia generazione si è recata in Europa per studiarvi lo spazio, le piazze e le distanze fra gli edifici. Quel che vi abbiamo visto equivaleva all'espressionismo astratto. Gli edifici circostanti la piazza, secondo noi, erano semplicemente forme astratte che generavano lo spazio per mezzo di tessuto, struttura e colori. Quel che non abbiamo visto è il simbolismo. Solo gli storici dell'arte ricordavano il simbolismo di quell'architettura.

H.K.: Probabilmente la nozione di simbolismo non è chiara per tutti.

R.V.: Vi sono diversi tipi di simbolismo, e con questo ci inoltriamo nei meandri della semiologia. Per dirla schematicamente: da un lato nella forma dell'edificio stesso, come ad esempio in quelle costruzioni a forma di *hamburger* dove, ai lati delle autostrade, si vendono *hamburger* e nelle quali si mescolano *media* diversi: pittura, scultura e architettura. Oppure il simbolismo può essere sull'edificio, sottoforma di insegna. L'iconografia architettonica moderna si collega all'arte pubblicitaria, che fornisce ulteriori stimoli. (...) La nostra ricerca è volta a creare una architettura impura, portando le qualità scultoree, pittoriche, grafiche ed altre qualità associative ad essere parte dell'architettura. Come abbiamo già detto, questo si è già verificato nell'Ecclettismo e in altre forme di architettura. Generalmente, il nostro metodo consiste nel fare quello che fa l'architettura della stra-

da, vale a dire, assimilare la struttura architettonica a luogo di riparo, separando l'aspetto significativo-artistico-espressivo da quello costruttivo. Questa — se si vuole — è antiarchitettura e, in certa misura, è definire l'architettura come decorazione della struttura: tale dicotomia è ammessa. Da questo punto di vista, anche il *palazzo* italiano è essenzialmente un involucro decorato. Negli ultimi secoli, la configurazione strutturale e spaziale non è cambiata di molto. Era sulla superficie esterna che si imprimevano le sostituzioni di natura simbolica e decorativa. (...) H.K.: Vi è ancora la tendenza a costruire edifici pubblici impressionanti che denotano potere. Tale tendenza porta altri architetti in una direzione completamente diversa dalla vostra. Sembra che l'architettura pura sia ancora ritenuta il veicolo migliore per mostrare il potere, come all'epoca delle *Beaux Arts*. Il sistema di valori della società americana non è molto cambiato. Voi, invece, prendete la sottocultura dello *Strip* per elevarla a quel livello che l'architettura tradizionale ha considerato essere il suo dominio. Il nostro ambiente, di fatto, è architettura commerciale, anche se noi non siamo stati capaci di accettarlo. Lo *Strip* e il *Boston City Hall* sono in antagonismo. La vostra operazione tende ad adeguare lo *Strip* al livello del *Boston City Hall*, ma così facendo vi alienate alla società esistente, proprio nel dichiarare quello che essa è veramente.

D.S.B.: Porrei la questione in altri termini. Direi che noi prendiamo una cosa molto diffusa, che è la cultura popolare — e non la definirei sottocultura, proprio perché è assai diffusa — e facciamo di tutto per renderla accettabile ad una sottocultura di élite, ossia agli architetti e ai dirigenti dell'industria e del commercio che poi danno lavoro agli architetti. (...) J.C.: In base a quanto abbiamo discusso finora, due delle componenti maggiori della vostra architettura sono la rivelazione dello *Strip* e la consapevolezza sociologica. Oltre a questo?

R.V.: C'è anche il contenuto simbolico dell'architettura che lo *Strip* ci mostra. D.S.B.: Aggiungerei però che non si passa mai direttamente da un'idea sociologica ad un'idea architettonica. Occorre procedere ad un'analisi della forma, mutare il vocabolario e lavorare con una nuova e più attinente grammatica formale. Crediamo sia proprio questa la lezione appresa dallo studio dello *Strip* e la disordinata espansione urbana.

H.K.: Questo chiarisce la differenza fra «l'essere ordinario» e «l'uso consapevole di un vocabolario ordinario».

R.V.: Per tradizione consolidata, l'arte figurativa, sia in campo pittorico che plastico, riproduce scene e oggetti comuni. Il significato e l'iconografia sono un altro aspetto di questo argomento, le cui finenze conosco ben poco perché non erano parte della nostra formazione. Noi abbiamo studiato lo spazio. (...) Ai miei tempi si affrontava il linguaggio figurato secondo la prospettiva percettiva della *Gestalt*; era un gioco d'astrazione, senza gli elementi di associazione e di esperienza passata e senza i loro effetti sulla percezione. (...) Andy Warhol ha detto: «Mi piacciono le cose noiose», e noi consapevolmente costruivamo edifici noiosi. D'altro canto, vogliamo renderli tesi. Lavoriamo molto per dar loro tensione e l'architettura con tensione non è noiosa. Per di più, il termine «noioso» è un'esagerazione retorica, come reazione all'edificio sulla strada che è teatrale. (...) H.K.: I tradizionalisti guardano al passato per fuggire dal presente. Gli utopisti guardano nel futuro per andare oltre il presente. Voi invece puntate alla realtà del presente. (...) Prendete ciò che esiste e lo trasformate, in questo sostanzialmente negandolo.

R.V.: Può darsi, da un certo punto di vista. Questo è quanto hanno fatto gli artisti *Pop*. Sono convinto tuttavia che noi affermiamo e neghiamo allo stesso tempo. E non sono troppo contento al pensiero che noi definiamo cosa sia l'architettura sociale. Non è forse quello che gli architetti hanno arrogantemente continuato a fare per la società? (...) J.C.: La sede della Facoltà di matematica dell'Università di Yale è un assortimento di richieste molto diverse. Secondo noi, l'aspetto interessante è che la vostra prima importante opera verrà costruita in una roccaforte dell'architettura «pura» contemporanea. Sarà estranea al campus o affermerà l'esistenza dei suoi valori?

R.V.: Abbiamo cercato di progettare la sede della Facoltà di matematica dell'Università di Yale secondo la tradizione dell'architettura ordinaria.

Ordinario era il Connecticut Hall di Yale del Diciottesimo secolo — nella sua struttura, nel suo programma e nella sua immagine: ordinario nel senso che è convenzionale e sembra convenzionale. (...) La teoria architettonica moderna ha riconosciuto, come retroterra per un'architettura più eroica, l'architettura ordinaria — chiamandola architettura anonima — soprattutto per le sue «semplici» e tradizionali tecniche di costruzione — di origine locale — e per la sua apparentemente semplice forma. Non certo per il suo simbolismo dell'ordinario e per il suo stile, dato che sia il simbolismo che la decorazione sono attualmente disprezzati. Eppure, in architettura il simbolismo e l'associazione esplicita sono essenziali ed inevitabili, nella creazione come nella percezione. (...) Anche l'Architettura moderna ha cercato di interpretare l'essenza aulica e retorica di questo tipo di opere pubbliche attraverso la semplicità poetica e l'aderenza alle direttive della funzione e della struttura. Purtroppo, per ironia della sorte, l'Architettura moderna di Yale, quella degli anni Cinquanta e Sessanta, non ha messo in rilievo le semplici virtù, ma è andata invece alla ricerca di forme «originali» derivate dalla tecnologia «avanzata», producendo in tal modo monumenti eroici. Qui, come nel resto dell'Architettura moderna, il simbolismo viene estromesso in favore dell'espressionismo: espressione della funzione, della struttura e dell'apparecchiatura meccanica mediante la complessa articolazione degli elementi dell'edificio; oppure espressione degli «imperativi» dell'edilizia industrializzata; oppure, ancora, espressione di aspirazioni eroiche mediante riferimenti a qualche eroico «creatore di forme architettoniche», riscoperto dal Movimento moderno. Tuttavia, in un modo o nell'altro, invece di aspirazioni architettoniche rivoluzionarie o aspirazioni educative ed accademiche, pare che questi edifici esprimano la generosità dei loro mecenati. (...) J.C.: Come sono da interpretare i risultati architettonici dei Venturi? Qual è il ruolo che ciascuno di voi riveste nella programmazione e nella progettazione?

R.V.: È una questione molto complessa. Certamente vi è una distinzione. La preparazione di Denise concerne l'architettura e la pianificazione. Nell'insegnamento, è lei essenzialmente il *leader*. Nella progettazione, funge in prevalenza da critico, ma nel senso più creativo del termine; nell'accezione di T.S. Eliot quando affermava che la creazione è per nove decimi critica. Anche John Rauch è molto importante per capire il modo in cui lavoriamo. Da un lato, è l'uomo d'affari e il tecnico; dall'altro, è il critico cruciale, estremamente a suo agio nel pensiero astratto; è dieci volte più intellettuale di quanto lo sia io.

D.S.B.: John Rauch ha iniziato la sua carriera come pittore. (...) Mi viene in mente una lunga disputa con Bob per una questione irrilevante — che tipo d'alberi era meglio inserire in un disegno — finché, dopo qualche minuto di prove, John disse: «Ecco, Bob, fai così».

R.V.: Chiamiamo John il nostro Rauch di Gibilterra. Sa quello che faccio più di quanto ne sappia io. E si potrebbe dire la stessa cosa anche per Denise. D.S.B.: (...) In Studio, sono quella che insiste sulle funzioni d'ordine sociale. Le evidenzio sin dall'inizio, nella fase di progettazione, mentre decidiamo quali sono i problemi determinanti del progetto. Nel creare la forma invece, è Bob la persona più importante del nostro Studio. (...) R.V.: Io sono un architetto critico, perché penso che chiunque sia architetto sia critico. Credo che alcuni architetti logoristici costruiscano per dimostrare ciò che dicono. So che i nostri edifici sono prima di tutto edifici. Non pensiamo in realtà molto alla nostra filosofia mentre progettiamo. Quando ci accingiamo a progettare concepiamo gli edifici come soluzione a problemi dati. E poi, molto dopo, mi rendo conto che vi è connesso qualcosa a cui avevo pensato molto in precedenza. (...) Inoltre penso che un artista voglia veramente affrontare la realtà, sporcarsi le mani nel «come». Può essere un idealista a latere, ma non si sforza mai di esserlo sin dall'inizio. Così, in un certo qual modo, siamo fieri di accapigliarci e buttarci nella mischia. Credo sia proprio questo il metodo dell'artista.

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

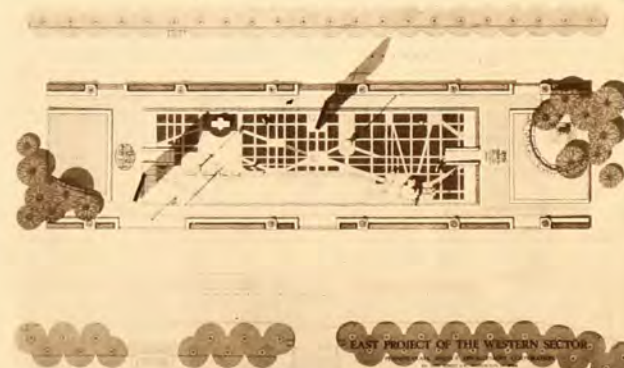
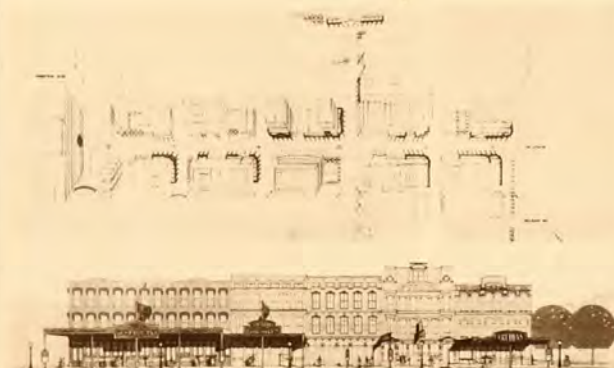
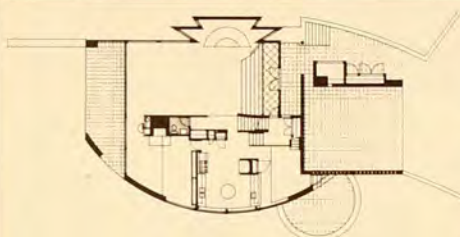
(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).

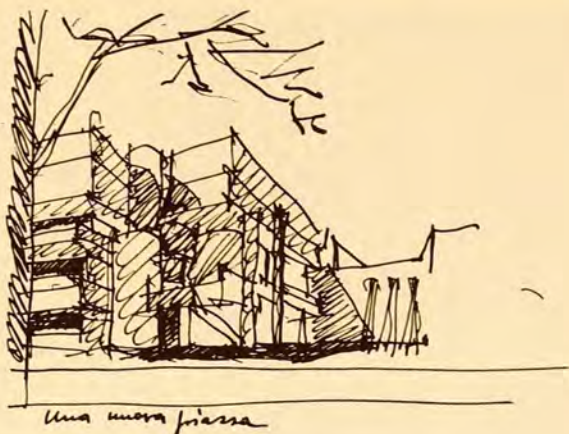
(Traduzione dell'intervista di J. W. Cook e H. Klotz a Robert Venturi e Denise Scott Brown, pubblicata in *Conversations with Architects*, Lund Humphries, Londra 1973).



Venturi & Rauch: 1. Case Wislocki e Trubek, Nantucket Island, 1970; 2. Caserma dei pompieri, New Haven, 1970; 3. Casa Brant, Greenwich, 1972: veduta e pianta; 4. Casa C. Tucker III, Katonah, 1974-75: veduta esterna e interno col camino; 5. Casa Brant, Bermuda, 1975:

planimetria e fronti; 6. Ampliamento dell'Allen Art Museum, Oberlin, 1973-76; 7. Edifici dell'amministrazione dell'Institute of Scientific Information (ISI), Filadelfia, 1977-79: particolare del fronte; 8. Progetto di ristrutturazione e ampliamento per l'Hotel-Casino, Atlantic Ci-

ty, 1977; 9. Progetto per la «rianimazione» della Strand di Galveston, 1975: veduta assonometrica e particolare di un fronte sulla strada; 10. Progetto per il riassetto della Western Plaza, Washington, 1978-79.



Carlo Aymonino

L'esame di alcune fasi della progettazione architettonica per l'insediamento «Gallaratese 2» in Milano mi offre l'occasione per tornare ancora una volta su alcune questioni già sollevate precedentemente nelle tesi (1) e accennare ad altre che il progetto stesso mi ha costretto ad affrontare. Tre mi sembrano le questioni collegabili al progetto:

a) *la città contemporanea*: non esiste, se si assumono come parametri di giudizio quelli propri alla progettazione architettonica. Esistono infatti una serie di fenomeni urbani che si sono costituiti o vanno costituendosi al di fuori o ignorando detti parametri, in particolare per quanto riguarda la «quantità abitativa» (economica e non), che per lo più è la parte di gran lunga maggiore di ogni estensione urbana contemporanea. Esistono all'interno di tali fenomeni alcuni esempi parziali (progetti e realizzazioni) che indicano alcune linee di ricerca o suggeriscono alcune soluzioni formali che possono costituire in un futuro più o meno prossimo gli elementi fondativi di una nuova struttura urbana, intesa non più come un tutto unitario, morfologicamente riconoscibile, o come un agglomerato indifferenziato, morfologicamente non rilevabile, ma come un *insieme di parti*, ciascuna riconoscibile nella sua forma «parziale» in quanto relazionata a un «insieme». Tali esempi parziali tendono a rifondere in progettazioni unitarie la destinazione «abitativa» (o residenziale) con altre, differenti, destinazioni d'uso urbane; non solo quindi con i servizi direttamente connessi all'abitare — quali i negozi di prima necessità, le scuole materne e gli asili, i campi

da gioco, ecc. — ma anche con quelli più complessi dello studio, dello scambio e dello svago, senza peraltro investire ancora le destinazioni del lavoro, se si eccettuano alcune, molto parziali, di carattere terziario;

b) *analisi urbana e progettazione architettonica*: non vi è un rapporto diretto tra le due metodologie; la prima fornisce un metodo per comprendere i fenomeni urbani, incluso quello della perdita dei parametri di giudizio propri della progettazione architettonica, cui prima accennavo. E infatti attraverso l'analisi urbana che, per quanto riguarda in particolare gli ultimi due secoli, posso studiare il mutamento avvenuto nel rapporto architettura/città, fino all'attuale parcellizzazione degli interventi, sia pubblici che privati, come migliore rispondenza dei risultati edilizi al meccanismo economico che li sottende (proprietà privata del suolo, dimensione frantumata delle strutture tecnico-finanziarie, facilitazioni del credito, ecc.). Tale metodo, quello dell'analisi, permette di precisare alcune tesi sul «da fare» da verificare solo con la progettazione. Sono le tesi quindi il momento di «sintesi» tra i due strumenti, quello dell'analisi e quello della previsione (o invenzione), come alternativa «ragionata» all'attuale tendenza dei modi di crescita degli insediamenti urbani. La progettazione è allora l'unico strumento che possiedo per indagare il presente in vista del futuro sotto questo aspetto: è uno strumento scientifico, sempre che sia riferita a delle tesi da dimostrare attraverso le opere (vedi l'opera di Klee, l'opera di Le Corbusier, ecc.);

c) *modello generale e soluzione specifica*: la ricchezza di occasioni «esemplari», impostate dall'architettura degli ultimi cinquanta anni, è stata quasi sempre ottenuta mediante la messa a punto di modelli.

Il s'agit donc (...) d'un prototype, à vrai dire d'une proposition formelle de conditions de vie pour la

civilisation machiniste présente afferma Le Corbusier nel presentare l'*Unité d'habitation de grandeur conforme* per 1.600 abitanti, realizzata poi per la prima volta a Marsiglia. Il modello non è in relazione con il luogo o con il preesistente, ma con se stesso, con la realizzazione di se stesso. Ne discendono i problemi di individuazione degli elementi standardizzabili, della loro combinabilità, della loro costruzione in serie (prefabbricazione). Il modello può anche inserire, nella propria «necessità», destinazioni d'uso più articolate di quella strettamente monofunzionale, (nell'*Unité*, nella sua forma architettonica, sono compresi l'asilo, i negozi, alcuni dei servizi indispensabili all'abitante); tuttavia i rapporti tra le destinazioni d'uso sopra elencate sono assai semplici e stabiliti una volta per tutte: il problema è quindi quello della massima ripetibilità del modello stesso.

Ma è su tale ricchezza di soluzioni formali e sulla contemporanea difficoltà a realizzare modelli indifferenziati, che oggi possono prevedersi soluzioni *specifiche*, quindi notevolmente diversificate nei «luoghi» della loro applicabilità. Soluzioni che recuperino in parte i dati metodologici del modello ma che contemporaneamente ne annullino gli aspetti astratti con i dati concreti del luogo, del preesistente, del possibile «pezzo» di una città diversa, rimettendo in gioco — nel loro insieme — i rapporti morfologici e tipologici.

Il progetto di insediamento in Milano non risolve tutti questi problemi: ha dei limiti precisi nelle dimensioni dell'intervento, nelle destinazioni d'uso (abitazioni e servizi primari a queste connessi) nei modi di finanziamento e di conduzione. Già il dato

Carlo Aymonino (Roma, 1926): 1. Discussione della tesi di laurea, Roma, 1950; 2. Introduzione alla Conferenza Internazionale degli studenti di architettura, Roma, 1954; 3. Ritratto, 1980 c. In alto: Studio per la ricostruzione del Teatro Paganini, Parma, 1964.



1



2



3



1



2



3



4



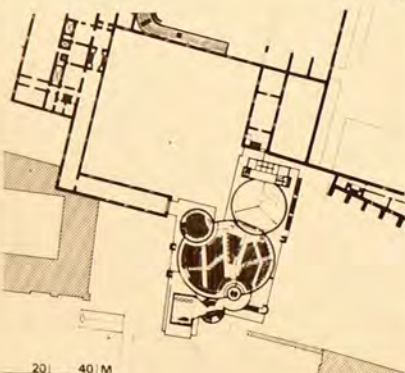
5



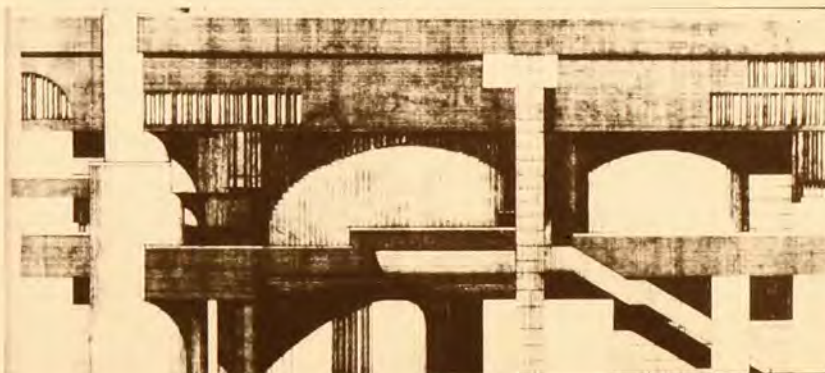
6



7



8



9

Carlo Aymonino: 1. Quartiere di edilizia economica e popolare «Spine Bianche», Matera, 1954-57 (con C. Chiarini, M. Girelli, S. Lenci, M. Ottolenghi); 2. Quartiere INA-Casa in Viale Ofanto, Foggia, 1958-60 (con C. Chiarini, B. de Rossi, M. Girelli); 3. Progetto di con-

corso per la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 1959 (con M. Aymonino, B. de Rossi, P. Espagne); 4. Progetto di concorso per il Centro Direzionale di Torino, 1962 (in collaborazione con altri); 5. Palazzina in Via Arbia, Roma, 1961 (con M. Aymonino, B. de Rossi); 6.

Edificio residenziale intensivo di Via Anagni, Roma, 1962 (con M. Aymonino, A. e B. de Rossi); 7. Edificio polifunzionale, Savona, 1963-66 (con M. Aymonino, A. e B. de Rossi); 8.9. Progetto di concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini, Parma, 1964: pianta, fronte.

anonimo di «2.400 abitanti», che è il risultato di uno standard prestabilito in sede di convenzione tra il Comune di Milano e la Società proprietaria del suolo al Quartiere Gallarate, indica le condizioni «imposte» in cui si è costretti a lavorare. E non tanto per un desiderio sociologico, da parte nostra, di una generica partecipazione dal basso alle scelte da fare, quanto per l'imprecisione e l'anonimato delle scelte che il progettista compie rispetto alla loro reale destinazione. Imprecisione e anonimato che concretamente si identificano nelle tipologie abitative e contemporanee, che trovano a loro volta conferma e validità nei regolamenti edilizi e igienici, nei modi di approvazione dei progetti, nei sistemi di realizzazione. Regolamenti, modi e sistemi che sono frutto a loro volta di un secolo e mezzo di suddivisione e riduzione dei problemi insediativi ai dati più elementari, tenuti isolati e giustapposti (mai sovrapposti e complicati) onde affrontare ogni soluzione (dalla casa singola alla città) senza dover cambiare i parametri di valutazione. (...) L'abitazione resta pertanto una quantità anonima di investimento economico, senza alcun rapporto con la destinazione, nel caso specifico con gli utenti. L'architetto può sembrare — ed è — sotto questo aspetto, libero dai condizionamenti che, ad esempio, l'utente borghese era ed è solito imporre: in realtà è vincolato dai complessi meccanismi prima accennati (regolamenti, rapporto tra investimento e reddito, ecc.) messi congiuntamente in atto da un «sistema» che si sostituisce di fatto, nelle scelte e nelle decisioni, alla possibile utenza. (...) Il «luogo» è allora costituito da un riferimento «generale» (con il rischio di divenire generico, se la forma del manufatto non lo rappresenta) a una diversa struttura urbana, che certo non può realizzarsi solo e unicamente su quell'area, ma che sicuramente avrebbe potuto intravedersi se avesse investito l'intero complesso del Quartiere Gallarate, interpretato come «parte» della città di Milano. Si è pertanto cercato di accentuare il distacco dall'intorno, ricorrendo a un impianto generale il più possibile compatto e costruito, che al limite potesse risultare quasi un unico edificio, meglio un'unica costruzione. (...) Nell'impianto generale dell'insediamento si sono utilizzate figure geometriche elementari — i due triangoli — quali matrici funzionali al risultato compositivo da raggiungere. La figura triangolare, ripetuta specularmente, rafforza la linea di sovrapposizione e da una traccia ordinatrice al tutto, evitando l'esistenza «autonoma» delle singole parti che lo compongono, senza incorrere per altro nel rischio di identificare l'edificio (o gli edifici) con l'impostazione geometrica stessa (come sarebbe avvenuto se, ad esempio, si fosse scelta un'unica figura geometrica quale «segno» dell'insieme). I confini, in tal modo tracciati, sono successivamente negati in parte — proprio rispetto al compito ordinatore, ma elementare, loro assegnato — dal «complicarsi» delle figure di base nelle tre dimensioni, in particolare nei punti di sovrapposizione o di intersezione dei percorsi con gli elementi singoli o di questi tra di loro. Anche nel caso dei primi approcci volumetrici d'insieme, che evidentemente sono stati effettuati contemporaneamente a quelli planimetrici, scartata la possibilità di ipotesi abitative alternative a quelle tradizionali, sia per i regolamenti in vigore, sia per la «inaccettabilità» commerciale di modi d'uso assai diversi da quelli consueti, (quale sarebbe stata, ad esempio, la precisazione — come unico dato edificato di ogni alloggio — dei soli servizi, lasciando la superficie restante come spazio d'uso non preordinato, da attrezzare secondo le esigenze di ogni singolo utente), si sovrappongono due linee di ricerca. L'una che, tenendo conto delle precedenti esperienze specifiche (il Quartiere di Spine Bianche a Matera, il planivolumetrico del Quartiere Tor de' Cenci in Roma) e dei limiti di tipo «riduttivo» e semplificato che, nella impostazione d'insieme, si erano accettati, utilizza invece gli arricchimenti formali che progetti e realizzazioni non puramente residenziali avevano permesso successivamente di sperimentare. Tali sono la contrapposizione di elementi compositivi «parziali», costituiti da solidi geometrici (i cilindri dei corpi scala nel Concorso per il Palazzo di Giustizia di Lecce o nell'Edificio per abitazioni e uffici in Savona), l'u-

tilizzazione dei percorsi, sia orizzontali che verticali, come elementi ordinatori dell'impianto tridimensionale (come nel Concorso di Montecitorio in Roma, o nel Concorso per l'Ospedale psichiatrico di Milano), l'adozione della sezione (o più sezioni) come generatrice di un impianto ad elementi sovrapposti, costituenti una volumetria più complessa di quella risultante dalla semplice applicazione di tipologie «funzionali» (come nel caso dell'Istituto Tecnico di Brindisi). L'altra linea di ricerca si è servita dei suggerimenti specifici del tema (= abitazioni), tentando di diversificarli nella misura massima consentita dai regolamenti vigenti e dal programma di investimento economico, in modo da porli in relazione non solo alla quantità richiesta ma anche alla forma voluta. In particolare la prima linea di ricerca era impostata sulla individuazione di corpi di fabbrica chiusi e riconoscibili nel loro insieme (*skyline*), mentre la seconda tendeva a contestare la relativa semplicità dell'impianto arricchendolo di una serie di episodi diversificati (i passaggi entro l'edificio, le terrazze, ecc.) fino a costituire un «esterno» e un «interno» del complesso da edificare assai diversi fra loro. L'idea iniziale di un'unica «costruzione» articolata ma compatta si è dovuta man mano precisare in cinque corpi di fabbrica, di altezze e profondità assai diverse, correlati tra loro dagli elementi di collegamento (rampe, passaggi aerei tra i diversi edifici, ballatoi, scale, ecc.) e da quelli commerciali (negozi) e di svago (teatro all'aperto, terrazze di copertura delle *garage* destinate al gioco, passeggiata interna, ecc.). Tale precisazione in più corpi di fabbrica non è dovuta a motivi tecnici (difficoltà di soluzioni costruttive) né funzionali (coincidenza tipologica tra appartamenti e corpi di fabbrica): essa è dovuta principalmente alla verifica cui sono state sottoposte le prime idee rispetto ai diversi regolamenti. (...) Veniva confermata così, nel vivo della progettazione, la tesi già individuata negli studi di analisi urbana sul processo di «riduzione» dell'intervento architettonico nel caso di edifici per abitazioni (e anche di tutti quegli edifici classificati in tipologie) come garanzia per controlli tecnici quantitativi e come rispondenza a investimenti economici anch'essi indirizzati verso soluzioni strettamente «di quantità». Basterà ricordare a questo proposito che l'Unité d'habitation di Marsiglia fu costruita al di fuori dei regolamenti vigenti, che il Centro di Cumbernauld è stato realizzato da un ente indipendente da decreti municipali e da finanziamenti privati, che le proposte di Ungers, di Quaroni e di tanti altri non sono state quasi mai realizzate. Entro questi vincoli la continuità dei percorsi pedonali, sia orizzontali che verticali, (dai parcheggi a terra si arriva agli atrii di ingresso, da questi si passa ai ballatoi, ai corridoi interni dei duplex — collegati tra loro da edificio a edificio — e si può tornare ai portici dei piani terra o alla quota più alta del teatro all'aperto) ha il compito di rompere la tradizionale concezione dell'edificio «privato», il cui unico rapporto con le zone «pubbliche» della città è dato dal portone d'ingresso affacciato sulla strada, e di costituirsi quindi come un iniziale modo di strutturare diversamente la residenza e i servizi. Iniziale e parziale, in quanto il tema di questa progettazione è ancora quello tradizionale di realizzare un certo numero di vani in una zona della città già precedentemente destinata a edilizia «economica»; che se fosse possibile estenderne le relazioni (non più tra servizi della residenza e residenza, ma tra residenza, scambio, cultura e lavoro) la struttura dei percorsi, di tutti i tipi, potrebbe divenire lo strumento fondante la composizione dell'insieme (la parte di città) cui aggregare gli elementi edilizi (anche standardizzati o ripetuti) di volta in volta necessari all'uso di quella struttura. Ciò significa impostare lo sviluppo e la trasformazione urbana sulla base di soluzioni architettoniche delle diverse infrastrutture utilizzando, in forme e modi diversi — data l'attuale diversità produttiva, tecnica e sociale — una delle poche «conquiste» dell'esperienza urbana borghese (lo sviluppo di Amsterdam agli inizi del Diciassettesimo secolo, basato sui canali artificiali e su una tipologia abitativa notevolmente unificate dall'utenza stessa; lo sviluppo di Londra e di Parigi, basato su vie e piazze di uso pubblico — anche in

questo caso — su tipi di abitazione ben definiti dalle necessità). Un processo di questo genere non è stato impostato né a Chandigarh né a Brasilia: è ipotizzato nelle proposte di Copcutt, Lewis e Porter per Pittsburgh (2), nelle idee del gruppo sovietico NER (3), in alcuni progetti universitari elaborati alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano (4). Sempre in una «scala» assai parziale, già in questo caso sarebbe stato interessante «inglobare» nell'insieme, cioè progettare unitariamente, la scuola materna e la scuola elementare previste ai confini dell'area, che restano isolate nella localizzazione e definite nello schema tipologico solo perché il finanziamento e la relativa costruzione spettano a un altro ente. Come la continuità dei percorsi anche la varietà degli appartamenti (dalla monostanza attrezzata agli appartamenti duplex) nasce dalla «supposizione» di modi d'uso dell'architettura diversi dagli usi reali dovuti alla proprietà privata (del suolo, degli appartamenti, dei negozi, ecc.): non corrispondono quindi alla tradizionale coincidenza tra tipo di appartamento e tipo volumetrico dell'edificio, ma si relazionano, nella loro disposizione, alle regole compositive del tutto. (...) Rientra in tale quadro anche il problema tecnologico che in questo caso è stato ridotto a un sistema tradizionale «avanzato», cioè con elementi e misure relativamente normalizzati (gli interessi di m. 3,60, gli infissi, alcuni impianti, ecc.). Si è scartata la previsione della prefabbricazione o della industrializzazione in quanto non corrispondenti alla dimensione concreta di questo intervento di fabbricazione, per il quale sono state predisposte previsioni economiche e soluzioni tecniche basate su appalti differenziati, l'opposto quindi di una possibile programmazione «unitaria». Il progetto, ora in fase di definizione esecutiva, lascia tuttavia aperto l'interrogativo più grande ai fini dell'ipotesi sullo sviluppo urbano per parti formalmente compiute: quello degli strumenti architettonici, intendendo con questo termine sia i modi e i tempi della progettazione che quelli dell'esecuzione. Il «modello», cioè l'edificio studiato una volta per tutte in modo da poter essere realizzato con metodi industriali, tenta infatti di superare tale interrogativo con la possibilità, insita nel modello stesso, della ripetizione continua mediante l'industrializzazione delle parti e dell'insieme. La soluzione «specificata», se condotta alle estreme conseguenze rispetto alle possibilità tecnologiche, inverte il procedimento: di volta in volta si può organizzare un'industria per un singolo cantiere; ma questa inversione presuppone delle quantità (di metri cubi, di infrastrutture, di finanziamenti, ecc.) ben lontane da quelle dell'insediamento in esame o di altri consimili. Senza un'inversione di tal genere, che investa gli strumenti politici, i mezzi economici, le capacità inventive e organizzative, progetti come questo tornano ad essere degli «esempi possibili» di una struttura urbana diversa: ma nei cinque anni di lavoro (tra progettazione ed esecuzione) troveranno sistemazione solo 2.400 abitanti rispetto alle decine di migliaia che nello stesso tempo si insedieranno a Milano.

Carlo Aymonino

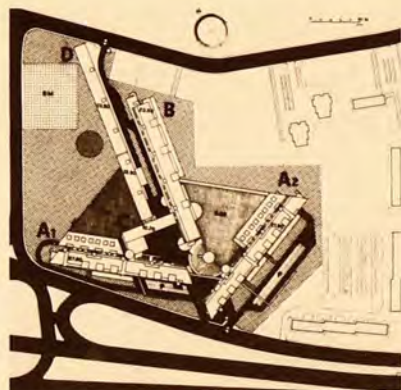
- (1) AA.VV. del Gruppo Architettura, *Per una ricerca di progettazione* — Anno accademico 1968-1969, IUAV, Venezia 1969.
- (2) In *Lotus* n. 6, 1969, e *Lotus* n. 7, 1970.
- (3) In *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 147, dicembre 1969-gennaio 1970.
- (4) In AA.VV., *L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci, Bari 1965.



1



2



3



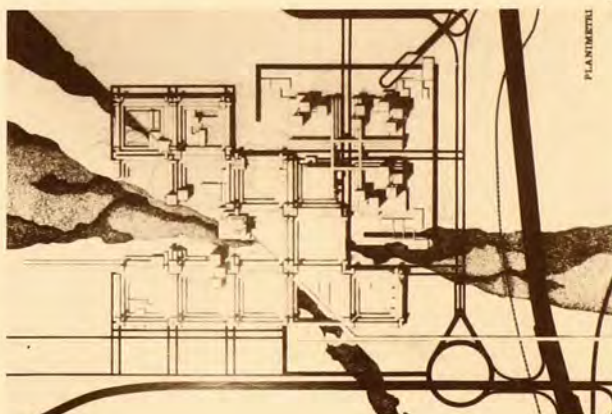
4



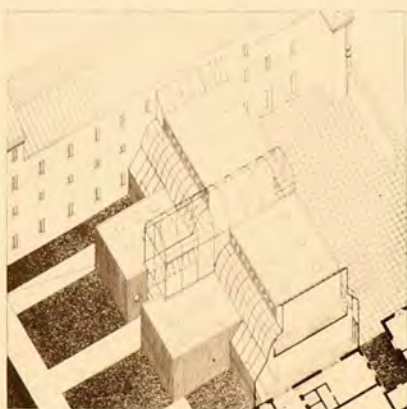
5



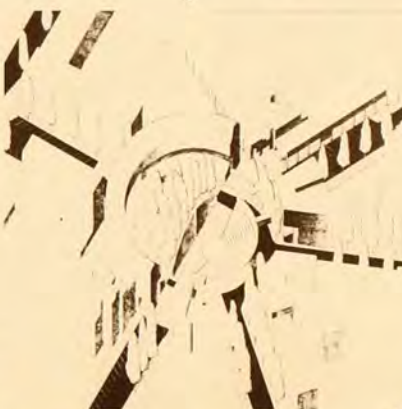
6



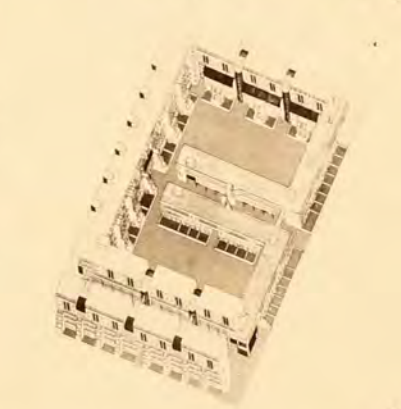
7



8



9

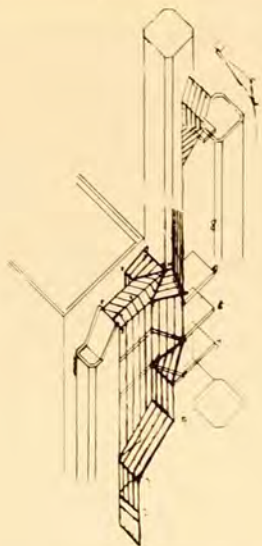


10

Carlo Aymonino: 1. Progetto di concorso per i Nuovi Uffici della Camera dei Deputati, Roma, 1966 (in collaborazione con altri); 2. Progetto di concorso per l'Ospedale psichiatrico di Milano, 1967 (con C. Dardi); 3.4.5. Complesso residenziale Monte Amiata al Gallarate 2,

Milano, 1967-70 (con M. Aymonino, A. de Rossi, S. Messarè); 6. Progetto di concorso per l'Università degli Studi di Firenze, 1971 (in collaborazione con altri); 7. Progetto di concorso per l'Università degli Studi di Cagliari, 1972 (in collaborazione con altri); 8. Progetto per

il Palazzo di Giustizia nell'ex Convento dei Gesuiti, Ferrara, 1977-79 (con A. Torti, M. Vittorini); 9. Progetto di ristrutturazione della Prager Platz a Berlino, 1977; 10. Progetto per il residenziale «Semirurali», Bolzano, 1979 (con S. Unterberger).



James Stirling

Molte persone mi hanno fin qui aiutato e ritengo doveroso aprire con alcuni ringraziamenti: in primo luogo, risalendo nel tempo, a mia madre, un'insegnante scozzese-irlandese, che ha presto capito che non avevo lo spirito adatto a seguire mio padre per i mari, come egli avrebbe desiderato. Mio padre, scozzese, era l'archetipo dell'ingegnere capo. Ironia volle che fosse proprio la scoperta dei suoi disegni di « tirocinio » — splendidi disegni ad acquarello blu e rosa di sezioni di parti di macchine, di turbine, di motori di navi, eccetera — ad aprirmi gli occhi per prima sull'eleganza dell'arte del disegno funzionale. (...)

Sono sempre stato un progettista dall'ampia gamma di interessi e, forse, di tendenze eclettiche; difficilmente avrebbe potuto essere altrimenti, poiché la mia formazione architettonica è venuta dai libri. Da giovane, infatti, non lavoravo in uno studio e nemmeno ero, come prevedeva il sistema inglese, un allievo legato da un contratto di praticantato — consuetudine, quest'ultima, che sembrava in procinto di estinguersi proprio quando, intorno al 1945, entrai alla Scuola di architettura di Liverpool —; così date le circostanze, non avevo né il problema di lavorare per un maestro, né quello di liberarmi dall'influenza di un eventuale maestro.

Alla Scuola di Liverpool, invece, un allievo do-

veva dimostrare la propria bravura in molti stili per riuscire nel Corso del Professor Budden. Durante il primo anno, eseguivamo inizialmente riproduzioni degli ordini classici, a cui seguiva il progetto di una fontana antica, per concludere infine con il progetto di una casa alla maniera di Charles A. Voysey. Una discreta escursione storica. Negli anni successivi oscillavamo avanti e indietro fra l'antico e il nuovissimo « Movimento moderno » che per me si identificava solo con la versione straniera, coerentemente con quanto ci insegnava Colin Rowe. In quel periodo, accanto a *Towards a New Architecture* (1923), è stato il *British Art and The Mediterranean* (1948) — l'enorme opera, simile ad un atlante, di Fritz Saxl e Rudolph Wittkower — che mi ha influenzato maggiormente, molto più che non il successivo volume di Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1952). *British Art and the Mediterranean* era quel grosso libro che nessuno di noi studenti riusciva mai a riporre negli scaffali delle nostre librerie « stile Albini », in lastre di cristallo e struttura metallica; esso giaceva semplicemente sul pavimento, in giro, così offrendosi a frequente consultazione.

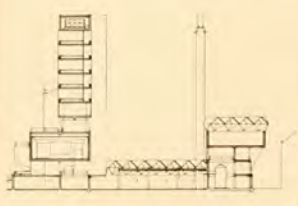
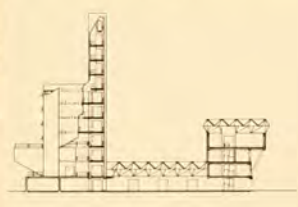
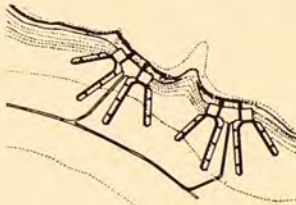
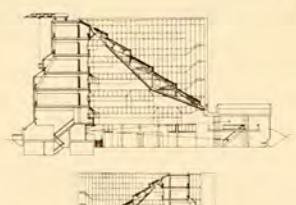
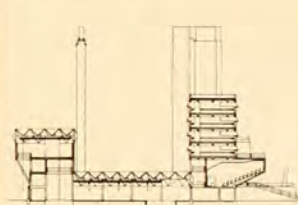
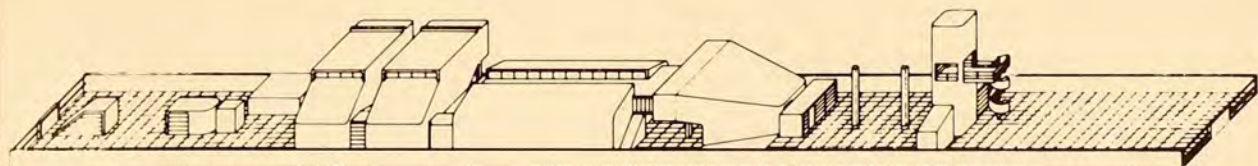
Sulla scorta di una formazione di questo tipo, ho coltivato fissazioni per tutti i momenti della storia dell'architettura — una condizione che vivo

tuttora —, anche se si alterna l'interesse per alcuni aspetti particolari piuttosto che per altri. A questo proposito, ricordo che circa a metà del corso presso la Scuola di architettura avevo maturato una passione per i progettisti « formali » dell'Art Nouveau come Charles Mackintosh e Josef Hoffmann, meno accesa per i loro equivalenti inglesi come Voysey e Mackey H. Baillie Scott. Ad essa è subentrato, verso l'ultimo anno, l'interesse per Le Corbusier e i Razionalisti italiani.

Appena laureato, nel 1950, mi sono recato a Londra, dove ho intrapreso la visita alle chiese di Nicholas Hawksmoor, danneggiate dai bombardamenti. Mi incuriosivano gli architetti barocchi inglesi come Thomas Archer, Sir John Vanbrugh e Hawksmoor ed ammiravo la tecnica *ad hoc* che permetteva loro di progettare con elementi romani, francesi e gotici, eccetera, talvolta nello stesso edificio. Sempre durante quei primi anni a Londra sono venuto a conoscenza dei Costruttivisti russi, di cui non sapevo nulla mentre studiavo a Liverpool, dove non esistevano libri su di loro —

James Stirling (Glasgow, 1926): 1. Ritratto, 1965 c.; 2. Con P. Blake e alcuni studenti durante il Congresso internazionale di architettura, Persepoli, 1974; 3. Ritratto, 1980 c. In alto: Studio per la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Leicester, 1959.





James Stirling: 1. Progetto di ampliamento dell'Università di Sheffield, 1953 (con A. Cordingley); assonometria della terrazza con auditorio; 2. Edifici residenziali, Ham Common, Richmond, 1955-58 (con J. Gowan); 3. Case d'abitazione per il risanamento di un quartiere po-

polare a Preston, 1957-59 (con J. Gowan); 4,5. Laboratorio di Ingegneria dell'Università di Leicester, 1959-63 (con J. Gowan); sezioni e veduta; 6,7. Facoltà di Storia dell'Università di Cambridge, 1964-67; sezioni e part. costruttivo; 8,9. Residenze studentesche per l'Università di

St. Andrews, 1964-68; planimetria e part. costruttivo; 10,11. Progetto per il nuovo Centro direzionale e Centro ricerche della Dorman Long, Middlesbrough, 1965; assonometria e part. del modello; 12. Residenze universitarie «Queen's College», Oxford, 1966-71.

sebbene qui avessi trovato il libro su Gunnar Asplund che avevo divorato, o forse dovrei dire apprezzato —. Comunque la mia passione per il Movimento moderno non è mai realmente andata oltre il primo Le Corbusier e i Costruttivisti, e all'inizio degli anni Cinquanta ho sviluppato interesse per tutto ciò che era vernacolare, dalle costruzioni più modeste — fattorie, granai e abitazioni di paese — a quelle molto grandi — magazzini, edifici industriali, strutture di ingegneria, compresi i grandi fabbricati ferroviari e fieristici —. A un certo punto alla metà degli anni Cinquanta (forse per trovare un Brutalismo genuino?) mi sono interessato agli architetti vittoriani, i virtuosi della tegola e del mattone striato, William Butterfield, George E. Street, George G. Scott, eccetera. E scoprire, durante un viaggio negli Stati Uniti, le asimmetriche case in legno di fine Secolo perfino in una città come New Haven, è stata per me un'esperienza unica e rivelatrice più stimolante delle architetture di Eero Saarinen o dei SOM, gli eroi del momento. Tuttavia, confesso di essere stato colpito da un periodo limitato della produzione di Frank Lloyd Wright, in particolar modo dalle case in calcestruzzo intorno a Los Angeles. Già dalle mie prime visite negli Stati Uniti ero consapevole della incredibile perfezione e del carattere d'avanguardia degli edifici *art déco* di New York — fra questi, il Grattacielo Chrysler —. Mi pareva che in tutta l'Europa non avessimo nulla che vi si avvicinasse.

Avevo visitato il Soane Museum all'inizio degli anni Cinquanta e più tardi mi sono dedicato allo studio degli Architetti neoclassici come John Soane, Gandy, Playfair, Goodridge. Le loro controparti tedesche, Friedrich Gilly, Friedrich Weinbrenner, Leo von Klenze, Karl Friedrich Schinkel, mi sembrano estendere il processo compositivo verso un successivo appuntamento con la giustapposizione di proporzioni e materiali di gran lunga più grande. In effetti ritengo particolarmente interessante la transizione dallo Stile neoclassico al romantico avvenuta nella prima metà del Diciannovesimo secolo: il distacco da quell'astratto e limitato Neoclassicismo, che in qualche modo si caricava di un massimo di connotazione emotiva, alla dissoluzione del Classicismo con il linguaggio emergente del Realismo e del Naturalismo. Una circostanza affascinante che credo abbia paralleli nella situazione attuale dell'architettura. Non ho il tempo per dilungarmi oltre. Se potessi, accennerei sicuramente ai castelli inglesi e francesi, al Rococò bavarese e ai giardini italiani, ai palazzi veneziani e alle ville di campagna inglesi, e ad altro ancora, ma devo ora passare alla nostra limitata produzione.

Siamo — ahinoi — troppo noti per una piccola parte della nostra produzione, e cioè per gli edifici universitari dei primi anni Sessanta; particolarmente il Laboratorio di ingegneria dell'Università di Leicester e la Facoltà di Storia dell'Università di Cambridge. Recentemente ho sentito un'osservazione sul perché il nostro lavoro sia cambiato così tanto. Sebbene pensi che il cambiamento sia positivo, non credo che il nostro lavoro sia cambiato. Forse quel che facciamo oggi è più simile ai nostri primi lavori, e quel processo di oscillazione continua ancora. I progetti di Leicester, Cambridge e quello per il Queen's College di Oxford sono stati considerati espressioni o costruttivisti e perfino futuristi, e se questo può essere vero, è altrettanto vero che hanno pure origini più umili: per esempio Leicester ricorda il tipico complesso industriale dell'Anteguerra, dove l'edificio degli uffici si trova davanti e l'officina dietro; e Cambridge richiama le sale di lettura pubbliche del Diciannovesimo secolo, coi tetti a lucernario e lanterna; mentre l'edificio di Oxford cerca faticosamente di stabilire collegamenti con le corti dell'Oxbridge College.

Credo che abbiamo avuto la tendenza a produrre i nostri progetti in serie omogenee. Edifici in mattoni negli anni Cinquanta, in vetro e piastrelle all'inizio degli anni Sessanta, a cui seguono edifici in calcestruzzo prefabbricato e, sullo scorcio del

decennio, l'esperienza cosiddetta *high-tech*, con gli edifici in prefabbricato plastico. Negli anni Settanta c'è stato il tentativo di introdurre l'aspetto più familiare degli edifici pubblici in pietra e intonaco. (...)

Nel 1977 abbiamo vinto il Concorso per l'ampliamento della Galleria Nazionale e del Teatro di Stoccarda, che è ora in via di realizzazione. (...) Il nuovo edificio potrà risultare un *collage* di elementi vecchi e nuovi, cornici egiziane e finestre romaniche, ma anche tettoie costruttiviste, dislivelli e forme morbide: un'unione di elementi del passato e del presente. Abbiamo tentato di evocare una connessione con il museo e di questa tipologia trovo più convincenti gli esempi del Diciannovesimo secolo che non quelli del nostro Secolo. (...)

Nel 1978 ci è stato chiesto di partecipare a un altro Concorso in Germania, per un Centro di ricerche agro-biochimiche della Bayer a Leverkusen. Si trattava di progettare in un'area priva di contesto — si trattava solo di un grande campo piano —; ci siamo trovati così a dover inventare un contesto. Stralciando dalla relazione al Concorso: *I complessi dei laboratori e l'edificio dell'amministrazione sono disposti con l'intenzione di insediare un idilliaco Centro di ricerche in un ambiente arcadico, ricreando un rapporto edifici-paesaggio analogo a quello stabilitosi nel Diciannovesimo secolo tra la grande villa di campagna (o Schloss tedesco) e le relative dipendenze site all'interno di un paesaggio pittoresco. I complessi dei laboratori sono disposti a raggiera intorno ad un parco e ciascuno è concepito come un nucleo di edifici intorno a un giardino interno. Gli edifici che danno sul parco verrebbero completati nella prima fase della costruzione e la richiesta di ampliamento verrebbe soddisfatta costruendo verso l'esterno. L'integrazione e l'identità dell'amministrazione e dei laboratori sarebbe pertanto stabilita fin dall'inizio e mantenuta nel corso di tutte le fasi dell'espansione. Complessivamente si è tentata una congiunzione visiva fra un'estetica sofisticata e tecnica e un carattere rustico-vernacolare. Attraversando i saloni, i porticati e i giardini interni, personale e visitatori dovrebbero sentire che l'esperienza che stanno vivendo è più simile ad una sequenza di cortili fiorentini che all'ambiente meramente funzionale di un anonimo Centro di ricerche.* (...)

Spesso gli architetti tedeschi mi accusano di essere fascista e monumentalista. Quest'ultimo appellativo non mi preoccupa perché penso che sia responsabilità dell'architetto — quando sia il caso — di progettare monumenti ed edifici-capisaldo. Per me una città senza monumenti non è una città. La piccola scala può essere bellissima e monumentale; non è questione di misure, ma piuttosto di presenza — anche una seggiola può essere monumentale —. (...)

Il progetto per il Centro di ricerche può sembrare estremamente formale e questo «formalismo» un recente cambiamento nel nostro lavoro, ma non è così; la nostra ipotesi per il Churchill College a Cambridge, del 1958, testimonia che i progetti formali hanno sempre fatto parte del nostro vocabolario; a ulteriore conferma, sia la nostra Sala di riunione scolastica a Camberwell, del 1958, sia, in tempi più recenti — 1967 —, i quadrati residenziali di Runcorn, sono impianti formali e simmetrici.

Nel 1979 abbiamo vinto un altro Concorso in Germania, e il nostro progetto dovrà essere ultimato nel 1984, in previsione del prossimo Interbau 1985. Per questa edizione, anziché concentrare tutti i nuovi interventi in una sola area come nel 1957, l'idea è di localizzarli in diversi punti della città di Berlino, in modo che ogni intervento possa riqualificare la zona su cui insiste. Nel nostro caso, l'edificio è destinato al Governo di Bonn e contiene un vero e proprio «serbatoio di pensiero» — in realtà la denominazione è *Centro scientifico* —: si tratta di un istituto per studi avanzati su problemi di ecologia, ambiente, sociologia, amministrazione, e così via. Nel progetto abbiamo

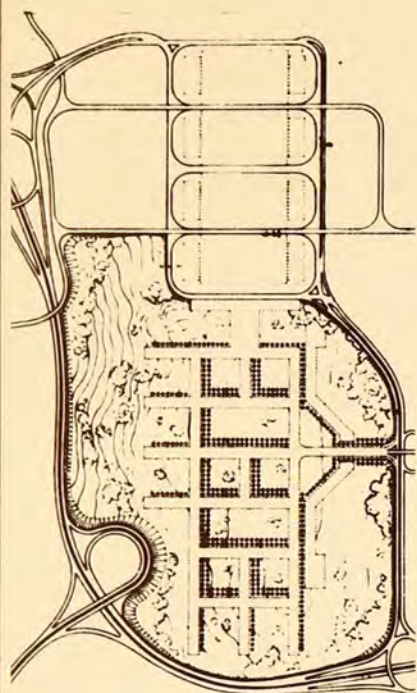
dovuto anche riutilizzare l'immenso, antico Palazzo delle Belle Arti (progettato da Paul Wallot, lo stesso architetto che nel 1884 costruì il Reichstag), in qualche modo sopravvissuto alla Guerra. Dal momento che la ricostruzione della Dopoguerra ha distrutto molto del patrimonio edilizio storico, attualmente gli amministratori tedeschi vogliono proteggere tutto quanto di preesistente rimane.

Proseguo citando la relazione al Concorso: *L'esigenza primaria è di una grande quantità di piccoli uffici e una preoccupazione particolare è stata rivolta a definire una soluzione architettonica e ambientale per un programma composto di uffici ripetitivi. Il progetto tipo per uffici solitamente prevede noiosi edifici a forma di scatola e la banalità di questi volumi prodotti razionalmente può essere il fattore singolo che maggiormente ha contribuito alla distruzione dell'immagine delle nostre città nel Dopoguerra. Così, fin da subito, ho deciso che, comunque, ci saremmo allontanati dallo stereotipo del palazzo terziario, suggerendo ai collaboratori che vi lavoravano: facciamo un raggruppamento di edifici: prendiamo, per esempio, una lunga stecca, una croce, un semicerchio e un quadrato, e con un gioco di destrezza combiniamoli con l'edificio preesistente. Cito ancora la relazione: La nostra proposta è di usare i tre istituti del Centro (Amministrazione, Sociale e Ambiente), insieme all'elemento per la futura espansione, per creare un gruppo di edifici, simili tra loro ma diversi, dove la forma architettonica possa rifarsi a tipi architettonici identificabili e dove però ogni istituto sia riconoscibile tramite il proprio edificio. (...) Ci auguriamo di costruire un luogo accattivante, non burocratico, il contrario di un ambiente istituzionale, pur accettando che il programma funzionale sia per una ripetizione in serie di uffici in un unico complesso. In effetti, l'insieme da noi proposto può funzionare come un complesso unico, perché ciascun edificio è collegato agli altri a tutte le quote. L'ironia è che mentre abbiamo variato la forma degli edifici, abbiamo mantenuto l'aspetto della ripetizione nella tappezzeria, come anche nell'applicazione delle finestre. (...)*

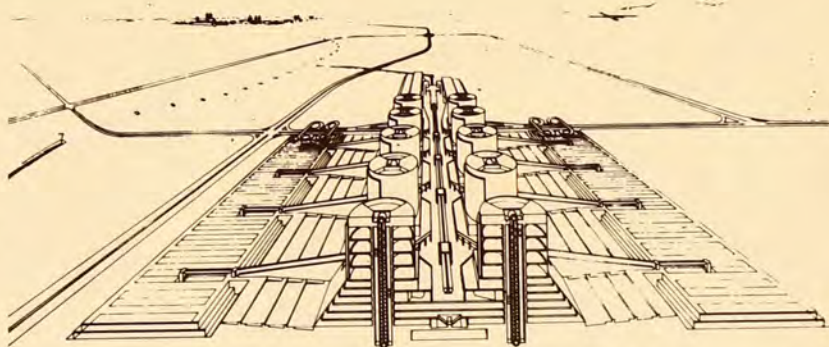
Nel 1979 abbiamo ricevuto incarichi per nuove opere dalla Columbia University di New York, dalla Harvard University e dalla Rice University nel Texas. (...) L'ultimo incarico è per l'ampliamento della Scuola di architettura di Rice. Il campus originario di Cram, Goodhue e Ferguson fu costruito negli anni Venti in una sorta di stile veneziano, fiorentino, *art déco*, e pertanto il committente ci ha chiesto di operare entro un repertorio limitato, impiegando mattoni, tegole curve, tetti a falde, eccetera — cosa ragionevole per questo campus, eccentrico ma elegante, pieno di portici, balconi di marmo e guglie elaborate —. La Scuola di architettura ha pianta a L e la stiamo ampliando con una aggiunta a L. Il collegamento è chirurgicamente assicurato da una stecca, — una galleria, o nucleo di circolazione —, che unisce i due corpi di fabbrica e mette in comunicazione il vecchio ingresso con uno nuovo all'estremità opposta della stecca. (...) Può risultare difficile distinguere le facciate del nostro ampliamento da quelle dell'edificio originario, e a coloro che pensano che questo intervento sia sobrio o convenzionale, ricordo il progetto per le Mavrolean Houses, del 1957, per sottolineare che riservatezza e moderazione — come il formalismo di altri progetti — non sono una novità nel nostro lavoro. Entrambi gli estremi hanno sempre convissuto nel nostro vocabolario; così, se abbiamo un futuro, immagino che sarà nel procedere *oscillando* — come procedevo quando ero studente — fra il formale e l'informale, tra il misurato e l'esuberante.

James Stirling

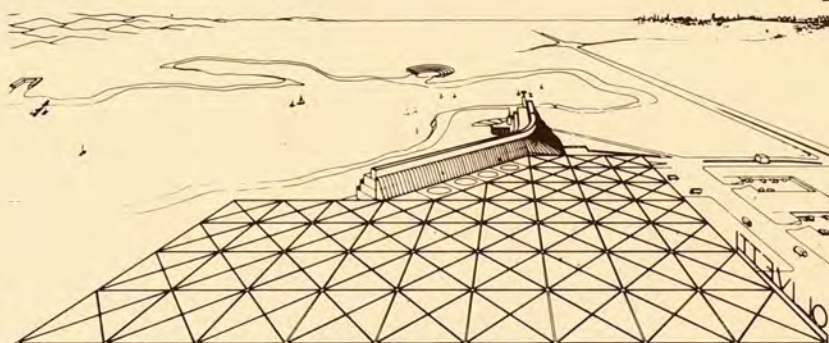
(Allocuzione di James Stirling in occasione del ricevimento della Royal Gold Medal per l'architettura nel 1980, pronunciata al Royal Institute of British Architects di Londra il 24 giugno 1980 e pubblicata in *Architectural Design*, n. 7/8, luglio-agosto 1980).



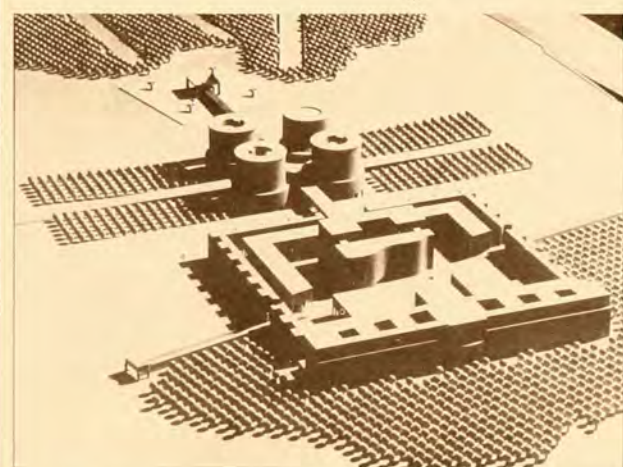
1



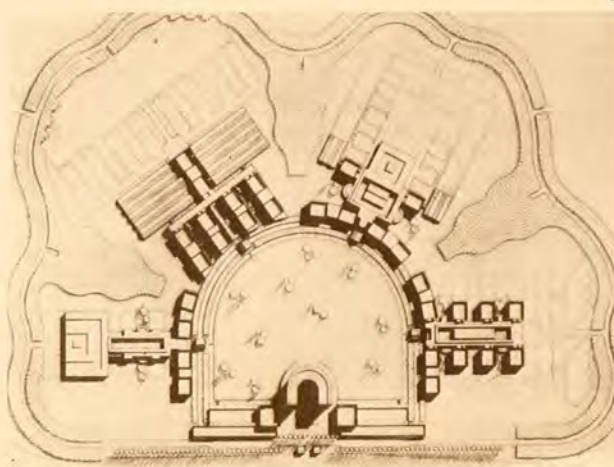
2



3



4



6



5

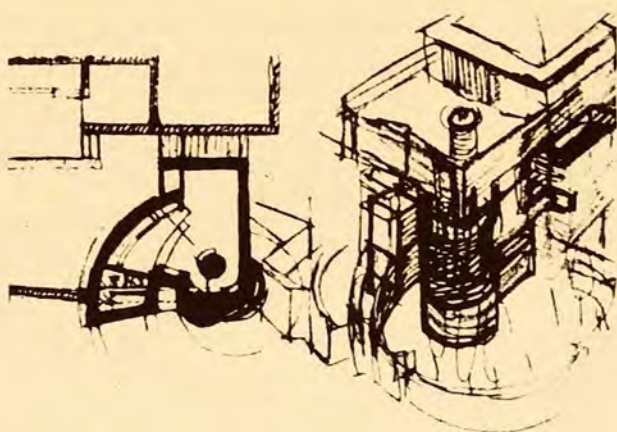


7

James Stirling & Partners: 1. Progetto per la New Town di Runcorn, 1967; 2. Progetto per il Centro ricerche e formazione della Siemens AG, Monaco-Perlach, 1969; 3. Progetto per la Direzione e il Centro distribuzione della

Olivetti, Milton Keynes, 1969-72. James Stirling (con M. Wilford): 4. Concorso per il Centro Direzionale di Firenze, 1976 (con I. Castore, G. Malanima, P. Rizzi); 5. Progetto di concorso per l'ampliamento della Galleria

di Stato e il Nuovo Teatro di Stoccarda, 1977; 6. Progetto per il Centro di ricerche agro-biochimiche della Bayer, Monheim (Leverkusen), 1978; 7. Progetto di concorso per un Centro scientifico, Berlino, 1980.



Oswald Mathias Ungers

Parlando di *architettura umanistica*, intendo riallacciarmi volutamente ad una concezione architettonica che si è sviluppata come conseguenza dell'Illuminismo, e che ha plasmato la coscienza figurativa degli architetti nel Diciottesimo e Diciannovesimo secolo. Si tratta inoltre di una concezione dell'architettura che si dichiara in contrasto con i manifesti e i dogmi della cosiddetta Architettura moderna del Ventesimo secolo.

L'Architettura moderna — o anche *Neues Bauen* (nuovo costruire), secondo la definizione dei protagonisti di questo Movimento e dei suoi idealistici sostenitori — si è configurata come tendenza antistorica. I modelli storici vennero aboliti perché ritenuti superati e quindi inutilizzabili: la Nuova architettura si sarebbe dovuta sviluppare avulsa dalla tradizione e dalla storia.

Questa concezione di architettura tesa verso un «nuovo» totalizzante, coinvolgeva non solo i nuovi materiali e i metodi di costruzione, ma anche la trasformazione dell'uomo stesso. Essa portò ad effetti negativi non solo sull'ambiente determinato storicamente, ma anche sulla città sviluppata storicamente, in quanto universo formatosi nei secoli. Dunque il dogma del «nuovo» conteneva in sé anche una componente distruttiva, apertamente riconosciuta dai Futuristi allorché teorizzarono la guerra e la distruzione come autentici artefici del «nuovo».

Ma, di fronte ai dogmi materialistici del *Neues Bauen* e del relativo credo nella predominanza della struttura e della funzione — assunti come viatico per la creazione —, suonano diversamente le parole e i principi di Schinkel, sorretti dalla consapevolezza della continuità storica, quando afferma che l'opera di architettura non deve essere concepita come oggetto compiuto e autosufficiente, ma come punto di partenza per entrare nell'interrotta catena dell'universo. È anche in ragione di questa consapevolezza che Schinkel ha saputo concepire le proprie idee architettoniche per la costruzione del centro di Berlino come trasformazione di una situazione storica in un'altra. Egli era maggiormente interessato a completare, integrare e confermare il luogo storico nella sua specificità, piuttosto che a creare qualcosa di completamente nuovo e avulso dal contesto. Per questo credo anche che l'insegnamento più prezioso che si può trarre dalla lezione di Schinkel stia nella capacità di assimilare all'interno della sua architettura l'ambiente preesistente, le strutture e gli spazi dati.

Naturalmente tale capacità presuppone non solo una conoscenza enciclopedica della storia, ma anche il rispetto dei modelli culturali e, soprattutto, comprensione e considerazione del *genius loci*. L'apprendere dalla storia, l'accettare e l'assimilare altre culture è stato intento precipuo dell'Umanesimo, e perciò la nozione di *architettura umanistica* mi sembra appropriata per un modo di costruire che si collochi in rapporto di continuità con spazio e tempo.

Il criterio più importante di tale architettura sarebbe dunque il confronto con l'ambiente sorto e plasmato dal tempo. A questo riguardo dovrebb-

bero svolgere un ruolo importante non solo i fattori spaziali e formali, ma anche le realtà sociali, economiche, politiche. Se l'architettura si configura come confronto con la realtà, allora essa è anche il risultato di un processo dialettico tra i dati di fatto ed il modello ideale progressivamente definitosi. Essa non può dunque rivendicare alcun valore assoluto, ma si relativizza attraverso un confronto permanente e un contraddittorio analitico con i fattori reali. L'architettura così concepita è quindi un esperimento continuo e sempre nuovo di adattamento e collegamento all'interno di strutture esistenti. Per essa si impone il concetto di contestualità, che non significa altro se non un'architettura che si definisce dal contesto delle circostanze che di volta in volta si prospettano. Ci si deve però guardare dall'intendere la contestualità in modo puramente pragmatico o utilitaristico. Nel caso ciò avvenga, ogni forma di adattamento ad un dato di fatto sarebbe già di per sé un segno di distintivo e ne conseguirebbe, in ultima analisi, la necessità di motivare e giustificare tutto ciò che si costruisce nell'intero Paese. Adattamento può naturalmente significare anche eclettismo o finanche mercificazione dell'architettura. Quindi l'adattamento di per sé non basta. Deve intervenire ancora qualcosa per far sì che dal quotidiano, o semplicemente dal banale, possa nascere l'architettura.

In questo processo determinanti sono le capacità figurative e creative dell'architetto che dipendono, tuttavia, dalla consapevolezza dell'architetto stesso. E qui non si tratta solo di consapevolezza formale, ma anche di consapevolezza storica e culturale, che sola rende possibile la capacità di discernere e di valutare. A ciò si aggiunga anche la



Oswald Mathias Ungers (*Kaisersesch*, 1926): 1. Ritratto, 1962 c. 2. Intervento al Congresso internazionale di architettura, Persepoli, 1974; 3. Nello studio di Colonia, 1976 c. In alto: Studio per la Casa Ungers, Colonia, 1955.



1



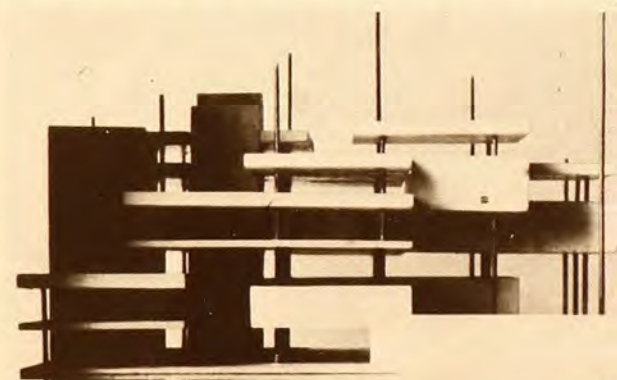
2



3



4



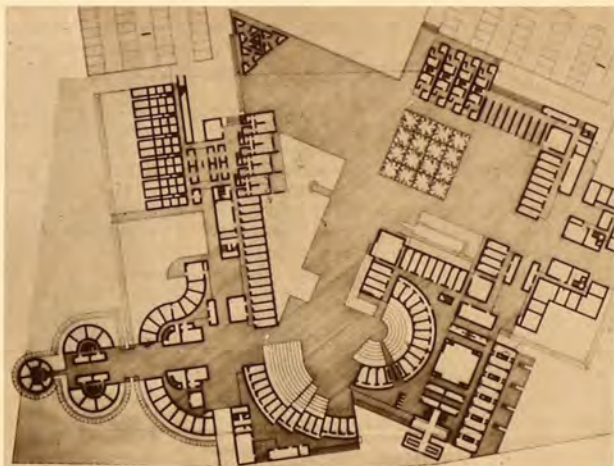
5



6



7



8

Oswald Mathias Ungers: 1. Casa per due famiglie, Colonia, 1955; 2. Casa Ungers, Colonia-Müngersdorf, 1955; 3. Casa d'abitazione a Colonia-Nippes, 1956; 4. Villa a Hennef-Sieg, 1962; 5. Progetto di concorso per la Kunststhal, Düsseldorf, 1960: veduta del modello; 6. Casa d'abitazione, Colonia-Poll, 1961-62; 7. Progetto di concorso per il Quartiere "Neue Stadt", Colonia, 1963: planimetria generale; 8. Progetto per alloggi studenteschi, Enschede, 1963 (con F. Geist, F. Sawade): planimetria generale.

Enschede, 1963 (con F. Geist, F. Sawade): planimetria generale.

consapevolezza sociale dell'architetto, vale a dire del suo ruolo in una società strutturata in modo spregiudicato e pluralistico. Se l'architetto non è disposto ad assumere il proprio ruolo, in un dato quadro sociale e a sostenerne la responsabilità, difficilmente svilupperà le capacità che ci si attendono da lui. Naturalmente l'architetto non può sottrarsi a questa responsabilità, delegandola ad altre discipline ed aspettandosi da ciò le proposte di soluzione ai propri problemi; e non può neppure cavarsi da questo impiccio, considerandosi mero organizzatore e manipolatore del processo costruttivo e decisionale ed osservando lo sviluppo dell'architettura solo dall'esterno, quasi fosse un estraneo. Alla lunga egli non potrà sottrarsi alla responsabilità di dar forma all'ambiente, se non vuole rischiare il rimprovero della storia. Naturalmente in tutte le epoche vi è stata architettura senza architetti, cui appartengono anche esempi di grande qualità. Non giova comunque nascondersi dietro questi esempi ed affidare all'«incognito» il compito di dar forma al nostro ambiente. E non vi è neppure via d'uscita nell'intraprendere il «cammino verso il basso», come è stato proposto in tempi recenti da alcuni architetti (al di là di quel che poi essi si ripromettesse da ciò).

In architettura scoperte ed impulsi originano sempre da singole personalità, che se ne ritengono responsabili, ma anche disposte a raccogliere la sfida progettuale. Nella storia occidentale la cultura è sempre stata portata avanti dal singolo, mentre il collettivo non ha sinora dato prove convincenti di essere portatore di prestazioni culturali.

La libertà vive soltanto nel continuo contrasto dell'individuo con la realtà e nel riconoscimento dell'intima responsabilità personale nei confronti del luogo, del tempo e dell'uomo: così postulammo Reinhard Giesemann ed io, nel 1960 in un manifesto dal titolo *Per una nuova architettura* (1). Abbiamo rivendicato l'accentuazione e la sopraelevazione del luogo ed abbiamo polemizzato contro il ruolo, così sopravvalutato in quegli anni, della tecnica e della funzione, e ci siamo battuti per una architettura intesa come confronto creativo con la realtà. È stato così introdotto nel dibattito in seno all'architettura il criterio del riconoscimento del *genius loci*, e solo poco a poco esso si è arricchito di idee quali quelle dell'*ordinamento di ciò che esiste, dell'accentuazione e sopraelevazione del luogo*, dell'architettura intesa come «paesaggio creativo del progetto» e come *penetrazione in un ambiente complesso, misterioso, cresciuto e formato*, allora da noi rivendicato. Oggi sappiamo che, malgrado i fraintendimenti e le diffamazioni consapevoli, vale la pena di seguire la traccia segnata verso un'architettura pluralistica, un'architettura della molteplicità e della poliedricità.

Ci si chiede a che serva, nel dibattito odierno in architettura, applicare termini quali fascista o democratico, storicistico o modernista, formalistico o funzionale. Chi desidererebbe imbarcarsi ancor oggi in una discussione così anacronistica oltre che banale, attorno al problema *tetto piano o a falde*? Perché mai si dovrebbe ritenere che il tetto piano sia bolscevico e che il tetto a falde corrisponda al «patrimonio popolare», come è stato propagandato negli anni Trenta? L'uno è valido quanto l'altro, purché corrisponda a condizioni locali e sociali. Il fatto che nel periodo nazista fossero impiegati elementi classicistici — o, meglio, che se ne facesse un cattivo uso — non trasformò certo in architettura di regime il Classicismo di Schinkel, piuttosto che di Klenze o Stühler, i quali operarono in profondità su un linguaggio raffinato nei secoli. Altrettanto assurdo sarebbe attribuire all'architettura tradizionale ed anonima una riprovevole contaminazione con l'ideologia del «Blut und Boden». È un fatto però che Classicismo e Folklore — linguaggio raffinato e colto da un lato, come pure linguaggio semplice e quotidiano dall'altro — posseggono una loro autonomia e una loro giustificazione, ma anche che di entrambi si può abusare politicamente. Sono lin-

guaggi architettonici che a priori non sono ascrivibili né al fascismo né alla democrazia. L'uno è sicuramente più urbano, più fortemente formalizzato ed ha un carattere più aulico, mentre l'altro è più informale e meno definito da regole fisse. Entrambi convivono uno accanto all'altro, ed è lasciata alla decisione individuale l'adozione del linguaggio necessario a conferire ad un'opera l'espressività adeguata. Non si deve assumere la diversità delle due tendenze come opposti che si escludono, ma come due estremi che si integrano reciprocamente in senso complementare. Solo grazie alla possibilità di cogliere gli opposti nella loro relazione si raggiunge una maggiore ricchezza nel messaggio. Le contraddizioni non si rimuovono ideologizzando, bensì facendole esistere per poterle concepire come tesi ed antitesi. Se non siamo in grado di rapportarci in senso complementare con le contraddizioni e gli opposti (considerandoli cioè come integrazioni), allora, temo che, entro breve, il dibattito si imbarbarirà al punto che non resterà che trincerarsi dietro conflittuali posizioni definibili con appellativi quali *monumentalisti o romantici*.

Prima che si giunga a tali estremi, mi sembra valga la pena fare un tentativo di comprensione e a questo proposito mi viene in mente un dialogo immaginario, che Italo Calvino ha escogitato nel suo libro *Le città invisibili*. Il dialogo si svolge tra il potente sovrano Kublai Kan e il viaggiatore Marco Polo. Il Kan chiede a Marco Polo: — *Avanzi col capo voltato sempre all'indietro? — oppure: — Ciò che vedi è sempre alle spalle? — o meglio: — Il tuo viaggio si svolge solo nel passato?* (2). Tutto ciò avviene in modo tale — prosegue Calvino — che Marco Polo può spiegare che quel che egli cerca è sempre qualcosa che si trova davanti a lui, e persino quando si tratti di una cosa del passato, è un passato che si trasforma gradualmente, con quanto più egli procede nel suo viaggio.

— *Viaggi per rivivere il tuo passato? — era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: — Viaggi per ritrovare il tuo futuro?* (3).

Questo dialogo dà maggiore profondità al problema di un'architettura della continuità, un'architettura della memoria e della sovrapposizione stratificata. Se c'è, come credo, un linguaggio architettonico, che esiste indipendentemente dalle premesse storiche del momento, come pure dalle condizioni sociali, politiche, etnografiche e culturali, allora l'architettura si può interpretare come uno sviluppo di archetipi o come storia di idee. In effetti vi sono determinate idee architettoniche primordiali, che si sono sviluppate gradualmente e che ricorrono in epoche diverse e in forme espressive differenti, e che costruiscono una sorta di vocabolario fondamentale, similmente ai concetti delle parole nella lingua. Il tipo architettonico a corte, per citare solo un esempio, è una di tali idee primordiali o archetipi. Esso compare in forme diverse in ogni epoca ed in quasi tutte le civiltà: nell'antichità come casa con atrio, nel Rinascimento come palazzo, nell'epoca moderna come isolato. Come tipo sembra esistere indipendentemente dalla funzione, dalla costruzione e dal materiale. La storia conosce quindi la trasformazione di uno stesso tema, ma diviene al contempo stesso una riserva viva di elementi primordiali, contenente, in ultimo, un ricco vocabolario architettonico. In altri termini, l'architettura dovrebbe essere nuovamente considerata come unità di idea e forma, nozione che è andata perduta nell'interpretazione puramente materialistica.

La sovrapposizione di idee, pensieri, decisioni, coincidenze e circostanze secolari ha plasmato molte città europee: esse sono libri di testo di eventi, in cui permangono le tracce della storia. Il contemporaneo accostamento degli opposti — considerato storicamente — è espressione del processo dialettico che determina l'architettura. La nozione di contraddittorio critico e di molteplicità divergente non è perciò una carenza, bensì il contenuto e la specificità dell'architettura. Il concetto

di molteplicità significa anche individuazione dell'architettura e, pertanto, abbandono della tipizzazione e della unificazione; col che si formula parallelamente il problema della identificazione dell'utente con l'architettura. Mentre nell'architettura realizzata secondo criteri standardizzati si verificano inevitabilmente perdite di identità, in un ambiente differenziato l'abitante ha invece la possibilità di eleggere uno spazio di identità specifico, corrispondente ai propri desideri ed alla propria immaginazione. Ne consegue, inoltre, che il problema si sposta dall'ideazione di un ambiente completamente nuovo alla ricostruzione di quello preesistente. Non invenzione di un nuovo sistema, ma il miglioramento dell'esistente; non la scoperta di nuove norme, ma la riscoperta di principi sperimentati; non la costruzione di nuove città, ma la ristrutturazione delle vecchie, sono i problemi dell'avvenire. Ciò di cui si ha bisogno non è una nuova utopia, ma il progetto per il completamento della realtà esistente. Non serve una ennesima «nuova» architettura, bensì il rinnovamento ed il ravvivamento di ciò che è già conosciuto nel senso di un'architettura della memoria. Se dovessi scegliere tra Ippodamo e Adriano, opterei per Adriano, perché nella sua Villa a Tivoli ha posto le premesse per una architettura della memoria, una architettura che perdura attraverso le generazioni e nella quale ogni luogo diventa scoperta storica. L'idea progettuale di Adriano stimola la reazione spontanea dell'intelletto. Il procedimento è di natura immaginativa e i dati si basano su prefigurazioni che prendono le mosse da idee ordinarie. La sua realtà consiste in ciò che la sua immaginazione ne fa e si stacca dunque dall'assunto di Ippodamo, per cui la realtà esiste solo perché la si può esprimere in numeri. Rispetto a ciò, la Villa di Adriano evidenzia quella svolta di pensiero che dallo spazio metrico della unitarietà sfocia nello spazio fantastico dei rapporti interdipendenti. In questo senso l'idea di Adriano rappresenta anche una trasformazione di pensieri, fatti, oggetti e condizioni che si riscontrano in un *continuum* storico. Qui la realtà si mostra in senso morfologico ed i fenomeni fisici vengono concepiti come figure nel loro processo di metamorfosi da uno stato all'altro.

Tuttavia, dal modo in cui negli ultimi anni, specialmente in Germania, è stato portato avanti, ed ancor oggi è condotto, il dibattito in seno all'architettura, si può concludere che una determinata accentuazione del «rinvenimento» del problema, che presuppone sempre che ci sia una nuova soluzione, ha spinto alcuni architetti ed anche critici di architettura in un vicolo cieco. La maggior parte degli architetti si è così rassegnata a rinunciare alla progettazione di idee e si contenta invece di produrre un ambiente indefinito o di nascondere i propri intenti dietro un velo di mistificazioni razionalistiche. Essi disegnano programmi invece di edifici; processi di funzionamento invece di spazi; e sistemi invece di connessioni formali. Se comunque assumiamo posizioni tali da impedirci ogni azione, perché non conosciamo abbastanza, allora dobbiamo essere disposti anche a riconoscere che non conosceremo mai abbastanza per poter intraprendere alcunché. In questo caso, però, ci accadrebbe ciò che accade a Vladimiro e ad Estragone nell'opera di Beckett *Aspettando Godot*: rimarremmo disperatamente fermi alle nostre posizioni di partenza, senza mai andare in alcun luogo, e chiederemmo come Vladimiro: *Allora che si fa?* Estragone: — *Non facciamo niente. È più prudente* (4).

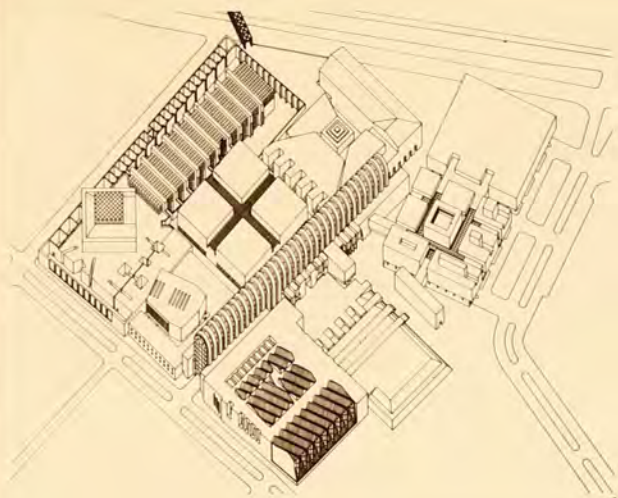
Oswald Mathias Ungers

(1) Pubblicato in U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi, Firenze 1970, pag. 143.

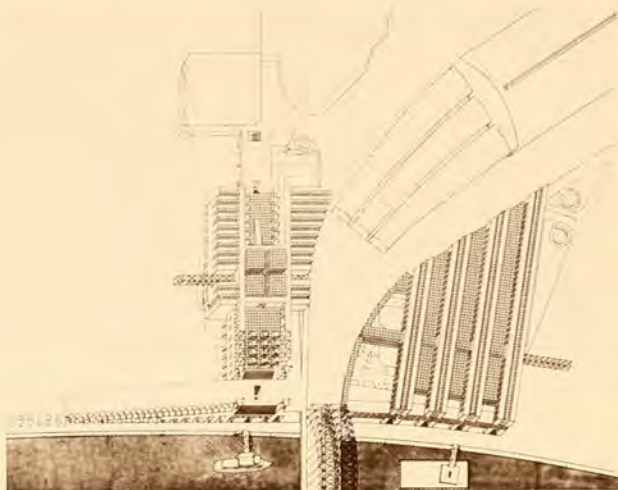
(2) In I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, pag. 34-35.

(3) *Ibidem*.

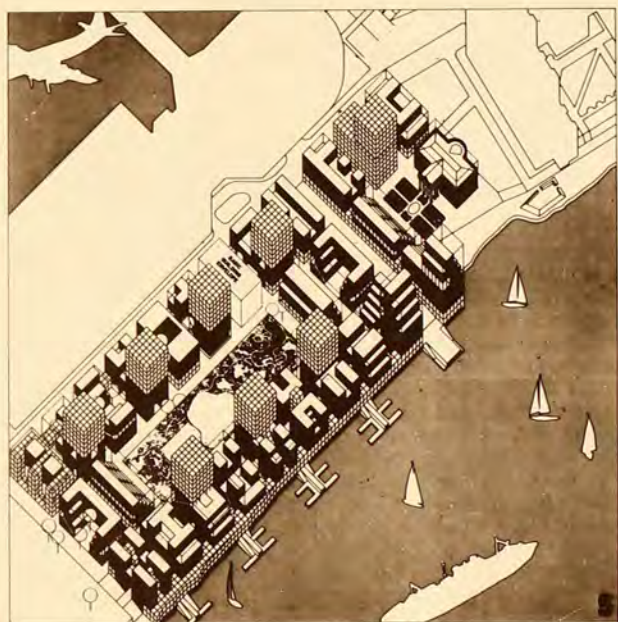
(4) In S. Beckett, *Aspettando Godot*, 1952, ed. it. Einaudi, Torino 1956, pag. 28.



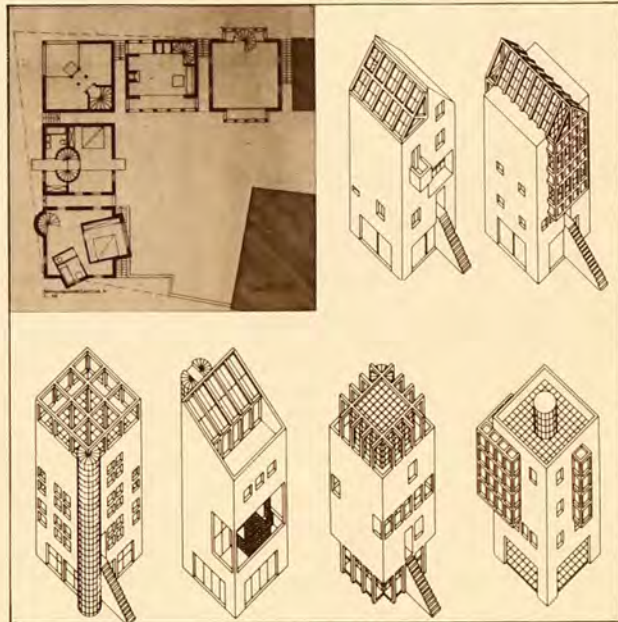
1



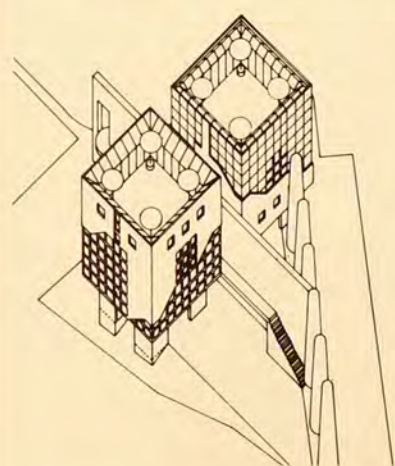
2



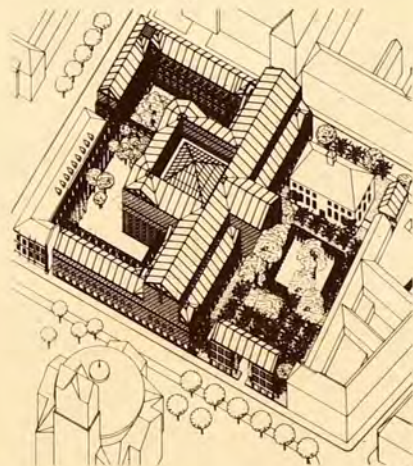
3



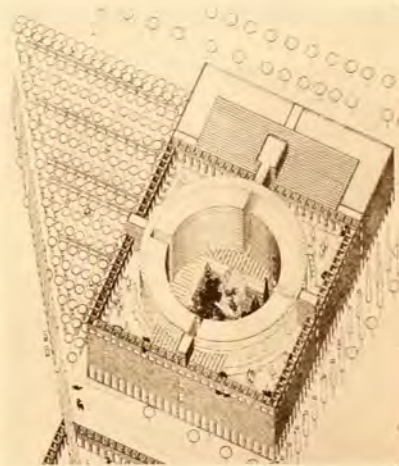
4



5



6

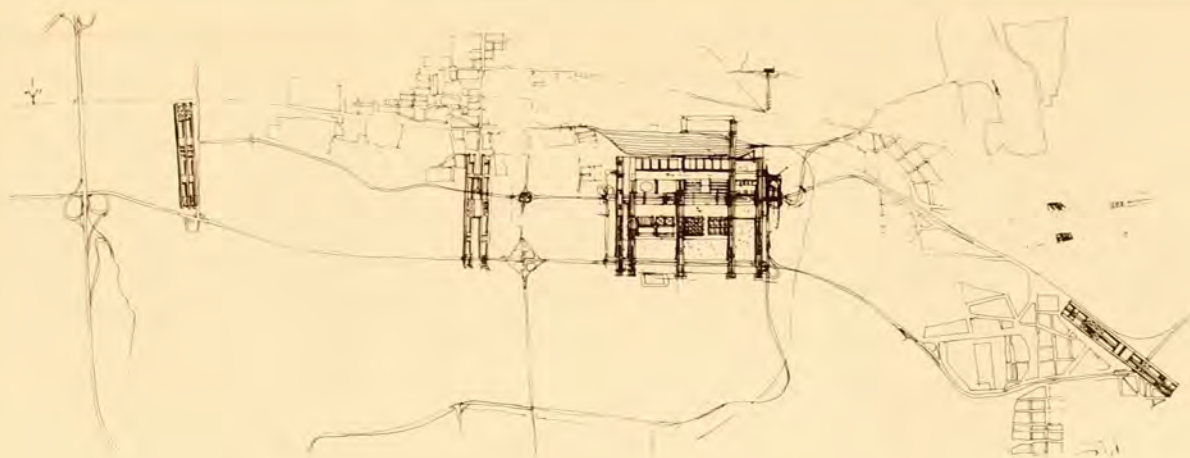


7

Oswald Mathias Ungers: 1. Progetto per un complesso museale nell'area del Tiergarten, Berlino, 1973: assonometria; 2. Progetto di concorso per il Wallraf-Richartz Museum, Colonia, 1975: assonometria; 3. Progetto di concorso per l'edificazione della Roosevelt Island, New

York, 1976: assonometria; 4. Progetto per un lotto residenziale, Marburg, 1976: combinazione planimetrica di varianti tipologiche su maglia costante e assonometria di alcune varianti; 5. Progetto per una casa-studio, Berlino-Spandau, 1976: assonometria; 6. Progetto per

la Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, 1976: assonometria; 7. Progetto per l'Hotel Berlin sulla Lützowplatz, Berlino, 1980: assonometria.



Vittorio Gregotti

Il mio discorso di oggi è fondato sull'idea che esista un rapporto necessario tra la nozione di architettura e quella di contesto. Molti teorici ed architetti del passato e di oggi potrebbero ritenere questo un punto di partenza poco interessante o addirittura pericoloso. Possono certamente riemergere, attraverso l'idea di area specifica, alcune delle vecchie questioni legate al problema del «caratteristico», della «preesistenza ambientale» come ispirazione stilistica, quale veniva largamente teorizzata e praticata negli anni Cinquanta, addirittura il vecchio tema nazionalistico dello *Heimatstil*.

Né è facile sfuggire, quando si parla di contesto, a quegli atteggiamenti che, attraverso ad un'analisi strutturalistica dello sviluppo storico urbano, ricercano uno «spirito del luogo» purificato di ogni dialettica e contraddizione storica, ed in ogni

modo riferita e fissata ad un momento ritenuto tipico dello sviluppo dell'insediamento a cui si deve progettualmente fare riferimento.

D'altra parte Jean François Durand ha scritto un corso fondamentale per la tradizione progettuale dei Beaux Arts francese all'inizio del Diciannovesimo secolo senza interessarsi centralmente al problema dell'area e del luogo; ma anche nel Gropius degli anni tedeschi vi è uno scarso interesse per la questione del contesto specifico come solido punto di partenza del progetto; ciò può dare una misura della parzialità del nostro punto di vista. Si può, cioè, certamente pensare ad un corso di progettazione a partire da altre questioni: per esempio il problema della tipologia distributiva o quello del mercato edilizio: si può parlare di progettazione come costruzione di un pensiero logico-formale, si può parlare di progettazione e di me-

todologia relativa a partire dalla nozione di oggetto e di prodotto, cioè dall'idea di *design*, e così via.

La nostra è quindi una scelta: ossia, una *limitazione tendenziosa del campo di studi* a partire dall'idea che la nozione di contesto (e poi quindi quelle di luogo, ambiente, sito, tutte da chiarire) si costituisca in questo momento *come materiale privilegiato dell'architettura*, e quindi che l'idea di «relazione», o meglio di sistema delle relazioni che il progetto istituisce e modifica, non sia solo uno sfondo indiretto, ma si costituisca come legame fisico e materiale morfologico preminente nei confronti del progetto stesso. Non solo quindi della mimesi formale dell'esistente ma in quella strutturale dei principi di insediamento e di costituzione della cosa architettonica.

Queste ipotesi teoriche sono tutte da sviluppare e possibilmente dimostrare: attraverso al progetto concreto, mezzo di conoscenza del luogo, proprio attraverso alla sua modificazione.

Non vi è dubbio che la tematica urbana abbia costituito, negli ultimi venti anni, un campo di studi privilegiato per la cultura architettonica. La tematica urbana ha reinterpretato la storia dell'architettura contemporanea, costituendo una propria tradizione (una propria storia), soprattutto costituendo certezze (non importa, per ora, se vere o false) sui procedimenti e sulle soluzioni.

Certo si potrebbe rilevare una certa anacronisti-

Vittorio Gregotti (Novara, 1927): 1. Con G. Stoppino e L. Meneghetti, 1955 c.; 2. Con G. Samonà, 1968; 3. Alla XIII Triennale di Milano, 1964; 4. Nello Studio di Milano, 1979. In alto: Disegno per l'Università degli Studi di Firenze, 1971.



1



2



3



4



1



3



5



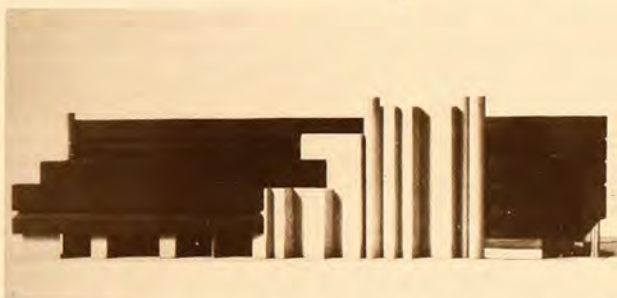
2



4



6



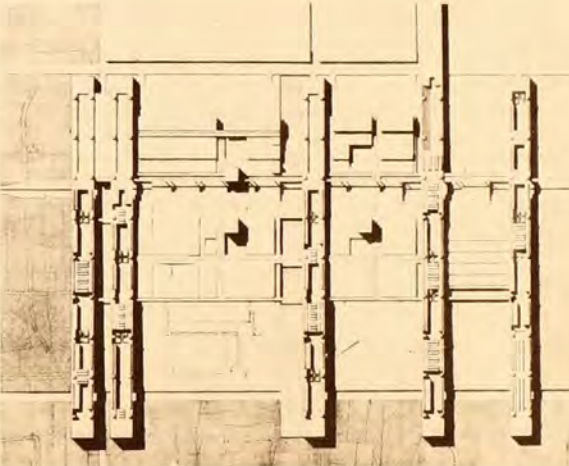
7



8



9



10

Vittorio Gregotti (con L. Meneghetti e G. Stoppino): 1. Case per gli operai della Bossi spa, Cameri, 1956; 2. Casa per i dipendenti della Bossi spa, Cameri, 1961; 3. Abitazioni in Via Montegani, Milano, 1962-63; 4. Abitazioni in Via Montegani, Milano, 1964; 5. Grande sala « Il tem-

po libero », XIII Triennale di Milano, 1964 (con P. Brivio, U. Eco, M. Vignelli); 6. Nuovo stabilimento Bossi spa, Cameri, 1968. Vittorio Gregotti: 7. Progetto per i Magazzini la Rinascente, Palermo, 1969 (con G. Polli-
ni, S. Azzola, H. Matsui); 8. Progetto per i Magazzini

la Rinascente, Torino, 1969 (con P. Brivio, H. Matsui, F. Purini); 9. Quartiere IACP "ZEN", Palermo, 1969 (in collaborazione con altri); 10. Progetto di concorso per l'Università degli Studi di Firenze, 1971 (in collaborazione con altri).

ca deduttività di pensiero a cui si ispirano le teorie dell'analisi urbana; si potrebbe dire che l'idea di poter dividere la città in parti finite occulte, nello smontaggio e rimontaggio della città storica, proprio il sistema di relazioni e di ambiguità che ne costituiscono il significato più autentico. Ma queste sono osservazioni laterali (anche se non secondarie) probabilmente comuni a qualsiasi metodo che cerchi di rendere razionale e comunicabile un procedimento.

Si potrebbe alla fine osservare che il riflesso nella realtà urbana di questa serie di studi stenta a farsi sentire concretamente; che i processi di produzione del bene edilizio non riescono a trovare un riscontro di questo approccio e che il tema del disegno specifico della grande periferia urbana non trova nei suoi strumenti una risposta soddisfacente. Si potrebbe osservare che esso si è formato ed è stato praticato da posizioni ideologiche assolutamente opposte sia a livello del progetto che a quello della gestione.

Tutto ciò accettando la giusta limitazione del discorso della tematica urbana (così come è stata impostata) al caso della città europea; perché certo la grande metropoli asiatica o sud-americana o africana si sviluppa con leggi assolutamente estranee alle problematiche che noi stiamo trattando. Nonostante, però, il grande interesse per gli spostamenti che la tematica urbana ha operato dentro la tradizione dell'architettura, noi siamo convinti che sia un equivoco, credo, ritenere che la nozione di contesto coincida con quella di contesto urbano. Siamo convinti che il *contesto urbano* è solo uno dei modi di essere del contesto, anche se certamente, con la fittezza delle proprie maglie, si costituisce, di questo come il segno più evidente.

Sono anche convinto che la tematica urbana non è in grado di spiegare tutto dell'architettura, che anzi essa talvolta offra ed insieme copra, con il proprio sostegno di regole, profonde incertezze, vuoti nell'uso significativo dei materiali al momento dell'articolazione concreta della cosa architettonica. Di più, sono convinto, che la tematica urbana è figlia dell'architettura e non questa di quella, sono convinto che la colonna non è figlia della città, ma la città della colonna. Ed oggi noi tutti, credo, ricominciamo ad avere molti problemi, non certo in senso stilistico ma simbolico, intorno alla costituzione ed al significato della colonna, cioè del linguaggio dell'architettura: molti problemi sulle scelte, le invenzioni e soprattutto il senso della necessità dell'architettura.

Non credo, però, che la riaffermazione dell'*identità necessaria dell'architettura* possa essere risolta con il ritorno ad una condizione di isolamento oggettuale dell'architettura stessa, né credo ad una separazione di essa dalla condizione del sociale e della produzione. Al contrario penso che si tratta di cercare di andare ancora più a fondo verso lo sviluppo di questi temi «della relazione e del contesto», procedendo al di là di alcune limitazioni e

difficoltà che il discorso urbano, e dell'analisi urbana, ci hanno proposto insieme ai loro importanti contributi.

Questo andare più a fondo, dentro la nostra storia in quanto soggetti e in quanto società, richiede, credo, una riflessione intorno alla nozione dell'essenza dell'architettura stessa: architettura *in quanto l'essenza dell'abitare* (cioè dell'essere dell'uomo sulla terra in qualche luogo), ed *in quanto modificazione* cioè in quanto modo di trasformazione, o meglio rappresentazione formale della trasformazione volontaria di senso di quell'essenza. Bisogna riflettere su questo secondo aspetto in quanto essenza della progettualità.

La «modificazione» è un modo di essere del modo, cioè della categoria del verbo che definisce la *qualità dell'azione* (modo congiuntivo, indicativo, ecc.); quindi essa rivela anche la coscienza dell'essere *parte di un insieme* e preesistente la trasformazione introdotta in tutto il sistema dal cambiamento di una delle sue parti; indica che la modificazione si sviluppa nel tempo ed attraverso la radice etimologica che la ricollega al concetto di misura (*modus*), essa si congiunge poi al modo geometrico delle cose finite. È questa modificazione che trasforma il luogo in cosa dell'architettura, che fonda l'atto originario ed insieme simbolico di prender contatto con il suolo, con l'ambiente fisico, con l'idea di natura come totalità, attraverso alla costituzione del principio insediativo.

Tutto ciò può apparire, alla nostra nevrosi della diaconia, qualche cosa di molto astratto e lontano. Quanto meno qualche cosa di sepolto dentro la nostra storia tanto da apparire oggi disarmato di fronte alle finte concretezze del mondo dell'economia e della tecnica.

Tuttavia il ripensamento di questi principi è ciò che ci permette di operare, anche su quei *materiali dell'economia e della tecnica*, quello slittamento di significato e di uso che permette la costituzione del pensiero progettuale, una sorta di pensiero che procede diagonalmente anziché rettilineo. Esso pensiero restituisce all'architettura la nozione di ambiente attraverso alla sua modificazione.

Va chiarito una volta per tutte che il concetto di ambiente non è, dal punto di vista disciplinare, concepito come un sistema in cui dissolvere l'architettura; così come l'idea di sito e di luogo non sono un nuovo pittoresco da promuovere ma, al contrario, materiali per il progetto architettonico: anzi, attraverso all'idea di «principio insediativo» sono i fondamenti della specificità stessa dell'architettura.

Il primo atto dell'architettura è infatti, prima ancora di mettere pietra su pietra, di mettere pietra sul suolo: è atto di identificazione e riconoscimento, presa di possesso di una territorialità nota rispetto al mondo sconosciuto; specificità e differenza.

Sono convinto, contro la concezione economico-

tecnica dello spazio indifferenziato, che la specificità (cioè la differenza) sia, particolarmente oggi, un valore da proporre da una parte dell'architettura. Perciò noi attribuiamo importanza al contesto: per questo, un materiale importante per il nostro lavoro è la geografia. Geografia non è la stessa cosa di natura: è una nozione per noi insieme più terrestre e più astratta, allude alla forma del luogo, alle cose nel loro stare insieme in relazione, ma anche a quello che sta sotto che sopporta stabilmente, ad una natura storicamente trasformata, ad una natura vissuta, divenuta con la frequentazione una memoria comune.

Bisogna innanzitutto stabilire una regola: essa ha a che fare essenzialmente con la tradizione dello stile e del mestiere: ma ciò che dà verità e concretezza architettonica alla regola è il suo scontro con il sito. Solo dall'esperienza del sito nascono le eccezioni che aprono e formano l'architettura. Questa esperienza è riassunta dall'architettura con il proprio atto di insediamento, vera ipotesi fondativa del progetto. Tale ipotesi stabilisce il primo modo di porsi sopra al terreno secondo un principio insediativo, a confronto diretto con l'area specifica, con un atto di misurazione del contesto. Come ogni atto di misurazione esso richiede gesti di radicale, apparente semplicità.

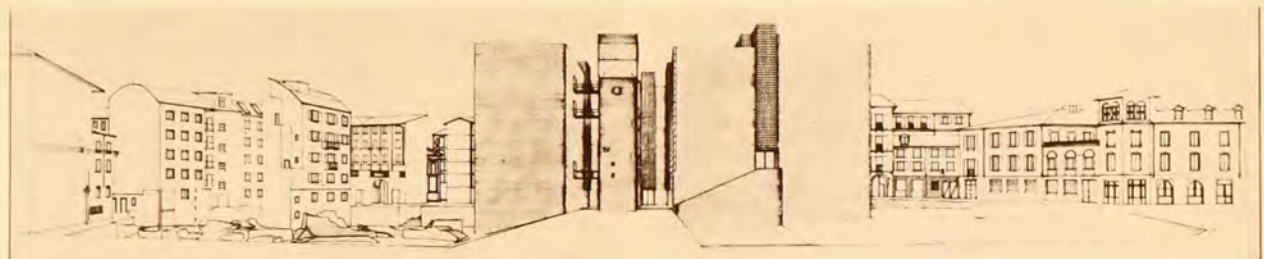
Da questo punto di vista vi sono due soli grandi modi di porsi per rapporto al contesto. Strumenti del primo modo sono la descrizione mimetica, l'assimilazione organica, la complessità evidente. Strumenti del secondo modo sono la misurazione, la distanza, la definizione, il ribaltamento all'interno della complessità.

Nel primo caso il problema è il rispecchiamento del reale, nel secondo la costituzione del doppio. Questa costituzione deve essere fondata su una serie di atti di divisione inquieti: alzare un muro, costruire un recinto, definire regioni, produrre un interno fittamente articolato che si confronti con la frammentazione dei comportamenti: un semplice esterno che si offra come misura della complessità della grande scala geografica dell'ambiente. Dobbiamo quindi affermare che l'essenza dell'architettura è tutt'uno con la costituzione dell'ambiente, e riaffermare che il suo primo compito è quello di rivelare i luoghi come cose in funzione dell'abitare. Non quindi la caverna, la capanna, la tenda, ma il luogo come cosa è all'origine dell'architettura: istituire il segno della presenza, della scoperta, identità e riconoscibilità del luogo. Da quel punto noto ove si può tornare, si dipartono le sottili righe dei sentieri con cui ci si impadronisce del terreno circostante, lo si conosce per regolarlo ed utilizzarlo.

Regolarlo ed utilizzarlo significa anche prendere distanze da esso: riconoscere l'impossibilità di una nuova coincidenza.

L'architettura è il riconoscimento e la misura di questa distanza: ed anche il desiderio impossibile di colmarla.

Vittorio Gregotti



1



2



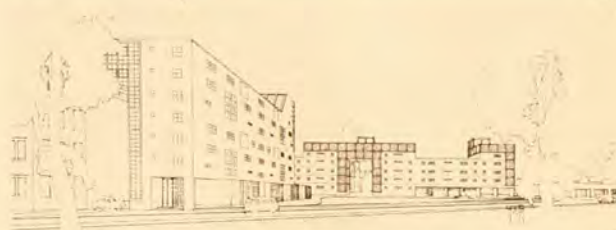
3



4



5



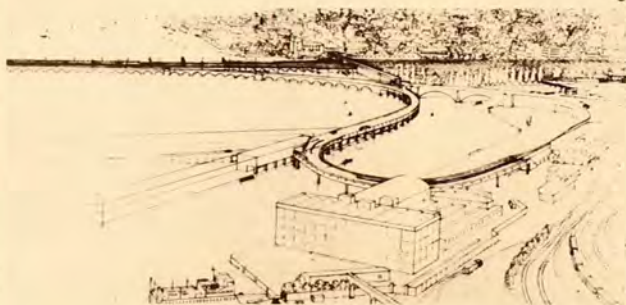
8



6



9



7

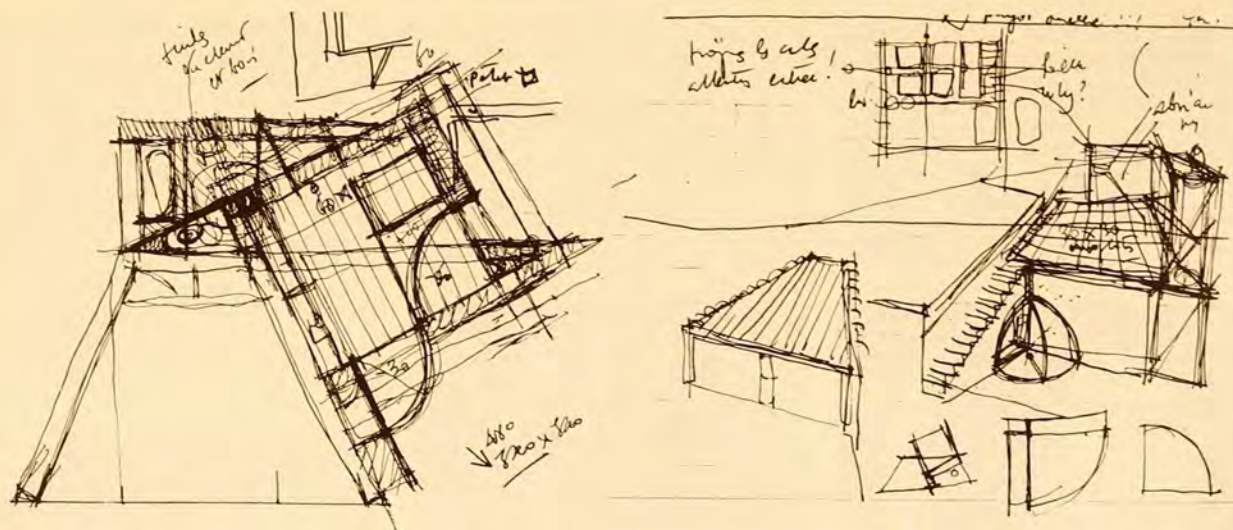


10

Gregotti Associati: 1. Nuova sede della Fondazione G.G. Feltrinelli, Milano, 1974 (con R. Cecchi e I. Rota); 2. Negozio Missoni, Milano, 1976; 3. Piano di 167 per il Comune di Cefalù, 1976 (in collab. con altri); 4. Casa unifamiliare, Oleggio, 1977 (in collab. con altri); 5. Cen-

tro Ricerche per la Montedil, Napoli-Portici, 1977 (in collab. con altri); 6. Progetto per i nuovi cantieri ACTV alla Giudecca, Venezia, 1980 (in collab. con altri); 7. Piano particolareggiato per l'Isola del Tronchetto, Venezia, 1980 (in collab. con altri); 8. Progetto di concorso per

un quartiere residenziale nella zona di Lutzowstrasse, Berlino, 1980 (in collab. con altri); 9. Nuovo quartiere per abitazioni a Canareggio, Venezia, 1981 (in collab. con altri); 10. Progetto di stazione-arrivi e ristrutturazione della viabilità, San Marino, 1981 (in collab. con altri).



Paul Chemetov

La Rivoluzione industriale ha provocato una crisi di legittimità architettonica e costruttiva. In effetti, come si può situare l'architettura in un mondo in cui l'oggetto industriale, la concezione di questo oggetto, l'ambiente che esso suppone sono dominanti?

Storicamente, culturalmente, esiste una completa antinomia fra l'oggetto industriale e l'architettura. L'avvenire dell'architettura, come attività autonoma sul piano storico, dipende dalla capacità degli architetti di accettare nella loro produzione alcuni oggetti industriali o dall'esserne condizionati. Tuttavia, l'architettura è un'attività ambigua, impura, eterogenea, ed è proprio per questa sua natura che può adattarsi alla sfida degli oggetti industriali.

L'architettura, così come personalmente la pratica, non può più riferirsi a quei meravigliosi og-

getti bianchi e lisci sotto la luce di cui parla Le Corbusier. In questo *slogan* si può vedere un rifugio contro la volgarità, la banalità del mondo di produzione degli oggetti industriali. E lo stesso Le Corbusier, parlando della *machine à habiter*, si riferiva ancora alla precisione eroica e poetica che l'*esprit nouveau* conferiva ai transatlantici, ai vagoni-letto e alle automobili Voisin.

È possibile immaginare che l'edificio sia un utensile, ma sarebbe un'astrazione grande quanto la riduzione dell'edificio ad una semplice forma geometrica. Qualsiasi opera architettonica che tenti di rendere reali su uno stesso piano concetti, materiali, usi, nasce dall'opposizione dei dati.

Se la totalità dell'edificio non può essere assimilata ad un utensile, si può supporre che con utensili più piccoli si possano ottenere macchine il cui adattamento all'uso sarebbe maggiore. Si può per-

fino affermare che questo sia un pensiero razionale. Ma, parallelamente a questa nozione di componenti reali, si va sviluppando tutta un'architettura di componenti storiche. Vi si può vedere la consapevolezza di quello che mancava agli edifici della generazione precedente.

Comincia l'era dell'assemblaggio e l'unico mezzo che abbiamo per capire l'intelligenza di un mondo di oggetti organizzati è quello di capire l'assemblaggio possibile di questi oggetti. Ma l'assemblaggio in se stesso non è niente: è una condizione necessaria, ma non sufficiente.

Alcuni ironizzavano su questo assemblaggio, sperando di scongiurare il pericolo della produzione macchinista. Ci vuole sempre molta ironia, ma non è con l'ironia che si disarmano i problemi reali e che si stabiliscono le basi di un mestiere nella sua comunicazione col corpo sociale.

Paul Chemetov (Parigi, 1928): 1. Ritratto, 1975 c.; 2. Ritratto, 1980 (Photo T.F.1); 3. Nella sede dell'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA) a Bagnolet, Parigi, 1983. In alto: Studio per abitazione unifamiliare.



1



2



3



1



2



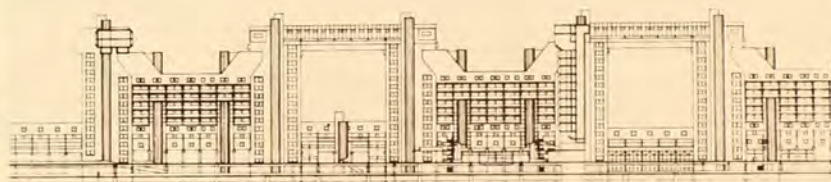
3



4



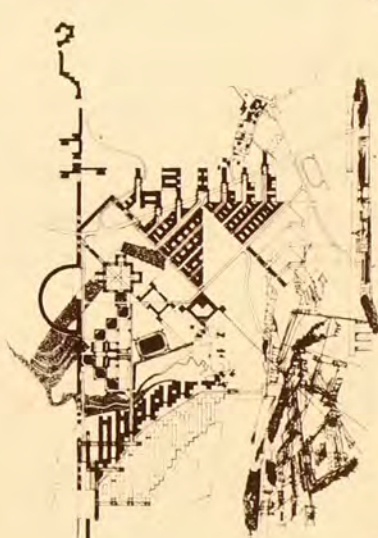
5



6



7



8

Paul Chemetov (AUA): 1. Progetto di Centro educativo per l'infanzia, Bagnolet, 1963-68 (con J. Deroche): modello; 2. Progetto di concorso per la sistemazione dell'area delle Halles, Parigi, 1967 (in collaborazione con altri): modello; 3. Progetto di Centro educativo e cultu-

rale, Yerres, 1968 (in collaborazione con altri): modello; 4. Torri cruciformi per abitazioni, Bagnolet, 1963-68 (con J. Deroche); 5, 6. Progetto di concorso per la Ville nouvelle di Evry, 1973 (con E. Ciriani e Taller de Arquitectura): modello e particolare del prospetto; 7. Proget-

to di concorso per la Ville nouvelle di Marne-la-Vallée, 1974 (in collaborazione con altri): planimetria; 8. Progetto di concorso per la Ville nouvelle Isle d'Abeau, Isère, 1975 (in collaborazione con altri): studio planimetrico.

Credo che negli edifici si debba tentare di inscenare i conflitti culturali che viviamo. Bisogna presentare tutte le parti fabbricate dall'industria, ed è anche in questo rapporto esplicativo che l'architettura può continuare.

Il luogo dell'assemblaggio deve diventare l'emblema della costruzione. Le metafore di architetture più colte non sono di ordine diverso dalle metafore dell'architettura macchinista.

Non si può far funzionare l'architettura secondo processi da macchina ideale. Esistono usi simbolici dello spazio, comuni a gruppi sociali, diffusi a una data epoca. Questi simboli sono interiorizzati attraverso usi pratici che li supportano. Questi segni che congiungiamo allo spazio sono una messa in scena sociale dei gesti quotidiani nella loro ripetizione. La loro celebrazione attraverso l'architettura si è stabilita in un campo che suppone lo spazio. Ora, l'oggetto industriale non include lo spazio, ma il funzionamento.

Tutte le architetture devono essere funzionali, è ovvio. Ma una delle condizioni del loro funzionamento è la forma. La forma è il supporto della funzione.

La qualità di un'architettura sta nella quantità di informazioni che essa veicola, in mancanza delle quali si cade nella retorica stilistica e culturalista, nel senso più limitato del termine.

Offrire uno spazio più carico di informazioni, di riferimenti, di connotazioni, rende più esigenti nei confronti di tutto ciò che vivacizza l'uomo, lo rende più attento, più percettivo riguardo alla sua vita e ai suoi simili, più critico. La pedagogia degli alloggi, quando la si tenta, consiste nell'indurre gli individui non a diventare consumatori, bensì a trasformarsi in conoscitori. Nel tentativo di migliorare, noi sviluppiamo la contraddizione. Tanto meglio. Si tratta di stabilire un rapporto adulto e non paternalistico con gli individui.

Se l'edificio sarà testimonianza dello sforzo degli uomini, se dispiegherà la storia della propria fabbricazione, esso perderà senza dubbio quell'anomalo conferito dal «liscio», dal «puro», dal «brillante», per reincorporare — a un'altra sca-

la, d'accordo — quello che si può leggere sull'epidermide degli edifici costruiti dalla mano dell'uomo.

Per secoli, nell'*habitat* rurale, ogni minimo dettaglio è stato messo in scena. Oggi questa tradizione viene liquidata da cubi ripetitivi, che non regolano nemmeno il problema di una buona messa in opera. Allora, si rimedia a ciò con l'intervento dell'architetto che decide di incollare su questo contenitore una porta Luigi XIV di cartapesta catramata: questo è *marketing*. Ora, l'alloggio non è il mercato, sta dentro la città per una durata di cent'anni.

E mi piacerebbe che quelli che nelle riviste si imbroglino a vicenda, attraverso segnali incollati alle facciate, compissero sulla cellula abitativa il lavoro che erano riusciti a compiere i tanto vituperati predecessori.

I progettisti esclusi dalla realtà del cantiere dalla nuova divisione del lavoro, che deriva dalla monopolizzazione delle imprese e dall'astrazione proveniente dal disegno globale e preliminare del progetto, non devono dimenticare che bisogna appellarsi alla testimonianza degli utensili del produttivismo (pannelli, architettura di teli, di rivestimenti), anziché mascherarne la realtà con effetti che appartengono al gusto. Per l'architetto, il lavoro esibito non è solo coscienza del suo campo d'applicazione reale, ma anche mezzo di linguaggio comune in una società dove il lavoro è diventato il modo di socializzazione, il modo di apprendimento del mondo da parte degli uomini.

Bisogna costruire il proprio progetto. Questo significa che il progetto permette l'oggetto, che esso sia una certa realtà dell'oggetto. Il progetto è già l'idea del cantiere; ne prefigura, ne prepara le condizioni di produzione. Coloro che cercano di restituire la storia a un'architettura che ne sarebbe sprovvista, hanno pensato a questa prima storia, a questa storia concreta che è un cantiere, di cui il progetto deve portare le tracce, affinché l'edificio testimoni la storia della sua produzione? Il progetto deve essere la ripetizione del cantiere. A questo prezzo il cantiere sarà la ripetizione del

progetto. Un atteggiamento del genere ci premu-
nisce contro la retorica del progetto-disegno che esaurisce in se stesso la sua forma.

Ogni progetto raggiunge più rapidamente la propria singolarità attraverso la riprogrammazione in un progetto unico, reale, degli elementi-tipo del progetto mentale. Tale architettura nel suo lato dimostrativo esibisce i propri riferimenti, la materia stessa dei propri elementi costitutivi. Essa è figurativa perché, nelle elocuzioni architettoniche, tende a dare figura, collocazione, agli elementi banali di cui è fatta. La povertà dei mezzi di realizzazione di cui disponiamo ci ha obbligati a sviluppare un discorso espressivo fondato sugli stessi criteri che il saggista inglese Hogarth indicava nella definizione della cultura del povero: l'*«accumulazione»*. Questa accumulazione è possibile solo a prezzo di regole draconiane che si impongono per la produzione degli alloggi.

La rappresentazione del lavoro e dei suoi modi mette in evidenza la contraddizione di cui l'edificio è il luogo: campo culturale e campo materiale. I conflitti, le tensioni che nascono dall'impiego simultaneo di pannelli pesanti, di strutture di cemento armato colate *in situ*, di parti in carpenteria, di pezzi prefabbricati, obbligano, attraverso l'enfasi delle articolazioni che ne risulta, a un discorso ordinato, all'organizzazione di scale di lettura; in mancanza di ciò l'insieme deriverebbe solo dal *collage*, dalla collezione, dal campione. Proprio estetizzando lo scarto tra il mondo dello spazio e dei simboli e il mondo degli oggetti industriali fabbricati, noi rischiamo di trovare l'unica soluzione possibile: quella del razionalismo formalizzante.

Non esiste mestiere più vicino alla politica dell'architettura: l'architettura, come la politica, è un negoziato tra un progetto e la sua applicazione. Il progetto è un negoziato, un compromesso, e deve essere concepito intellettualmente come tale: strategia e tattica.

Paul Chemetov



1



2



3



4



5



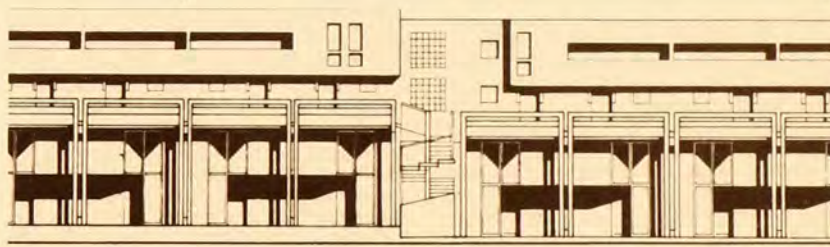
6



7



8



9



10



11

Paul Chemetov (AUA): 1. Palazzo del ghiaccio, Saint-Ouen, 1975-78 (con M. Beldiman); 2. Abitazioni HLM «Le Phalanstère», Saulx-les-Chartreux, 1976 (con G. Gilbert, H. Martin); 3. Complesso scolastico «Cité Technique du Bâtiment», Illkirch, 1976-78 (con G. Chauve-

lin, G. Vexlard); 4. Quartiere HLM «Chemin Vert», Roumainville, 1976-78 (con G. Chavigner, G. Liucci); 5. Abitazioni «Ilot Pasteur», Saint-Ouen, 1978-80 (in collab. con altri); 6. Progetto di concorso per l'Ospedale dei bambini, Parigi, 1980; 7. Quartiere HLM alla Porte de

Pantin, Parigi, 1981 (con V. Fabre, J. Perottet); 8,9. Progetto per quartiere HLM, Antony, 1979 (con R. Rodinò); 10. Quartiere HLM «Les Hauts du Lac», Isle d'Abeau, 1981 (in collab. con altri); 11. Quartiere «Paul Bert», Villejuif, 1982 (con G. Liucci).

Frammenti quasi autobiografici su una generazione e dintorni



Ernst Gisela (Adliswil, Zurigo, 1922): 1. Casa Gisela, Zumikon, 1967; 2. Chiesa e centro parrocchia-



2

le, Steinhausen, 1978-81. Gino Valle (Udine, 1923): 3. Condominio per negozi, uffici, abitazio-

ni, Udine, 1958-60; 4. Municipio, Casarsa della Delizia, 1966-74 (con P. Menichetti); 5. Uffici con

Metto le mani avanti

Se ci si occupa degli architetti della propria generazione ci si risparmiano, sì, le magre figure fatte nella mostra milanese *Gli Anni Trenta* da coloro che conobbero quegli anni in ritardo, e solo sui libri; ma d'altro canto, però, si rischia di cadere in un pettegolo autobiografismo, con l'aggravante di ritenere valida la propria esperienza per tutti gli altri coetanei. Anche stando attenti a non inciampare in questo errore, la prospettiva storica appartiene comunque allo stesso punto di vista di chi è ingiudicato. Di conseguenza, si tende a privilegiare la propria generazione, della quale per forza di cose si hanno notizie di prima mano e ricordi diretti. Perciò, chi considerasse queste note come un saggio critico avrebbe via facile per opporle le più giustificate obiezioni; ma se invece le si considerano come un *supplemento di istruttoria* del processo che altri giudici sono chiamati a giudicare in seguito, troveranno forse una più benevola accoglienza.

I nostri anni Trenta

Cosa caratterizza gli architetti nati tra il 1924 e il 1927 dai nati poco prima — Vittorio Gandolfi, Marco Zanuso, Leonardo Ricci, per esempio — nonché da quelli nati (beati loro) negli anni Trenta? Per chi ha studiato in Italia, un elemento fondamentale della nostra educazione: abbiamo fatto il ginnasio e il liceo sotto il fascismo. E non bisogna dimenticare che le scuole superiori erano molto meno affollate di quelle d'oggi; cosicché si sarebbero potuti vedere gomito a gomito, sui banchi del «Galileo» fiorentino, Spadolini e Lagorio assieme ad una ventina di futuri professori universitari. Anche in un Istituto tecnico per geometri come il «G. Giusti», nella stessa classe si potevano contare (a parte l'attore Giorgio Albertazzi, amico di Franco Zeffirelli del Liceo artistico) almeno altri dieci professori universitari, fra cui ben tre presidi di facoltà diverse. Gli insegnanti di allora erano di solito molto bravi, anche se nevrrotizzati dal contesto scolastico, di una imbecillità senza pari e quanto mai dispersiva, perché le ore di scuola si sommarono senza soluzione di continuità — il «sabato fascista» era obbligatoria la divisa da pagliaccio — con quelle delle adunate della GIL (Gioventù italiana del Littorio) sotto le demenziali direttive di Achille Starace, segretario del PNF (Partito nazionale fascista). Fu così che, prima o dopo, i germi dell'antifascismo crebbero in noi giorno dopo giorno, senza l'aiuto di interventi esterni. Gli an-

tifascisti militanti come Bruno Zevi e Giancarlo De Carlo non facevano propaganda con i liceali, non fidandosi giustamente di noi, ma con i loro coetanei, universitari del GUF (Gruppi universitari fascisti). Gli occhi si aprirono prima del fatidico 25 luglio 1943, salvo rare eccezioni. I più tardivi furono gli storici Ernesto Ragionieri e Giovanni Spadolini, nonché gli attori Giorgio Albertazzi e (così mi dicono) Dario Fo. Ma le loro conversioni sulla via repubblicana furono, come sempre in questi casi, più violente e traumatiche di chi era invece arrivato gradualmente alla ragione. Personalmente, il mio antifascismo data dal 28 ottobre 1943, ventennale della Marcia su Roma. Giornata fredda e piovosa, intristita dai reticenti bollettini di guerra sulle sconfitte militari italo-tedesche e dalla mancanza di ogni cosa necessaria a noi giovani, dal pane ai copertoni delle biciclette, era stata tambureggiata da più di quattro anni come «data fatidica», con celebrazioni ovunque previste, che sarebbero dovute culminare nell'inaugurazione dell'E42-EUR (Esposizione Universale di Roma). E invece, nulla di tutto il previsto era avvenuto: c'era ben altro che l'EUR a cui pensare. Quando, passando davanti alla Casa del Fascio, vidi uscire per l'unica manifestazione di quel giorno ex-fatidico il temuto *Battaglione Federale*, compresi che tutto era irrimediabilmente finito. I giovani fascisti di belle speranze, delle classi 1920, 1921 e 1922, erano morti a Bir El Gobi o dispersi in Russia, e nel battaglione federale erano rimasti solo i vecchi squadristi, zoppi o guerri, con la faccia che dal feroce virava, per vecchiaia o timore del peggio, nello sbigottito e nel rincorbellito. Squallide cariatidi di una violenza ormai alla fine, marciavano per il centro di Firenze fra la totale indifferenza di tutti, senza il solito coro di saluti romani, in un tramonto piovoso che era un'esatta metafora della fine del fascismo. Fummo in diversi a comprenderlo: a quell'età si cambia bandiera non solamente per ragionamento ideologico, e nemmeno per comodo, ma anche per disgusto estetico. D'altronde, non era stato proprio il fascismo staraciano ad insegnarci a ragionare così superficialmente? E allora che pagasse; ed al più presto possibile, perché a diciassette anni si ha molta fretta.

Facoltà e «studenti-architetti» del Dopoguerra

La nostra formazione universitaria, invece, avvenne negli anni della grande speranza —

il quinquennio 1945-50 — quando, caduto il fascismo, sembrava che la *nuova città* di cui parlavano Michelucci e Rogers fosse lì, a portata di mano, pronta per essere disegnata da tutti noi in nome della *libertà*, parola magica sulla bocca di ognuno. Per ciò che riguardava il *rispecchiamento* fra arte e società, l'estetica marxista era presa semplicemente alla lettera, come se l'architettura dovesse e potesse rispecchiare il cambiamento formale della Società italiana con la velocità della luce.

Ci vollero più di dieci anni per accorgersi di quanta fatica occorresse per riflettere nell'architettura i pochi brandelli progressisti che si componevano nell'opaco caleidoscopio di allora. Tant'è vero che gli anni politicamente più bui — i successivi Cinquanta, quelli di Scelba e di Tambroni — furono anche gli anni dei grandi successi internazionali sia dell'*industrial design* italiano che dell'architettura che proclamava la sua continuità col Movimento moderno. Sarebbe follia pensare che rispecchiassero l'egemonia politica della Democrazia cristiana: i successi rispecchiavano in normale ritardo (con i tempi tecnici necessari) proprio gli anni della grande speranza. Per questo motivo un *Album degli Anni Cinquanta*, fatto come si deve, non dovrebbe porre a fronte delle tette della Lolobrigida la economicissima *Fiat 500*; ma a fronte di quest'ultima dovrebbe stare l'asciutta figura di Luigi Einaudi.

Ma nel 1946 questi problemi di filologia differita non se li poneva ancora nessuno. Per la nostra generazione gli anni universitari furono un succedersi di esaltazioni, di scoperte: ogni esame di composizione sembrava un'avventura culturale.

Chi partecipò al Primo congresso nazionale degli *Studenti-architetti* (una parola composta, da molti anni in disuso) durante la Triennale del QT8 — la prima Triennale democratica — ne conserva un ricordo indimenticabile. Gli interventi dei docenti erano variamente accolti dalla tumultuosa assemblea, dalle bordate di fischi a coloro che, come Plinio Marconi, cercavano la benevolenza dei giovani per risalire la corrente, agli applausi a non finire ai non compromessi come Rogers; ed anche a coloro che, come Michelucci, avevano saltato il fosso più agilmente di altri. Come sempre, anche allora l'Assemblea dei delegati delle facoltà era divisa in una sinistra, in un centro ed in una destra (subito tacciata di fascista, anche se non era vero). Ricordo che nella Praga del



3



4



5

servizi dello stabilimento Fantoni Arredamenti spa, Osoppo, 1974.

1947, ancora sotto Masaryk e quindi prima che calasse la *cortina di ferro*, si stava per tenere il Primo Congresso Internazionale della Gioventù. Un esponente della sinistra si sbracciava al microfono a convincere l'Assemblea ad andare a Praga onde aumentare il peso della rappresentanza del PCI nel Congresso. I suoi accorati appelli — «Tutti a Praga, tutti a Praga!» — erano rumorosamente interrotti dal *leader* della destra, che lo sfotteva in continuazione, facendo «drrrin!» a mò di campanello tutte le volte che l'altro arrotava l'erre; terribilmente, a dire il vero, come Gianni Agnelli. Dare ad un giovane ad indovinare chi fossero i due, sarebbe un *quiz* da 10.000 dollari. Il pragonero era Roberto Gabetti ed il campanello Gino Valle. I milanesi, se ben ricordo (Latis, Borachia, Rosselli, la Pericoli e qualcun'altro: uno per corso) erano tutti socialisti, sulle posizioni di centro, sguarnite dai «dicci» di cui non se ne vedeva l'ombra fra gli studenti di architettura (tradizione rispettata, mi sembra, fino all'arrivo dei cattolici popolari; ma anch'essi non sono «dicci»). Il contrasto Gabetti-Valle, con il primo nella parte del progressista ad oltranza, dimostra quanto le singole posizioni fossero ingenui, in quel primo Dopoguerra, e lontane dal definitivo assestamento. Ma si deve anche tener conto che alcune Facoltà — Firenze e Venezia — approfittando della scarsità dei professori di ruolo (tre a testa) avevano rapidamente cambiato la quasi totalità dei vecchi professori incaricati, sotto la pressione degli studenti, subito recepita da presidi intelligenti e disinvolti come Michelucci e Samonà. In queste Facoltà il corpo accademico marciava innanzi alle colonne degli studenti; a Firenze composto da Ricci, Gori, Savioli e Detti, allievi di Michelucci (con il solo Roberto Papini all'opposizione). Roma e Milano erano invece nelle mani di chi da sempre aveva fatto il bello e cattivo tempo. A Roma restava Preside l'inamovibile Marcello Piacentini, a cui tutti i colleghi dovevano qualcosa, coadiuvato da Arnaldo Foschini, Gran Maestro anche dell'INA-Casa, e dispensatore di lavoro a più di mezz'Italia (con inusitata onestà: occorre dargliene atto). Nella Milano del 1947 il padron di casa era il Preside Mancini, immortale autore del Castello di Sem Benelli («Preparati la bara, Giannettaccio!») a Zoagli, residuo accademico-*bohémien* che dava ancora, nel 1946, temi di composizione come «Bar Motta sulla banchisa artica»; e

non si capiva se prendesse tutti per i fondelli oppure ci credesse davvero. Sfortunatamente per gli studenti, non era assolutamente compromesso con il fascismo, e quindi politicamente inattaccabile e Preside finché non andò in pensione; quando tutti si dimenticarono subito di lui, che in fondo era più aperto dei suoi successori.

Ecco perché a Roma ed a Milano le forze che volevano rivoluzionare l'insegnamento per coltivare seriamente l'Architettura organica e quella razionale si dovettero organizzare fuori delle facoltà, con l'APAO a Roma (*leader* Bruno Zevi) e l'MSA a Milano (promotore Giancarlo De Carlo). Nella Facoltà milanese l'unica luce moderatamente moderna veniva dal professore di arredamento, Giò Ponti, attorno a cui si raccoglievano i giovani come Viganò, De Carli, Rosselli e l'Anna Castelli. Per Albini, De Carlo, Gardella ed i BBPR l'ingresso al Politecnico era sbarrato a doppia chiave; e per molti anni a venire. Le storie degli studenti milanesi e romani, dunque, furono per molti versi opposte a quelle di chi aveva la fortuna di studiare a Venezia ed a Firenze.

A ciascuno il suo

Chi volesse trovare fra gli architetti della nostra generazione alcuni caratteri stilistici comuni, rischierebbe una impresa fallimentare. Per quel che si è detto sopra, i nostri percorsi sono stati così diversi, e così lontani fra loro i nostri maestri, da non poter essere utilemente confrontati fra loro.

Per esempio, Roberto Gabetti iniziò la sua carriera scientifica e didattica come assistente di ruolo (e, credo, libero docente) di scienza delle costruzioni, sotto G.M. Pugno. Solamente in seguito, trasferitosi a composizione con Carlo Mollino, con l'appoggio paterno di Cesare Bairati (personaggio ingiustamente dimenticato), e sensibilizzato dall'ambiente torinese nostalgico del buon costruire del passato prossimo (che si stava perdendo) inventò con Isola il *Neoliberty* designando, nel 1953, la «Bottega d'Erasmo», decisamente controcorrente. Ma lo fece senza rendersi conto di aver iniziato quella moda che Portoghesi e Gregotti furono lesti ad etichettare e sfruttare in polemica con Banham, che preferiva apertamente lo stile *Italian Eclectic* di Luigi Vagnetti, per esempio, al Palazzo Grande di Livorno. Tant'è vero che ben presto Gabetti & Isola andarono per la loro strada, più nazional-aristocratica che libertina, restando sempre decentrati, o meglio fuori-tiro, da ogni ventata polemica suc-

cessiva, seminascoiti proprio come la loro fascinoso «Talponia» eporediense.

Carlo Aymonino, invece, romano fin dentro il midollo, fu segnato per sempre (benché *post-lauream*) dall'organicismo di Ridolfi e di Quaroni. Si dovrà anche notare, per inciso, che con Aymonino e Chiarini, sotto Quaroni, iniziò la sua carriera universitaria come assistente di composizione Manfredo Tafuri: si legga il suo primo libro *pria che facesse — non per viltade — il gran rifiuto*. Ma la voce del sangue non si soffoca; ovvero, da Pio a Marcello Piacentini suo nonno (che usava dire: «cari miei, i coglioni d'architetto o si hanno, oppure no: non s'inventano a scuola») Aymonino aveva ereditato il suo senso della composizione, assai più forte che nei dispersivi neoorganici dell'APAO. E infatti il linguaggio di Aymonino è sempre stato immediatamente riconoscibile, con una prepotenza (di carattere architettonico) tutto romana, congiunta anche ad un gusto del protagonismo del tutto suo, che lo ha sempre portato ad assumere con coraggio le proprie responsabilità, sia che facesse il preside o l'assessore; oppure, preso da poca ordinaria follia, si associasse a Portoghesi nel pallonissimo di Todì.

Per Vittorio Gregotti il discorso è ancora diverso. Benché quasi coetaneo di Aymonino e Gabetti, come architetto è nato più tardi, partendo in sordina dall'*industrial design*, in una delle tante «trimurti» dell'epoca: la premiata ditta Gregotti-Meneghetti-Stoppino. Gregotti dedicò più tempo allo studio ed alla cura delle riviste che all'attività professionale; in ciò, assai più simile alla generazione nata negli anni Trenta, ch'ebbe più tempo della nostra per studiare e meno fretta di costruire.

Ed è proprio questo il limite di fondo della nostra generazione, la cui cultura era da un lato superiore a quella dei laureati poco prima della Guerra, per il semplice motivo che nel frattempo qualche buon libro di architettura era stato scritto o tradotto in italiano. Ma dall'altro lato era una cultura da autodidatti, piena di falle, niente affatto sistematica: io divenni un semiologo semplicemente perché Ferruccio Rossi Landi aveva tradotto *Segni, linguaggio e comportamento* di Charles Morris, ed io ero forse stato l'unico architetto a leggerlo, consigliato da Silvio Ceccato (che hanno bocciato all'esame di associato: roba da matti). I libri di architettura che uscivano in un anno si contavano sulle dita di una mano, o tutt'al più su



1



2



4

Reima Pietilä (Finlandia, 1923) con R. Paatelainen: 1. Chiesa di Kaleva, Tampere, 1958; 2. Club

studentesco Dipoli, Otaniemi, 1968. Takis Ch. Zenetos (Atene, 1926-1977): 3. Progetto per lo sta-

bilimento «Fiz», Atene, 1957; 4. Progetto per lo stabilimento «Bianil»; 5. Stabilimento «Bravo»,

due; ed altrettanto si può dire su quelli di urbanistica. Spazio, tempo ed architettura era l'opera più profonda, e quando Argan, nel 1951, scrisse *Walter Gropius e la Bauhaus* furono in molti a confessare di non averci capito nulla, tanto era il divario col *Saper vedere l'architettura* di Zevi. Abbiamo letto anche noi i nostri libri, ma disordinatamente, per amori successivi, leggendo Morris prima di Pierce, Wittgenstein prima di Bergson, e conoscendo Wright assai prima di Richardson. Abbiamo percorso la cultura e l'architettura moderna all'incontrario, alla ricerca delle radici che ignoravamo (ignorandole i nostri maestri), arrestandoci come i cani davanti agli alberi più profumati.

Se siano state le meno favorevoli condizioni professionali a far passare alla generazione successiva più tempo sui libri e nei viaggi che sui cantieri, oppure non le si siano volentieri cercate, è questione irrilevante, come la storia dell'uovo e della gallina. Ma, tornando a Gregotti, è fuori di dubbio che la sua formazione è stata strutturalmente più vicina a quella di Tentori e degli altri giovani leoni della *Casabella* rogersiana, conosciuti prima per i loro saggi e la loro attività pubblicistica, e solo dopo per le loro opere. Mentre la nostra generazione resta quella degli scrittori di complemento, ancorché finissimi come Gabetti o robusti come Aymonino, ma architetti in servizio permanente effettivo, sui cantieri e dalle cattedre di composizione architettonica e di caratteri distributivi.

O.M. Ungers, romano di razza e di adozione Canella vorrebbe che dicessi qualcosa anche sugli architetti stranieri della mia generazione, ma sulla loro formazione potrei dire ben poco ed è meglio che qualcun altro ne parli con più cognizione di causa. Posso dire qualcosa solo su Oswald Mathias Ungers, nato a Treviri (Trier); città che dette i natali a due grandi santi: Ambrogio, venerato a Milano e dintorni, e Carlo (Marx), portato in processione in ogni paese di fede comunista. Città fondata dai romani; ed Ungers ha sempre scherzato sul suo fisico assai poco tedesco, tarchiato e con un testone da imperatore del Basso impero, dicendo di esser convinto di discendere da qualche legionario accuartierato in quei luoghi.

A differenza dei coetanei italiani che videro partire per la guerra i fratelli maggiori e che tutt'al più fecero i partigiani, tedeschi ed inglesi del 1925 andarono sotto le armi a me-

ta liceo, già nel 1943, facendo in tempo a conoscere in diretta gli orrori della guerra; che dovettero essere veramente orribili, dato che sia Ungers che Stirling non amavano affatto ricordarli.

Il piccolo Nerone di Treviri studiò a Karlsruhe, sotto il più razionalista degli architetti: Egon Eiermann, che era forse l'unico architetto legato alla Resistenza antinazista. Sposato ad una ebrea, aveva salvato molti corilegionari della moglie: incredibilmente, i russi a Berlino ne contarono quasi cinquemila, tutti sopravvissuti con qualche coraggioso aiuto nell'occhio del tifone (forse, il posto migliore). Politicamente encomiabile, Eiermann era il numero uno della Repubblica Federale (sia all'*Interbau* del 1956 che all'*Expo* di Bruxelles del 1958 rappresentò la BRD), ma era anche un preside molto intransigente, sicuro delle sue scelte. Che poi erano il frutto di una conversione: infatti, come Sergius Ruegenberg, direttore dei lavori del Padiglione di Barcellona (Mies fece solo il progetto) dopo il 1935 si era convertito all'Espressionismo diventando il più fedele assistente di Scharoun, Egon Eiermann, dopo essere stato aiuto (cioè primo assistente) nientemeno che di Hans Poelzig, si era convertito al glaciale Mies, scambiandosi così le parti con Ruegenberg. Il perché non l'ho mai saputo, ma probabilmente anche lui, come tutti i bravi architetti, doveva «uccidere il padre», cioè affermarsi contro il suo maestro.

Anche Ungers non ha fatto eccezione a questa regola, sulla quale giurano gli psicoanalisti (e infatti da noi, Tafuri, Portoghesi ed in parte anche Rossi, non hanno fatto altrettanto?). Ungers fu il primo architetto tedesco della sua generazione ad uscire dai binari razionalisti ed a recuperare le valenze espressioniste con la sua casa di Colonia, opera prima. In quegli anni di poco lavoro e di povertà lo andai più volte a trovare per organizzare col suo aiuto la mostra dell'Espressionismo (Firenze, 1964), dato che buona parte dei disegni reperibili era nelle sue mani, frutto di ricerche «andando per vedove» o nelle soffitte della casa di Scharoun, assieme a me. Passai con lui e Roman Vlad un indimenticabile inverno a Berlino, quando ben pochi altri italiani si spingevano lassù e la Germania era fuori moda, perché sembrava incapace di produrre qualcosa di culturalmente valido. Ebbi così modo di notare gli scarsissimi rapporti fra Ungers e gli espressionisti ancora viventi (Scharoun, Max

Taut, uno dei fratelli Luckhardt) nonché con i loro legittimi eredi, come Fehling e Gogel, Ruegenberg e Chen-Kuen-Lee. Ungers disprezzava sia le «vecchie zie» del Movimento moderno che gli «scharounini», sostenendo che l'Espressionismo era ancora una spinta vitale, ma a patto di riviverlo in prima persona, studiando i documenti degli anni Venti (che assieme a Conrads andava ripubblicando), e non infilandosi sotto le gonne delle vecchie zie od imbrancandosi a giocare con i nipotini. Nel contempo, dell'insegnamento di Eiermann non rifiutava l'amore per la chiarezza costruttiva, per il mattone e la pietra ben sistemata, per il particolare ben fatto e per la facciata ben disegnata, e non scomposta come in Scharoun.

Aveva insieme torto e ragione. Torto, perché i vecchi espressionisti erano tutt'altro che in menopausa, come Scharoun dimostrò ampiamente nella Philharmonia e nella Staatsbibliothek. Ma anche ragione, perché i giovani cercavano qualcosa di diverso, meno personale, più comunicabile; e nessuno sapeva insegnarglielo. Infatti, quando Ungers si presentò non ancora quarantenne al concorso per la cattedra berlinese che era stata di Tessenow, Poelzig e Scharoun, con la sua stupenda lezione pubblica (il meccanismo tedesco somiglia a quel che da noi era la libera docenza) surclassò strepitosamente i balbettanti scharounini. A nulla valsero le raccomandazioni del loro professore: la vittoria di Ungers fu completa, con tutti gli studenti berlinesi a fare il tifo per lui, battendo i piedi. Nel 1964 era il più giovane cattedratico di tutta la Germania, e dalla cattedra più prestigiosa. Avrebbe potuto vivere di rendita; ma, come vedremo, non fu così.

La conversione di Ungers

Fui anche testimone di un altro momento cruciale della vita di Ungers, circa quattro anni dopo, quando con Jim Stirling ed Ernst Gisel (li chiamavano *I tre moschettieri*, ma dall'aspetto sembravano tre Porthos) venne a Roma, chiamato da Biscogli alla Facoltà di ingegneria a parlare della sua architettura. Bisogna premettere un fatto: sia Max Taut che Scharoun erano testardamente concordi nel voler conoscere Roma solo sui libri, perché secondo loro quando un uomo delle foreste nordiche vede le colonne e gli archi, è finito. Non resta più fedele a se stesso, non vede più gli elfi, i coboldi, i cervi e gli scoiattoli. Non è più lui: basta guardare — diceva Taut — come cambiarono Behrens e Poelzig alla fine degli anni Dieci, dopo il loro



5



6



7

Aigaleo, 1972, Umberto Riva (Milano, 1928); 6. Cooperativa d'abitazione, Milano, 1966-67 (con

B. Bottero); 7. Casa per vacanze, Taino, 1966-67.

viaggio in Italia. Behrens disegnò, tra il 1911 e il 1912, l'Ambasciata tedesca a Pietroburgo, e Mendelssohn per primo l'accusò di essere un traditore del Movimento moderno. Per ogni architetto tedesco, da Schinkel a Speer, l'*Italienische Reise* rappresenta un solco che divide la vita in un prima e in un dopo. I due vecchi espressionisti, pur sapendo di cosa si privavano, vollero morire senza mai oltrepassare questo solco, per non restarne influenzati.

Il gran passo fu decisivo per Ungers, anche perché forse la battuta sul suo sangue romano conteneva una parte di verità. Sta di fatto che l'amore per le grandi strutture pubbliche romane, per le simmetrie, per la «grande composizione», lo travolse istantaneamente. Dai Mercati traianei al Circo Massimo, lui e Stirling non cessavano di prendere appunti, vedendo dappertutto macrostrutture più grandi, belle ed intelligenti di quelle proposte da Tange e da Kahn. Dopo una grande abbuffata in un ristorante vicino alla stazione Ostiense (Jim Stirling si mangiò da solo un'enorme zangola di almeno due chili di baccalà mantecato) i due vollero veder sorgere il sole dietro al Vesuvio, a Pompei, come Schinkel l'aveva descritto nei suoi diari; ed il loro amico e biografo Luigi Biscogli fu costretto ad accompagnarli nella lunga corsa notturna. Da quel momento ci fu chi non riconobbe più Ungers, o l'amò molto meno. Sia il suo progetto per il Museo di Francoforte che il progetto di Stirling per l'ampliamento dell'ex Ministero della guerra sul Landwerk Kanal berlinese, ultimi progetti dei due (il terzo moschettiere si è perso per strada) sono pieni di citazioni romane; e non nella buccia, ma nell'impianto compositivo, ricorrendo anche a pilastri che non reggono nulla. Ma non è giusto dire che sono finiti (come due paraste su tre nello steccone rossiano al Gallarate), perché hanno una logica formale tutta loro, come le colonne binate di Michelangelo. Non avendo alcun punto di tangenza con la logica rigidamente costruttiva del Movimento moderno, le regole di quest'ultimo non sono applicabili: i ponti sono tagliati definitivamente, piaccia oppure no.

Dopo la conversione, Ungers fu accolto a braccia aperte nella Sacra Congregazione della Tendenza, come se fosse stato Paolo sulla via di Damasco, con Aldo Rossi nella parte dello Spirito Santo. Ma non è vero: seguiva solo la logica personale di cui si è testimoniato, come era suo costume fino dai

tempi dell'Espressionismo: abbeverarsi sempre alle fonti, e non alla fontana di Segrate.

Prima postilla

A proposito della reazione dei bravi allievi contro i loro maestri, un'ultima riprova. Negli anni Cinquanta tutti i politecnici tedeschi erano in solide mani razionaliste, da E. Eiermann (Karlsruhe) a D. Oesterlen (Hannover), dal vecchio Neufert (Stoccarda) e F. W. Kraemer (Brunsviga). Berlino restava in mano a Taut ed a Scharoun: unica città dove all'Università si potevano progettare forme curve ed angoli chicchessia, e non solo retti. L'allievo più intelligente di Max Taut in quegli anni dell'immediato Dopoguerra fu nientemeno che Joseph Paul Kleihues. Proprio lui, l'organizzatore dell'IBA e fautore convinto, fino alla partigianeria, del Postmodernismo a Berlino. Nemico perciò sia del freddo Razionalismo alla Eiermann che delle stranezze degli ultimi eredi dell'Espressionismo (Fehling e Gogel, Ludwig Leo). Il suo braccio destro nell'IBA, il bravissimo quanto efficiente Vittorio Magnaghi Lampugnani, laureato nella Stoccarda di Frei Otto, mi raccontava di essersi deciso a fare architettura dopo la lettura di un mio libro di semiotica (*Architettura e comunicazione*) che non so quanto valesse, perché nessuno lo ha mai recensito. Le vie del Signore sono veramente insondabili.

Postrema postilla (et de hoc satis)

Riflettendoci un pò, quanti nomi abbiamo dimenticato, parlando della nostra generazione. Il panorama suggerito da Canella non sarà stato di comodo? Non avrò fatto come Benevolo, che prima preparava i cassetti ben ordinati della sua *Storia* e poi li riempiva giusti giusti, e tanto peggio per chi restava fuori? Mi viene in mente un saggio contadino, che diceva: «E tu credi ai giornali? O non lo vedi che son tutti pieni eguali, ogni giorno che passa? Ti par possibile?» Reima Pietilä, per esempio, classe 1925. Nel suo Club studentesco — il Dipoli — per l'Università di Otaniemi elaborò un linguaggio organico personalissimo, finalmente svincolato dall'influenza di Aalto. Negli anni Sessanta, a Venezia, era amato come l'astro nascente, visto come alternativa a Kahn. Le discussioni fra Bettini e Botta, al proposito, non finivano mai; ma forse aveva ragione Botta, visto che il sole Pietilä non è mai arrivato a Mezzogiorno.

E Leonardo Benevolo, Carlo Melograni e Tommaso Giura Longo, dove li mettiamo? Non credo li si possano dimenticare, soprat-

tutto perché l'autore della più letta (in tutto il mondo) *Storia dell'architettura moderna* si è sempre considerato anche lui, se non proprio uno scrittore di complemento come Gabetti ed Aymonino, un architetto che, in mancanza di un libro-guida soddisfacente, è stato costretto a scriverlo da solo. Non a caso, abbandonata l'università a poco più di cinquant'anni, Benevolo è tornato ad essere un architetto a *full-time*, come Zaccarioli.

E nemmeno si può saltare a piè pari Pier Luigi Spadolini, che ha una storia tutta sua. Nato sulla scia di Michelucci, passò dall'artigianato al *design* e poi alla prefabbricazione modulare per componenti. Con risultati qualitativamente discutibili, ma importanti come metodo e come scuola, portando alle estreme conseguenze l'industrializzazione dell'edilizia colla quale, volenti o nolenti, occorre fare i conti.

E cosa dire di coloro che per sfortuna o cattivo carattere sono restati nelle retrovie? Anche autori di opere notevoli, nonché professori universitari da almeno un ventennio, come Gaetano Nencini a Pisa, Rodolfo Rapolini ed Enrico Cambi a Firenze: tutti senza ambizioni pubblicitarie e perciò poco conosciuti, ma se chiediamo agli studenti delle generazioni successive da chi hanno imparato a progettare, i loro nomi vengono fuori a ripetizione. E chissà quanti altri nomi si nascondono nelle altre facoltà, di cui non ho un'esperienza diretta.

Che senso ha dichiarare che il professor architetto XY è bravo, perché è celebre, a differenza del collega il cui nome non è apparso sulle riviste perché il suo quartiere coordinato (il CEP di Barbaricina a Pisa, per esempio) non è mai stato pubblicato, pur essendo — a differenza di quello di Sörgane — molto amato dai suoi abitanti? Se penso a quali responsabilità si prende lo storico dell'architettura, ed a come è facile fabbricare un plausibile simulacro di realtà, che però non rende giustizia al lavoro di decine di bravi architetti di una generazione, ecco, allora sono proprio contento di aver abbandonato questo mestiere. Disegnare tranvai mi sembra assai più facile.

Giovanni Klaus Koenig

Il fatto che il Moderno abbia interrotto la continuità con la storia e che solo oggi gli eventi storici ritornino a profilarsi all'orizzonte, è uno degli argomenti addotti contro di esso e domina le controverse discussioni. Purtroppo queste discussioni hanno portato ad una estrema polarizzazione dei punti di vista, e sarebbe pertanto auspicabile un ritorno ad argomentazioni più oggettive che emotive, affinché non si interrompa il dialogo su una questione che sta a cuore a tutti. Ricordo le discussioni verso la fine degli anni Venti, allorché si dovette constatare una analogia polarizzazione di punti di vista, e parole d'ordine come *tetto piano o tetto a falde* dividero gli architetti in reazionari e progressisti, oppure — visto diversamente — in depositari della tradizione e in « omologatori » internazionali. Che allora vi fossero case modernissime dal tetto inclinato rimase al di fuori dell'orizzonte degli ideologi, come pure il fatto che la maggior parte degli edifici a più piani del periodo della Rivoluzione industriale tedesca nella seconda metà del Diciannovesimo secolo presentasse il tetto piano.

Simili esperienze con la storia dovrebbero renderci scettici nei riguardi di interpretazioni e di classificazioni semplicistiche, perché queste alterano il quadro della realtà.

Il Moderno — per iniziare con questa nozione — è stato tutt'altro che un fenomeno riconducibile ad un'univocità interna; esso è stato straordinariamente multiforme e ciò, non solo in riferimento ad una determinata epoca, ma più ancora nel suo sviluppo e nello sviluppo dell'opera dei suoi più illustri esponenti.

Se si considera ad esempio la seconda metà degli anni Venti e come luogo degli eventi la città di Berlino, vedremo che lì, riuniti nella più importante associazione tedesca di architetti, il *Ring*, lavoravano, tra gli altri, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Hugo Häring, Hans Scharoun, Erich Mendelsohn e Bruno Taut. Ciò che perseguivano Häring e Scharoun, con la loro idea di architettura nuova ed organica, si differenziava nella sostanza dalla concezione architettonica di un Mies van der Rohe. Tra Gropius e Mies van der Rohe esistevano certamente maggiori affinità, mentre Bruno Taut differiva da Mies e Häring, Mendelsohn da quest'ultimi. Ciò che li accomunava e permetteva loro di lavorare in gruppo, era la ricerca di una nuova architettura; ma le strade per arrivarvi, e che ognuno riteneva giuste, divergevano l'una dall'altra.

Con Häring e Scharoun si citano i due esponenti dell'architettura organica in Germania; tra i due, Häring rivela, nelle teorie e nella concezione architettonica, l'influenza esercitata da Frank Lloyd Wright. Da quest'ultimo e da Louis Sullivan parte la traccia di un funzionalismo motivato ontologicamente, concezione che muove dall'essere e dall'essenza di un problema e che, nell'ambito della storia del Moderno, si distingue nettamente da quella di un Le Corbusier.

Scegliendo gli anni Trenta come periodo degli eventi, ci si dovrebbe domandare che cosa rappresenti effettivamente il Moderno: Al-

var Aalto con le sue architetture in Finlandia, Le Corbusier con i progetti per Algeri o Rio de Janeiro, piuttosto che Mies van der Rohe con il progetto per l'IIT a Chicago o, ancora, l'opera della maturità di Wright? Lo stesso quadro multiforme, impossibile a racchiudersi entro un'unica definizione, si ricava tracciando una sezione verticale della storia e considerando lo sviluppo in sequenza dell'intera opera di un architetto. Che cos'è *moderno*: il Le Corbusier degli anni Cinquanta e Sessanta con Ronchamp e La Tourette; il Le Corbusier degli anni Trenta con Algeri e Rio de Janeiro o piuttosto la Casa per il week-end nelle vicinanze di Parigi; il Le Corbusier della Villa Savoye o della Villa a Garches negli anni Venti; o piuttosto il Le Corbusier di La-Chaux-de-Fonds?

È possibile far di ogni erba un fascio, per poi estrarne gli stessi stereotipi con cui, in modo semplicistico e distorto, viene presentato oggi il Moderno? O non è forse più appropriato ritenere che questo Moderno, alle sue origini e nei suoi esponenti più significativi, fosse tutt'altro che un'insipida portata unica?

Gli esordi del Moderno risalgono a molto tempo addietro e ciò dovrebbe permettere una considerazione relativamente obiettiva: il Postmoderno o Paramoderno, per usare un'espressione di Gustav Peichl, è immediata presente. È quindi oltremodo difficile trovarne un comun denominatore, a meno che non si assuma come punto di partenza un atteggiamento di opposizione al Moderno, che comunque — ribadisco — non si può racchiudere entro un'unica e semplice definizione. Charles Jencks, grazie al quale è stato divulgato il concetto di Postmoderno, ha avuto alcune difficoltà a indicare gli edifici riconducibili a questa concezione architettonica. Così, alla fine, egli si è rifatto a Gaudí come testimone principale, mettendone esemplarmente in risalto l'architettura densa di simboli. Solo che non esiste esclusivamente il Gaudí delle metafore, ma anche il Gaudí geniale costruttore, che adotta metodi nuovi per la determinazione della forma (metodi, ad esempio, con cui lavora oggi Frei Otto). Jencks ha dovuto ignorare questo Gaudí, perché non rientrava nel quadro desiderato. La mostra *La presenza del passato* alla Biennale di Venezia del 1976 ha dimostrato come gli esordi del Postmoderno siano rintracciabili quasi esclusivamente in disegni e progetti. Per altri personaggi citati da Jencks l'attribuzione all'area postmoderna diviene discutibile. La « Piazza d'Italia » di Charles Moore entra forse in questa camicia di forza, ma sicuramente non il Moore del Sea Ranch ed il Moore della Casa Burns non più, prescindendo completamente dal fatto che lo stesso Moore, durante una conversazione con il sottoscritto, si è difeso energicamente dai tentativi di classificarlo in questa categoria.

Sono perfettamente consapevole del fatto che sussista — e che anzi debba sussistere — un interesse ad effettuare determinate distinzioni nella marea dei molteplici episodi dell'architettura del presente, anche se però non si dovrebbero azzerare le differenze e si do-

vrebbe evitare di pensare a scompartimenti stagni.

Una delle questioni principali nel dibattito attuale riguarda il rapporto con la tradizione, con la Storia dell'architettura, e qui si deve registrare il fenomeno irritante per cui un'epoca, che ha riscoperto a proprio uso e consumo la Storia, pare invece non accorgersi della propria storia, vale a dire dello sviluppo dell'architettura nel nostro Secolo. L'accusa di ostilità verso la storia mossa al Moderno si può forse spiegare o con il fatto che non si conosca più la storia o con il fatto che la si sia rimossa dalla memoria. Vorrei notare che l'accusa posta in termini così generici è sbagliata.

È vero che, dal verdetto espresso da Loos, l'ornamento ha esaurito la propria funzione nell'Arte moderna, sebbene strutture ornamentali, originate dai materiali, abbiano svolto un ruolo importante nelle architetture di Loos e naturalmente anche di Mies van der Rohe.

Si deve scavare più a fondo per cogliere il rapporto del Moderno con la tradizione. Le Corbusier, ad esempio, è stato influenzato per tutta la sua vita dalle impressioni ricavate durante i suoi viaggi in Grecia, in Turchia ed in Italia. Ancora durante la vecchiaia confessava l'impressione persistente e determinante che gli aveva suscitato la Certosa di Ema, nei pressi di Firenze, per il modo di abitare in comunità.

Un testimone certamente insospettabile, Colin Rowe (che dovrebbe essere ben noto ad ogni storico del presente), ha esaminato, venticinque anni o sono, le architetture di Le Corbusier degli anni Venti e ha confrontato la Villa a Garches con una Villa del Palladio, la Malcontenta, constatando che entrambe le costruzioni si basano sul medesimo principio strutturale (del resto, Le Corbusier era stato a Vicenza prima di iniziare questo progetto). Per Le Corbusier si potrebbe anche citare l'uso delle proporzioni armoniche, un principio compositivo che, dalla riscoperta di Vitruvio, ha determinato le teorie e l'architettura del Rinascimento.

Le Corbusier non è comunque un caso singolo. Una interpretazione dell'opera di Mies van der Rohe evidenzia l'influsso palese e a lungo perdurante di Schinkel.

Parlando quindi di tradizione e dei suoi effetti sull'architettura del nostro tempo, si potrebbe far riferimento solo a un diverso atteggiamento nei riguardi della tradizione, ma in nessun caso ad un distacco dalla stessa da parte di alcuni fra i protagonisti del Moderno. Non vorrei tuttavia generalizzare questa indicazione critica: nell'Arte moderna vi sono state anche altre voci, ad esempio il Futurismo.

Vorrei ribadire ancora una volta chiaramente: oggi alcuni esponenti del Postmoderno o Paramoderno — fra questi, ad esempio Charles Jencks — concepiscono il riferimento alla storia come un recupero di forme del passato: un *eclettismo radicale*, quindi. Viceversa Le Corbusier intendeva allora — come del resto altri oggi — il riferimento alla storia come l'assunzione di determinati principi compositivi ritenuti ancora validi entro

un linguaggio adeguato — o comunque considerato tale — al nostro tempo ed alle sue esigenze.

Il dibattito su tali questioni coglie i problemi centrali dell'architettura nel nostro tempo. Ma esso si svolge sempre nella stessa ristretta cerchia di architetti, il profano ne è appena sfiorato. E, persino tra gli architetti, sono piuttosto pochi quelli che attivamente prendono posizione; nella gran parte dei casi si limitano ad ascoltare o, peggio, a ignorare.

Si può avanzare di un altro passo e ritenere che ciò che quei pochi architetti progettano e costruiscono (da qualsiasi parte essi si schierino) si differenzi nella qualità dalla stragrande maggioranza di realizzazioni edilizie, e che quindi sia degno comunque di discussione.

Il dibattito ampliamento della Galleria di Stato a Stoccarda di Stirling ne è un esempio. Continuerà a sollevare controverse discussioni anche dopo l'ultimazione, ma, senza dubbio, il committente difficilmente potrà disconoscere le qualità al confronto con l'architettura corrente nelle città. Comunque la si giudichi, quest'opera è e rimane un'emergenza nel cuore di un ambiente completamente diverso: si erge a fianco di una direttrice di traffico del centro urbano che ne rafforza l'isolamento, ed è accessibile, a chi sia al di qua della direttrice, solo tramite una galleria di collegamento sotterranea.

E a questo proposito vorrei richiamare con forza l'attenzione sul fatto che edifici isolati e spettacolari possono mutare solo minimamente il volto delle nostre città, e anche le opere migliori restano frammenti unici in un ambiente estraneo.

Se si vuole incidere sul quadro complessivo di una città, lo si può solo mediante un lavoro paziente e a lungo termine. E ciò presuppone continuità, una continuità che deve sacrificare quel che è troppo legato al quotidiano.

Se oggi si tornano ad evocare le forme del passato quali espedienti per uscire dalla crisi, restano comunque irripetibili i presupposti che davano corpo a quelle stesse forme. Ciò che appare possibile — già oggi lo si ravvisa — è, da un lato, lo straniamento intellettuale dei pochi o, dall'altro, — com'è da temere — la modellistica annacquata dalle mani dei più.

Non mi pronuncio come teorico di architettura, ma come architetto, quando sostengo che in questa nostra epoca i problemi si risolvono con mezzi e linguaggio ad essa propri e non con forme prese a prestito, e quando sostengo che il passato ha comunque molto da dirci, se non chiediamo *che cosa* esso abbia prodotto, bensì *come* lo abbia prodotto. Penso, inoltre, che nel concepire i nostri progetti, dovremmo prestare maggiore attenzione a ciò che sente l'uomo per il quale costruiamo; e non come postulato teorico, bensì come azione esercitata nella pratica. Difido infine dei nuovi dogmi, specie dopo che abbiamo iniziato a mettere in discussione quelli tradizionali.

Jürgen Joedicke



1



2



3



4

1. A. Palladio, Villa Foscari, detta «La Malcontenta», Gambarare di Mira (Venezia), 1560 c.: facciata posteriore. 2. Le Corbusier, Villa Stein, Garches, 1927: facciata nord. 3. K.F. Schinkel, Progetto per l'Acropoli di Atene, 1834. 4. L. Mies van der Rohe, Progetto per un Monumento a Bismarck, Bingen sul Reno, 1912.

I sintomi dell'attuale crisi ambientale sono ben presenti e quindi non vale la pena di richiamarli.

Chiediamoci piuttosto che cosa possiamo fare per contrastare la perdita di un ambiente che abbia significato, ed avremo già colto l'essenza del problema, cioè la ricerca del *significato*. L'uomo moderno avverte che il suo esserci ha perso di «significato» e che l'ambiente monotono nel quale vive solitamente, non gli offre alcun valido aiuto.

Evidentemente l'interpretazione del significato data dal Funzionalismo, secondo cui *ciò che è funzionale è anche bello*, era di per sé inadeguata. Viene dunque da chiedersi se il problema possa esser risolto con il ricorso a motivi del passato adattati al presente. È questa la soluzione proposta dagli architetti del Postmoderno quando non incorrono in un'astratta «tipologia». In effetti il Funzionalismo radicale ed il Postmoderno hanno molti punti in comune, tra gli altri, la tendenza a ridurre l'architettura a qualcosa da usare, a semplice oggetto di «consumo», sia come «prodotto» che come «segno». In entrambi i casi si è comunque persa la nozione di architettura in quanto *cosa* che abbia significato in sé e per sé.

Cosa può voler dire una tale affermazione? Semplicemente che il significato di una cosa non sta nel suo valore pratico o metaforico, ma nella sua stessa «essenza di cosa» (*Dinghaftigkeit*).

Non è necessario che una rosa sia colta perché essa abbia significato o perché non la si consideri «altro» da ciò che è.

Una rosa vuole essere una rosa, dice Louis Kahn. Ed anche Rainer Maria Rilke, a proposito delle cose, ci insegna: *Mela piena, banana, pera e frutto / d'uva spina... lo sento... / morte e vita alla bocca dice tutto / questo. Leggilo dentro il lineamento / d'un bimbo che assapora. Questo arriva / di lontano. Senza nome s'invola / il gusto adagio? Ov'era la parola, / liberata dalla polpa a te fluiva / una scoperta. Esprimi quel che tu / chiami mela. Quel dolce che s'addensa, / elevato nel sapore pianamente, / per farsi chiaro, desto, trasparente, / duplice, sole e terra, di quaggiù —; / o esperienza, senso, gioia —, immenso! (1).*

Apprendiamo così che le cose sono, ciascuna con una propria specificità, e che proprio per il fatto di essere hanno *significato*. Il significato è immanente.

Oggi abbiamo perduto il contatto con le cose. Dai tempi dell'Illuminismo ci è stato soprattutto insegnato a fare calcoli e a prendere misure, abbiamo perciò imparato a quantificare il mondo, a considerarlo in termini di «risorse» e a sfruttarlo per soddisfare i nostri «bisogni». Ma così facendo *astraiamo* dal quotidiano, perdiamo il contatto con le cose e, di conseguenza, la possibilità di coglierne il significato e finiamo con l'esaltare il consumo di *stimoli*, «innocenti» o persino di cattivo gusto.

Forse sarebbe meglio ricordare il motto della antica fenomenologia: *ritorno alle cose in sé*. Che significa ciò nel nostro contesto? Significa semplicemente che si deve riportare l'architettura a contatto con le cose del quotidiano, perché essa stessa possa diventare cosa. Quali cose competono all'architettura? Potremmo riassumerle in una sola parola: i *luoghi*. Architettura significa quindi predisporre luoghi in modo tale che la vita vi possa *aver luogo* (*stattfinden*). Il termine *stattfinden* è quanto mai significativo, perché sta ad indicare che non si può pensare alla vita se non

in rapporto al luogo. Non viene prima la vita e poi il luogo, ma i due elementi nella loro interdipendenza.

Che cos'è dunque un luogo?

Non certo uno *spazio* inteso in senso matematico. A differenza dello spazio euclideo, che è isotropo, lo spazio concreto del luogo presenta differenziazioni qualitative locali sia nel senso più ampio sia in quello più ristretto del termine. La distinzione tra alto e basso vale per tutti i luoghi, ma la topografia e la vegetazione variano da luogo a luogo. In generale potremmo dire che il luogo è definito dalle cose che lo delimitano, cioè dal terreno, dal cielo e dall'orizzonte.

Il luogo possiede anzitutto un *carattere* specifico, che viene percepito come una specie di tonalità affettiva (*Stimmung*), la quale contribuisce a determinare la situazione affettiva dell'uomo (*Befindlichkeit*). Tale carattere, oggetto della nostra *identificazione*, si esplica nel quotidiano in termini di appartenenza e di attribuzione di significato. Ma il luogo possiede anche una *struttura spaziale*, connessa alla disposizione delle cose che lo costituiscono. Tale struttura è oggetto del nostro *orientamento* e contribuisce a rendere ancor più saldo il nostro ancoraggio esistenziale.

Il carattere e la struttura spaziale formano insieme una qualità del luogo, un *genius loci*, entità con cui l'uomo ha sempre ritenuto di doversi confrontare in modo creativo (2). Se volessimo trarre delle conclusioni affrettate, potremmo dire che per superare la crisi ambientale è necessario tornare a rispettare e ad interpretare il *genius loci*. Come si raggiunge questo obiettivo? Torniamo per un attimo all'espressione «aver luogo» (*stattfinden*). La vita ha luogo. Il problema è già racchiuso in questa frase. Come potremmo circoscriverlo? Analizzando prima le strutture della vita e poi quelle dei luoghi. Alla prima domanda ha già risposto Martin Heidegger nel trattato *Essere e tempo* (3), dove si apprende che i fattori caratterizzanti l'uomo nel suo *esserci* sono la *situazione affettiva*, la *comprensione*, il *discorso* oltre al suo *con-essere* con gli altri. Tutte queste strutture dell'essere presentano aspetti spaziali che determinano una universale *spazialità* dell'esserci.

Come abbiamo già accennato, la spazialità può essere intesa come identificazione, orientamento, apporto creativo sui luoghi. Dobbiamo ora aggiungere che il *con-essere* comprende anche strutture spaziali, che determinano le *istituzioni* umane (come le intende Kahn). In questo modo è possibile analizzare la spazialità della vita (4).

La spazialità dei luoghi può essere analizzata in modo sistematico ed anche in questo caso Heidegger ci offre un valido aiuto, soprattutto in quelle opere della maturità dove l'ambiente viene definito come un *fra*, compreso fra terra e cielo. Nel saggio *Hebel, der Hausfreund* (5) egli dice infatti: *Considerato nella sua essenza ed estensione, il verbo abitare definisce il modo in cui gli uomini compiono, sulla terra e sotto il cielo, il faticoso percorso che li porta dalla nascita alla morte. Tale percorso può variare, ma resta pur sempre il tratto dominante dell'abitare e del permanere dell'uomo fra terra e cielo, nascita e morte, gioia e dolore, lavoro materiale e parola. Denominiamo mondo questo fra dagli aspetti più disparati, ed il mondo sarà allora la casa che abitano i mortali. I vari edifici, i paesi, le città saranno invece, a seconda dei casi, quel costruito che rac-*

chiude in sé o intorno a sé il fra in tutte le sue molteplici manifestazioni. Il costruito in quanto paesaggio abitato porta vicino all'uomo la terra, e al contempo colloca sotto la volta del cielo la vicinanza dell'abitare associato.

In queste frasi Heidegger ha già circoscritto i vari aspetti del problema. Egli ci dice infatti che la terra si presenta nella sua forma originaria come «paesaggio abitato» e ci fa capire con ciò che una analisi strutturale del luogo deve prendere le mosse dal paesaggio. Tale analisi si attua ricorrendo a concetti estremamente concreti quali «terra» e «cielo». Ma poi ci dice anche che cosa sia un luogo creato dagli uomini: *Il costruito in quanto paesaggio abitato porta vicino all'uomo la terra e al contempo colloca sotto la volta del cielo la vicinanza dell'abitare associato.* Potremmo anche dire che le opere architettoniche in quanto *cose* racchiudono e concretizzano un mondo.

In generale architettura significa dunque mettere in opera la spazialità della vita che vi ha luogo. L'architettura deve *radunare* un luogo dove si possa vivere e deve conferirgli, per mezzo di un *costruire* che prende corpo, un carattere che abbia significato.

Ciò significa quindi interpretare il *genius loci* tenendo conto di una determinata situazione storica.

Così facendo esprimiamo il nostro mondo ed aiutiamo l'uomo a trovare un punto fermo nella sua esistenza (6).

Con quali strumenti possiamo mettere in opera tale proposito?

Allo stesso modo in cui il discorso è reso possibile dal linguaggio così l'incarnazione architettonica si concretizza per mezzo del *linguaggio dell'architettura*. Il linguaggio dell'architettura non consiste in un sistema di «segni» derivati da consuetudini e convenzioni, come sostiene la semiologia, bensì in «oggetti architettonici», che si collocano, con una propria specificità, fra terra e cielo. Il loro significato è quindi determinato, come lo è quello di tutte le altre cose. (Ma può anche capitare che dei segni convenzionali vengano scambiati per contenuti di connotazione). Un'opera architettonica esprime il proprio significato per mezzo del suo *poggiare, elevarsi, estendersi, aprirsi e chiudersi*. Tale espressione si concretizza sul terreno, nel muro, nel tetto, e nelle loro connessioni: basamento, angoli, cornicioni, aperture. Gli «elementi» architettonici sono dunque cose concrete ed il linguaggio dell'architettura è costituito da tutti questi elementi nella loro interdipendenza.

Il linguaggio universale dell'architettura comprende linguaggi specifici che sono determinati dal tempo e dal luogo.

Con l'aiuto del linguaggio dell'architettura si rende visibile l'insediamento dell'uomo e si riesce a raffigurare e fissare ciò che, per così dire, oscilla fra sentire e agire (*Stimmung e Handlung*), tanto che alla fine sappiamo dove siamo e come esistiamo.

Possiamo così dare una risposta al quesito di Louis Kahn: *Cosa vuol essere un edificio?* Un edificio è anzitutto qualcosa, una «istituzione» umana, situata fra terra e cielo. Con l'aiuto del linguaggio dell'architettura è possibile unire in sintesi la spazialità della istituzione a quella preesistente del luogo. L'architettura acquista così significato e l'uomo può dire di *abitare*.

Ai giorni nostri può forse sembrare difficile e quasi impossibile perseguire tali scopi. Infatti, le istituzioni umane sono spesso so-

stituite dai *mass-media* ed i luoghi sono ormai a tal punto devastati che riesce difficile parlare di *genius loci*.

Eppure ancor oggi la vita continua necessariamente ad aver luogo. Le strutture fondamentali dell'esserci sono ancora valide e la terra ed il cielo delimitano pur sempre il «fra» dei luoghi. Ma fino a che concepiremo il mondo solo in termini di risorse quantificabili, non risolveremo i problemi. Dobbiamo tornare a capire che il significato è questione qualitativa, vale a dire *artistica*. Sentiamo cosa dice Hölderlin a questo proposito: *Pieno di merito, ma poeticamente, abita / L'uomo su questa terra* (7).

Concludendo possiamo riassumere:

1. Un ambiente che abbia significato può realizzarsi attraverso l'«interpretazione creativa» di un *genius loci*. Ciò significa che l'architettura deve tener conto del carattere e della struttura del luogo e che deve connetterli a una determinata realtà storica. Solo così l'ambiente può avere fondamento, solo così la vita può avervi luogo.

Ma questo non significa che si debba tornare ad un nostalgico stile patrio (*Heimatsstil*). Gli stili regionali si orientano verso i motivi piuttosto che verso il significato, offrendo così solo dei surrogati. Una «interpretazione creativa» può realizzarsi solo per mezzo di un autentico *costruire*, che tenga conto delle effettive proprietà ambientali, e non per mezzo di «segni» applicati.

2. La messa in opera di un ambiente che abbia significato presuppone una migliore *comprensione dell'ambiente*. Ciò significa che dobbiamo tendere ad una preparazione generale, ma anche professionale, basata non solo sulla quantificazione ma su una comprensione fenomenologica della essenza di cosa (*Dinghaftigkeit*) del mondo. In altri termini, dobbiamo riscoprire e sviluppare la *comprensione poetica*.

3. Una effettiva partecipazione sociale è possibile solo con riferimento ai luoghi. Partecipare significa avere qualcosa in comune, dividere qualcosa con gli altri. Nel nostro contesto l'oggetto della partecipazione è il *luogo*. Il luogo unisce gli uomini malgrado le differenze individuali. E per questo che quando vogliamo identificarci diciamo: *sono di Berlino*, o *sono di Roma*.

La società è destinata a scomparire, l'uomo a morire, solo il luogo sopravvive.

Nel luogo si compenetrano uomo e mondo. Il luogo incarna la storia.

Christian Norberg-Schulz



(1) In R. M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, 1923, ed. it. Coderina, Milano 1948, *Sonetto XIII*, pagg. 50-51.

(2) Cfr. C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, 1976, ed. it. Electa, Milano 1978.

(3) Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, 1927, ed. it. UTET, Torino 1969.

(4) Cfr. C. Norberg-Schulz, *Esistenza, spazio e architettura*, 1971, ed. it. Officina, Roma 1975.

(5) In M. Heidegger, *Hebel, der Hausfreund*, Pfullinger, Neske 1957.

(6) Cfr. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, cit.

(7) In F. Hölderlin, *In lieblicher Bläue...*, in *Sämtliche Werke*, vol. 6: *Dichtungen, Jugendarbeiten, Dokumente 1806-1843*, Propyläen, Berlin 1923, cit. in M. Heidegger, «... Poeticamente abita l'uomo...», 1951, ora in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.

1. Tempio di Hasepsowe a Deyr el-Bahr. 2. Veduta di Vitorchiano. 3. Veduta di Palombara Sabina. 4. Antonio Sangallo il Giovane, Palazzo Farnese, Roma, 1541 (da C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, 1979).

Pasquale Lovero

E non facciamo storie...!

In questo scritto vengono lette alcune delle opere — progetti e/o realizzazioni — prodotte nel 1975 dagli architetti di cui tratta il presente numero della rivista (1). La scelta della lettura sincronica è dipesa dal convincimento che si possa resistere alla tentazione di accreditare immediatamente la tesi dell'identità generazionale *anche* facendone di numerose e rigorose prima (invece) di ricorrere subito alle consuete diacroniche. La scelta dell'anno, in particolare, è stata suggerita da una valutazione dei diagrammi di produzione degli architetti in causa lungo i due ultimi decenni. Se l'intorno del 1970 fu di cambiamento per molti di loro, il 1975 è risultato sintomatico di quelle manifestazioni contraddittorie — novità, nostalgie, cedimenti; affinità, alleanze... eredità — che solitamente fanno, tra l'altro, parlare *tout court* di 'identità generazionale' (2).

È stato, poi, posto l'accento sui procedimenti progettuali adottati da ciascun architetto per l'elaborazione delle opere trascelte. Ancora oggi trascurati in sede progettuale *come* in sede storico-critica — al più risultando ridotti ai 'metodi', con conseguenze che spesso pregiudicano la comprensione delle opere stesse —, essi attendono di essere debitamente affrontati. Nella prospettiva ormai indifferibile di una tipologia dei procedimenti progettuali, la piccola ma rilevante occasione di questo scritto è stata allora sfruttata provando a mettere in luce leggi e componenti di quelli in questione, senza peraltro trascurare complessità e contraddittorietà del fare professionale nel suo storico determinarsi.

Per la lettura delle opere si è fatto ricorso alla terminologia semiotica e all'analisi testuale. Contrariamente a quanto prescrive-

no i responsabili del protezionismo disciplinare, si confida nell'utilità di simili contributi extradisciplinari ai fini proprio della definizione della specificità dell'architettone e dell'articolazione dei suoi livelli costitutivi — segno, frase, testo —. I limiti di queste mutazioni sono, d'altro canto, troppo evidenti per essere maldestramente mascherati. Giova piuttosto sottolineare che si è ritenuto opportuno non chiudere forzatamente i numerosi problemi posti dal loro impiego: basti qui pensare a quello del ruolo ideologico nei processi di formalizzazione prima e seconda, per intuire (e apprezzare) l'entità degli ostacoli che restano da superare. Quanto al titolo dello scritto, al di là delle suggestioni immediate, esso è stato scelto in prima istanza per ragioni di didascalicità, rispecchiando una delle attitudini generalmente (genericamente) riconosciute a quasi tutti gli architetti in questione. Esso allude implicitamente alla 'irresistibilità' della tesi — sociobiologica? — dell'identità generazionale, senza che ciò contraddica quanto affermato poc'anzi. Se infatti le considerazioni che seguono dovessero giustificare pur in piccola parte la legittimità di un tale riconoscimento, esse stesse potrebbero proficuamente indurre a moltiplicare le letture sincroniche per meglio verificarne le ipotesi in sede di bilancio.

Nel 1975, due anni *dopo* l'artificiosa identificazione dell'Internazionale del Neorazionalismo suggerita implicitamente dalla Sezione Architettura della XV Triennale e un anno *prima* del tentativo di bilancio generazionale esplicitamente proposto dalla Sezione Arti Visive e Architettura della XXXVIII Biennale, alcuni degli stessi pro-

tagonisti producevano opere variamente sintomatiche — in alcuni casi addirittura al di fuori delle classificazioni vigenti —, lavorando in condizioni anche diverse da quelle della *routine* professionale (3). Vittorio Gregotti, Charles Moore e Oswald Mathias Ungers parteciparono, ad esempio, ad un Simposio internazionale sul tema del rapporto tra nuovo e antico a Berlino-ovest, occupandosi concretamente di un'area storica della città (4); James Stirling partecipò al Concorso a inviti — come Ungers — per il Wallraf-Richartz Museum di Colonia (5), mentre Carlo Aymonino, Oriol Bohigas, Roberto Gabetti e Robert Venturi erano occupati con l'attività dei rispettivi studi. Pur rientrando le occasioni del Simposio e del Concorso a inviti nell'ambito dell'attività professionale, a causa di alcuni requisiti oggettivi come pure delle particolarità organizzative frequentemente implicate, inducono a fornire prestazioni disciplinari-tecniche in parte differenti. I primi tre architetti, prescelti per formulare proposte 'individualizzate' ai fini di un progetto-tipo alternativo al piano esistente (6), affrontarono un tema delimitato dai promotori e arricchito di spunti da storici e critici, operando individualmente, senza cioè l'apparato dello studio o del gruppo occasionale. Stirling operò in una sorta di condizione 'intermedia' tra quella dell'incarico diretto e quella del Simposio, partecipando con un gruppo appositamente costituito (7). Tenuto conto, allora, della relativa diversità delle prestazioni richieste da questi due tipi di occasioni (condizioni) rispetto a quelle canoniche, è stato assunto co-

(1) Non è superfluo avvertire che per vagliare i prodotti al 1975, ci si è basati su quanto messo a disposizione dalle pubblicazioni di settore, con tutte le inevitabili conseguenze che ciò comporta. La stessa questione della datazione delle opere risulta purtroppo ancora condizionata dalle (cattive) abitudini di progettisti e redattori, costringendo ad approssimazioni spesso insoddisfacenti.

(2) Pur con tutti gli accorti distinguo adottati e la nostra comprensione per i condizionamenti redazionali, rientra in tale classe anche il saggio di Francesco Dal Co e Mario Manieri-Elia dedicato alla generazione di architetti italiani tra i 40 e i 60 anni, significativamente intitolato *La génération de l'incertitude*, pubblicato in *L'Architecture d'aujourd'hui* n. 181, settembre-ottobre 1975.

(3) Forse non è stata una coincidenza il fatto che a promuovere le due iniziative fossero stati due architetti (milanesi) separati da pochi anni e molti interessi — rispettivamente Aldo Rossi e Vittorio Gregotti —; né che gli esiti fossero stati così notevolmente diversi, anche a prescindere dalle caratteristiche dei rispettivi quadri istituzionali. Qui si vuole richiamare l'attenzione sul dato che al sostanziale 'difensivismo' della prima fosse seguito l'offensivismo della seconda, con una correzione di linea entro certi limiti riconducibile proprio a quello spirito del Movimento moderno che molti esponenti della generazione in causa cercano di *esorcizzare*.

(4) Il Simposio, promosso nel 1975 dal Senator für Bau- und Wohnungswesen e dall'Internationales Design Zentrum, verteva sul tema *Berlino vecchio/nuovo? Sull'integrazione dell'architettura moderna con strutture antiche*, mentre l'applicazione e le proposte riguardavano un'area del distretto di Kreuzberg, sempre a Berlino-ovest; esse furono poi riprese nel corso di una settimana di progettazione l'anno successivo. Cfr. A.A.V.V., *Entwürfe in der historischen Strasse. Arbeiten des IDZ Symposiums im Herbst 1975 zur baulichen Integration Alt-Neu*, Berlin Abakon 1976; e ancora *Lotus*, n. 13, dicembre 1976.

(5) In *Lotus*, n. 15, giugno 1977.

(6) La contraddizione in termini — proposta « individualizzata » e « progetto-tipo » — bene esprime la confusione in cui istituti ed enti pubblici spesso vengono a trovarsi in materia (delicatissima) di rapporti tra promozionale, gestionale e progettuale, all'estero *come* in Italia.

(7) Tale carattere, come è noto — ma spesso dimentica-

me provvisoria discriminante all'interno del novero degli architetti in questione lo *sdrop-piamento* professionale attivato da alcuni di loro. I progetti e le realizzazioni trascelti saranno pertanto letti così come risultano ordinati da tale discriminante, oltre che — ovviamente — dall'evidenza di alcuni dei tratti culturali e disciplinari.

Oswald Mathias Ungers nel 1975 ha tra l'altro prodotto in collaborazione (8) il Progetto di concorso per la ristrutturazione di un tratto del IV Ring, a Berlino-ovest (9). Muovendosi sul 'livello operativo' abituale — quello definito alla fine degli anni Sessanta circa, e contemplante una pratica professionale rivolta alla produzione di progetti-tipo tanto didascalici da non apparire immediatamente realizzabili —, ha ribadito l'eccezionalità del suo caso, soprattutto se riferito allo stereotipo dell'equivalenza professionalità = realizzazione = successo (10). È in parte mutato, però, l'atteggiamento nei confronti della città 'esistente', con conseguenze non secondarie sul progetto. Questi, infatti, oltre a testimoniare della sua adesione ai programmi di ristrutturazione dell'ex-Capitale, documenta la funzionalizzazione dei suoi interessi disciplinari alle relazioni contestuali — politiche, economiche; sociali, culturali — 'omologate' e alle componenti testuali — fisiche; funzionali, formali — stratificate. Tra le motivazioni non mancava l'imprevedibilità della storia (urbana), intesa ora come responsabile di tutta l'inerzia dell'urbano. Diversamente da alcuni suoi colleghi — e soprattutto da Stirling, per fa-

re un confronto più stretto —, egli ha affrontato la tematica della città contemporanea tentando di temperare le asperità della prefigurazione architettonica, con risultati attestanti una difficoltà che *trascende* in certa misura le stesse capacità dell'architetto di turno. Sia l'interpretazione che lo svolgimento del tema sono stati pertanto condizionati dall'intento di elaborare un progetto *in continuità* con l'urbano dato, fidando ancora sulle proprie opzioni disciplinari-tecniche. A tal proposito, l'attenzione urbana, riecheggiante come in progetti precedenti alcuni motivi del filone italiano dell'analisi urbana — Rossi; Aymonino (11) —, ha puntato sull'assunzione in positivo delle preesistenze testuali rimarchevoli per una qualificazione ambientale appunto *adattata* (12). L'impianto proposto risulta urbanisticamente innestato ('inserito'), mentre la configurazione architettonica soffre palesemente della mancanza di 'senso urbano'. Spia di tale esito è l'applicazione dei principi della modificabilità e della ripetibilità delle unità di intervento, fatta conformemente alla lettera delle analisi dell'esistente e poco riscattata dall'articolazione spaziale. Le strutture sintattiche del testo proposto ne sono risultate condizionate a tal punto che, per esempio, le componenti viarie tornano ad essere 'infrastrutture' individuate e risolte tecnicamente (separatamente), mentre la periodazione ostenta una scansione troppo rigida. Nonostante le intenzioni, dunque, permangono ancora certi requisiti autobiografici a impedire l'effettualità dell'architettura urbana; e che prima di questi si ritrovi anche il dato preliminare della scala, è un fatto sintomatico della difficoltà dell'impresa. L'operazione invariante dell'elaborazione tipologica, se è stata contenuta dalle opzioni programmatiche, pur tuttavia è riuscita a garantire una certa varietà di derivazioni morfologiche.

Quanto alle dimensioni dell'architettura, le scelte hanno privilegiato esplicitamente la distributiva, come documenta il catalogo dei tipi. Di conseguenza, la stessa previsione delle possibilità offerte da questi ultimi appare viepiù legata alle leggi costitutive delle singole unità urbanistiche, ciò che contribuisce a indebolire la coerenza complessiva del progetto. Non è da trascurare, allora, il fatto che la dimensione compositiva si sia limitata all'ordinamento 'urbanistico' del ventaglio dei tipi, in coerenza relativa con certe opzioni preliminari, eppure in contrasto patente con l'interesse per la caratterizzazione urbana dell'architettonico.

Ben altra è stata l'elaborazione di Ungers in sede di Simposio (13); e con risvolti che se potevano sembrare sconcertanti a caldo, oggi — 1980 — stanno a testimoniare di alcuni decisivi mutamenti in materia di concezione dell'architettura. Più di Moore e di Gregotti si è trovato a proprio agio nell'operare alle condizioni del Simposio, date le caratteristiche della sua pratica professionale; contrariamente al recente passato, però, si è rivelato incline a insospettabili predilezioni figurative, arrivando a modificare lo stesso procedimento progettuale-tipo. Bisogna però sottolineare che aveva compiuto uno spostamento dal livello operativo abituale verso un altro, non ancora ben definito e comunque caratterizzato dall'allentamento della presa contestuale a vantaggio di una enfaticizzazione del ruolo artistico. E così che forse per la prima volta l'intreccio di sa-

pere e potere si è esplicito in direzione insospettata, facendogli capitalizzare la propria condizione per sgomberare il terreno dagli 'accidenti' della progettualità corrente. L'approfondita conoscenza del caso berlinese, in concreto, è stata messa a servizio di operazioni inconsuete, a riprova della gravità del 'contagio' consapevolmente ricercato. Non è un caso, infatti, che abbia ritenuto di poter eliminare anche le sommarie considerazioni contestuali che negli ultimi progetti avevano assicurato loro una qualche 'aderenza'. E, d'altro canto, il carattere di «ri-progettazione» del tema ha finito per esaltare la sua propensione alla simulazione dei tipi di trasformazioni possibili, sino al punto da indurlo a generalizzarne l'applicazione. Dal progetto-tipo alla redazione di cataloghi di soluzioni morfologiche: ecco il salto compiuto che peraltro *non esaurisce* tutte le novità del progetto. Se lo si esamina più approfonditamente, si può notare infatti che egli, oltre a giovare dell'ambigua *intercambiabilità* del morfologico col tipologico, si è mostrato disinteressato a qualsiasi gerarchizzazione delle ipotesi formulate. La simulazione a scala urbana non è stata completata dall'individuazione delle relazioni testuali in grado di strutturare le diverse ipotesi, mentre quella a scala edilizia non ha abbastanza rispettato la specificità della ri-progettazione. Probabilmente, a far comparire nell'orizzonte disciplinare di Ungers il principio delle trasformazioni 'separate', è stata la curiosità per le possibilità espressive consentite dalla *disaggregazione* dell'architettonico. Provandosi ad attuarla, egli ha compiuto la prima trasgressione del procedimento-tipo, giacché ha inteso propendere per l'*affrancamento* della connotazione (stilistica) dalla denotazione (linguistica). Non c'è più, dunque, la 'mediazione' del tipo edilizio a garantire l'ordine sistemico delle dimensioni dell'architettura; e così la compositiva può diventare tanto autonomamente preminente da rischiare di 'rappresentare' l'Architettura. Si consumava per tale via il residuo legame di Ungers col Movimento moderno, mentre si precisavano le condizioni per un confronto con esponenti di generazioni successive; e che si trattasse del confronto con la variegata folla dei postmodernisti è un fatto che conferma la 'fisiologicità' di un bisogno catabolico, tanto diffuso (anche) tra gli architetti.

Ma non è da sottovalutare la seconda — e più inattesa — trasgressione, quella relativa al codice stilistico; e dunque alla stessa dimensione compositiva, poiché appaiono mutate non solo le leggi di organizzazione delle unità di sostanza dell'espressione — formalizzazione seconda —, ma anche le matrici iconografiche. Accanto ai sintagmi più tipici delle facciate degli edifici minori berlinesi, è dato ritrovare immagini deformate del repertorio della Storia dell'Architettura, laddove la ri-elaborazione degli elementi originari sembra rispondere all'istanza di una connotazione tendente al New-Dada *piuttosto che* a qualcuno dei codici revivalistici di successo. In tal modo Ungers sembra voler quasi alludere ad un'alternativa figurativa per l'architettura urbana, tanto 'pluralistica' quanto singolare; di più, ad un'alternativa improntata alla proliferazione di sensi generati dalle sole facciate e per ciò stesso da consumare percettivamente in prima (ultima) istanza. Esauritosi l'oggettua-

to — oltre a scattare con una raggiunta notorietà (internazionale), denuncia *allo stesso tempo* l'esecutività delle scelte del dato committente pubblico e il riconoscimento da parte di questo stesso delle capacità propositive-realizzative del prescelto architetto famoso.

(8) In *Lotus*, n. 11, 1976, e in *Controspazio*, a. VII, n. 3, novembre 1975: le date di copertina non riflettono l'ordine di comparizione sul mercato. Merita di essere segnalato in margine un aspetto interessante in materia di costume generazionale: e cioè la gara ad assicurarsi la presentazione delle opere dei colleghi-coetanei stranieri in Italia. Nel caso di Ungers, giunge primo Gregotti, *Oswald Mathias Ungers*, in *Lotus*, cit., seguito da Aymonino, *Il contributo di Oswald Mathias Ungers all'architettura*, in *Controspazio*, cit.

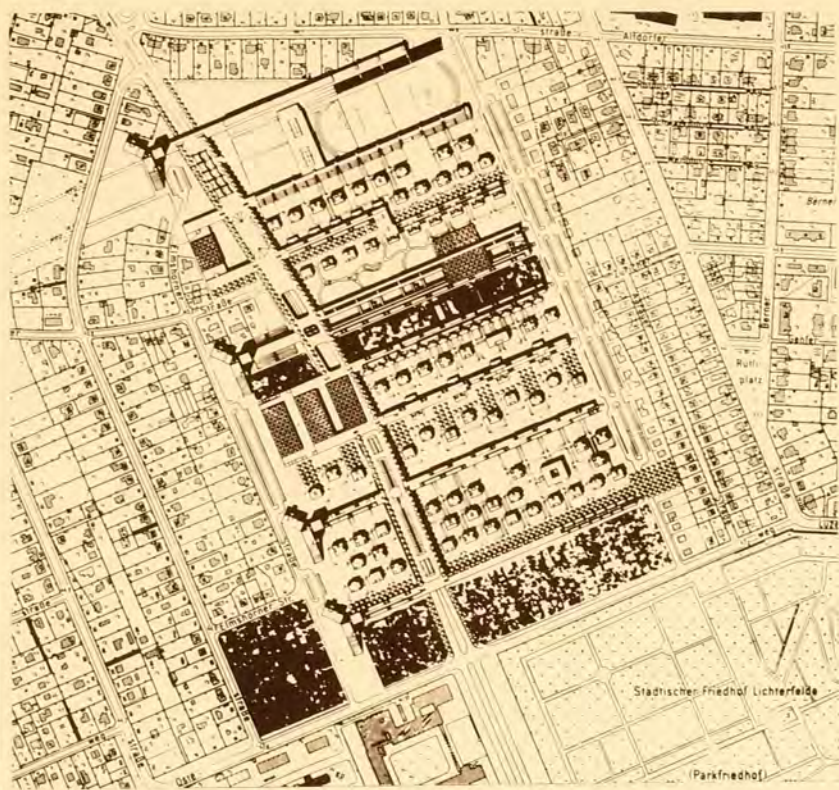
(9) Tra questi vi era anche Rem Koolhaas, uno dei fondatori del gruppo OMA (Office for Metropolitan Architecture, New York 1975), a conferma della sua propensione ad avvalersi di apporti nuovi. Per una valutazione comparata dei rapporti tra esponenti di generazioni diverse legati da rapporti di collaborazione, anche temporanei si vedano le aggregazioni J. Stirling - L. Krier e V. Gregotti - F. Purini.

(10) Dimostrazione inequivocabile della 'funzionalità', di tale stereotipo — quindi della prevedibilità degli schieramenti generazionali sugli interessi di fondo —, è stata la polemica intorno all'utilità (concretezza) della (neo-)Avanguardia in architettura, sviluppatasi nel 1976 sulle colonne de *la Repubblica* tra Renato De Fusco (*Ma sono progetti senza cantiere*, 14 luglio) da una parte, Paolo Portoghesi (*Meglio un musicista*, 7 agosto) e Tomás Maldonado (*Neo-avanguardia: carta o mattoni è un vero problema*, 14 settembre) dall'altra. E se si cominciasse a relativizzare i giudizi, provando magari a *contrastare* l'irresistibilità fisiologica delle consuetudini cataboliche?

(11) Si rimanda qui al Progetto di concorso per la ristrutturazione della città-giardino a sud di Colonia, 1961-63, davvero pionieristico; e poi a quelli — sempre di concorso — per la ristrutturazione di un'area a Dueren, Colonia, 1972, e per la sistemazione dell'area del Tiergarten, a Berlino ovest, 1973, pubblicati in *Controspazio*, n. 3, cit., e in *Lotus*, n. 11, cit.

(12) Cfr. O.M. Ungers, *Criteri di progettazione*, in *Lotus*, n. 11, cit.

(13) In *Lotus*, n. 13, cit.



1. O.M. Ungers con L. Dietzsch, R. Koolhaas, S. Clark, A. Ovaska, Progetto per il concorso di idee per la sistemazione del IV Ring, Berlin-Lichterfelde, 1975: planimetria.

lismo 'integrato' dei progetti tedeschi di grande scala, ecco che si profila un oggettualismo differenziale, simulacro tentativo della disponibilità contemporanea alla contaminazione senza fine. Anche se questo suo gesto non ha avuto la clamorosità di altri — di quello di Stirling, esaminato più avanti —, certamente costituisce una conferma ulteriore della complessità dei rapporti con la (storia della) disciplina, *soltanto in parte* mediati (-bili) da quelli con esponenti di generazioni diverse (successive).

Charles W. Moore si è trovato impegnato a redigere con lo Studio — Moore, Turnbull, Lyndon — il progetto per l'Owen Brown Village, a Columbia (Maryland) (14). Il fatto che non si occupasse per la prima volta di simili temi, se riferito ai prodotti che ne hanno decretato il successo, induce a sottolineare la originalità della sua collocazione nello stesso panorama statunitense.

Conformemente al livello operativo definito sin dall'inizio degli anni Sessanta, egli poteva affrontare temi urbanistici — di *housing* prevalentemente — insieme a quello della casa unifamiliare in virtù di una *duplice* economia disciplinare-tecnica. Alla base della sua versatilità progettuale (compositiva) c'era sempre stata una versatilità professionale: che dunque l'eclettismo disciplinare non si fosse fatto condizionare dall'irrequietezza organizzativa — anzi ne avesse tratto stimoli —, è provato dall'intera gamma dei suoi prodotti progettuali (15). Le dimostrazioni ampie e ripetute da lui fornite in materia di «pluralismo» culturale oltre che disciplinare, erano state a questo riguardo inequivocabili. Prima di passare ad esaminare

il progetto, sarebbe allora opportuno sottolineare il suo impegno nel cercare di rendere compatibili i condizionamenti della committenza con i margini di specificità disciplinare delle sue prestazioni, a prescindere in prima approssimazione dal carattere pubblico o privato di essa. Basti pensare alla varietà di esiti che aveva avuto l'interesse per una tematizzazione *empirica* della residenza, da lui perseguito giocando sulla riduzione dei vincoli normativi e la moltiplicazione localmente motivata delle libertà espressive (16). Certo è, — per tornare al progetto trascorso —, che l'interpretazione del tema rivela più i limiti che la validità dell'assunzione *in positivo* del ruolo della committenza. Nonostante che esso lasci trasparire le suggestioni esercitate dal mito americano dell'insediamento extraurbano (anti-urbano) — ben più, dunque, del suo tenace perseguire una inestinguibile *arcadian will* —, neanche in questo caso l'interpretazione ha portato a una segmentazione della sostanza del contenuto diversa dalla canonica. L'impianto risultante presenta una distribuzione urbanistica ottenuta per mera combinatoria degli organismi edilizi, di palese ispirazione ambientalista. Ma è lo stesso operatore invariante di «luogo» a trovarsi indiziato, poiché la sua applicazione si esaurisce nel rispecchiamento di una «collocazione» abbastanza scontata: il modello di Charleston, così spesso da Moore evocato riguardo al rapporto di strade e edifici col luogo, difficilmente potrebbe essere richiamato a legittimare questo impianto (progetto). Ciò che forse più caratterizza il progetto — come altri dello stesso filone —, è l'approssimativa elaborazione morfologica del tipo edilizio di ri-

ferimento, intesa a rendere compatibile l'immagine originaria dell'edificio coloniale con alcune delle invarianti formali (17). Al di là, allora, delle probabili motivazioni di opportunità professionale, bisogna forse mettere comunque in conto un certo disagio da parte sua di fronte ai problemi di tipologia insediativa; e si tratta di un disagio che si è ripercosso puntualmente sulla soluzione architettonica, a causa della *impossibilità* di supplenze del morfologico a scala edilizia nei confronti dell'omologo a scala insediativa (18). Essendo mancate anche le motivazioni a sostegno di un interesse per la sperimentazione tecnologica (19), le soluzioni particolari adottate per le singole dimensioni hanno finito per risentire *direttamente* delle opzioni generali. Esse, cioè, sono state ricondotte all'interno di una 'normalità' che se trovava giustificazioni professionali, non ha di certo potuto consentire le trasgressioni linguistiche che avevano fatto la fortuna delle sue case unifamiliari — e dello stesso Sea Ranch del 1963, a voler disporre di un termine di confronto più omogeneo —. Il controllo del sistema delle dimensioni, pertanto, pur avendo garantito una certa affidabilità, non appare motivato strutturalmente, ciò che rimanda alla questione della controllabilità disciplinare-tecnica delle opzioni ideologiche. L'altro Moore — quello solitamente ignorato dagli esecuti entusiasti — è dunque ancora presente nel 1975; e forse anche con la consapevolezza della inevitabilità di un certo scotto da pagare per mantenere 'distinte' le due linee di prodotti definitesi prima del successo internazionale.

Ritornando in Europa dopo otto anni per confrontarsi con alcuni colleghi europei sul tema del Simposio berlinese, ancora meno di Ungers ha risentito della particolarità delle condizioni di lavoro; più di questi e di Gregotti, invece, per l'attrito culturale provocato dal contatto con la realtà berlinese (tedesca) (20). Anche lui, infine, ha mostrato di accettare gli spunti di André Corboz e Christian Norberg-Schulz in materia di conservazione dell'edilizia minore berlinese. Con un approccio coerentemente 'sbilanciato', egli ha rivelato di volersi dedicare immediatamente a quelle trasformazioni testuali degli edifici dati che potessero risultare esemplari di una concezione *attiva quan-*

(14) In *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 184, marzo-aprile 1976.

(15) L'originalità non sta soltanto nella varietà degli apparati organizzativi volta a volta attivati — studio individuale, studio in associazione, gruppo interdisciplinare —, ma anche e soprattutto nel loro periodico funzionamento *simultaneamente*. Cfr. C.W. Moore, *Autoportrait. Moore vs Moore*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 184, cit.

(16) Cfr. Charles Moore: *Architettura e luogo*, intervista a cura di C. D'Amato e V. Berti, in *Controspazio*, a. VII, n. 1, settembre 1975.

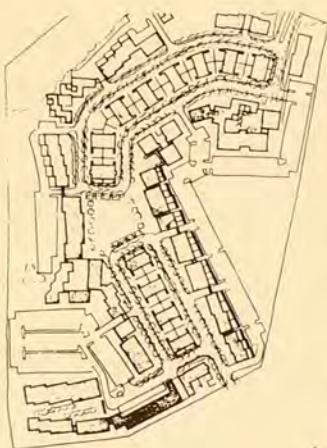
(17) Si rimanda al progetto per la Talmar Wood, Orono (Maine), 1972, o a quello per l'Anderson Housing Development, Springfield (Massachusetts), 1973, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 184, cit.

(18) Entro certi limiti tale impossibilità trova riscontro storico proprio nei casi di agglomerazioni americane quantitativamente rilevanti e qualitativamente non strutturati della fine del Secolo scorso, riconoscibili per la ricorrenza dei tratti Shingle Style.

(19) Si rimanda ai progetti per il Prefabricated Metal Housing and Shops, New Haven (Connecticut), 1968; o al Modular Housing Study, Whitesburg (Kentucky), 1970, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 184, cit.

to personalizzata della «conservazione». Eludeva in tal modo ancora una volta il problema delle valenze urbane dell'architettura, nonostante le istanze avanzate in generale dalla specificità del tema di ri-progettazione e i suggerimenti forniti in particolare dal brano di testo assegnato. Di più, è accaduto che la sua propensione alla «inclusione» (21) abbia accusato difficoltà di esplicazione, di fronte a differenze geografiche e spessori storici inconsueti. Se ciò non costituisce novità, tutt'altro si può dire del trattamento edilizio. Contrariamente a quanto magari lasciano attendere certe superficiali interpretazioni della sua poetica, un tale tema ha messo in crisi proprio le operazioni di trasformazione (trasfigurazione) dei riferimenti iconografici prima ancora di far pesare l'individualità del brano di testo assegnato. Si ritrova il ricorso alla Storia dell'Architettura, eppure la sensibilità delle osservazioni sul preesistente e delle stesse citazioni non riesce a celare il ruolo mediatore di queste tra tipo di tema e forma di cultura personale.

Ignorata (o quasi), la «resistenza» del supporto tipologico — che pure non è trascurabile in quella edilizia! —, l'attenzione si è concentrata sulla elaborazione connotativa delle facciate, senza che ciò presupponesse la dissagggregazione dell'architettone — come era accaduto a Ungers —. Ne costituisce conferma il fatto che le medesime trasformazioni distributive pensate per tutte e tre le ipotesi di facciata — al piano terra e agli ultimi due piani — siano state dettate proprio da scelte compositive relative alle aperture delle facciate e definite fidando quasi esclusivamente sul suo collaudato geometrismo. Il nesso tra alcune delle dimensioni sussiste dunque, anche se è palesemente subordinato alle scelte compositive, in omaggio ad un atteggiamento disposto a rischiare perfino il «pittorresco» — magari dietro le sollecitazioni della Berlino «colonizzata» del Secondo dopoguerra —, pur di conseguire l'obiettivo della riqualificazione ambientale. L'originalità residua della sua proposta sta probabilmente nella natura e nell'uso delle citazioni come nelle stesse trasformazioni di alcune delle componenti testuali date, con uno scarto soltanto apparente rispetto alle operazioni analoghe compiute nello svolgi-



1.2.3. C.W. Moore Associates & MLTW/Turnbull Associates, Progetto per l'Owen Brown Village, Columbia (Maryland), 1974-75: planimetria generale e prospettive.

mento di temi diversissimi come le Piazze d'Italia a New Orleans del 1974 o la residenza a Madras in India del 1975 (22). La legge dominante è quella della sostituzione — motivi linguistici per motivi decorativi o viceversa —: che si tratti del Le Corbusier didascalico o di uno Schinkel singolare, le citazioni sono state dunque esse stesse trasformate prima dell'applicazione, onde consentire trasfigurazioni giocate sulla mancata corrispondenza tra unità di sostanza dell'espressione e unità di forma della espressione. Tale mancata corrispondenza, inoltre, diversamente da quella posta in atto da Ungers, rientra pur sempre all'interno di una logica di produzione di sensi «positivi», anche se inconsueti rispetto alla media delle possibili attribuzioni da parte dei fruitori (berlinesi).

Vittorio Gregotti si è occupato con lo Studio — Gregotti Associati — degli esecutivi del primo stralcio del progetto per l'Università della Calabria, a Cosenza (23). La scelta dello spostamento su di un livello operativo molto avanzato — da lui fatta nel primo scorcio degli anni Settanta — implicava prestazioni di gruppo superqualificate nell'ambito di un aggiornamento delle strategie di intervento che il rilancio riformista aveva reso più attendibile (24). Egli pertanto aveva ristrutturato lo Studio (25), e avviato la definizione pragmatica di un tipo di procedimento progettuale all'insegna della suddivisione delle competenze e della integrazione degli apporti specialistici esterni (26). Se il Concorso internazionale omonimo era stato l'ultimo di una serie dedicata ai grandi temi pubblici nei primi anni Settanta, la reda-

zione di uno stralcio esecutivo costituiva una occasione preziosa per avvicinarsi alla fase cruciale della realizzazione, giacché veniva a mettere in causa simultaneamente più scelte. Innanzitutto la verificabilità del discorso, avviato da tempo, sul radicamento geografico dell'architettura; poi la validità del nuovo tipo di procedimento per la prima volta interamente applicato; quindi, ancora, la credibilità della nuova formula dello Studio. La prova di carattere disciplinare-tecnico più decisiva è stata quella cui è andato incontro il progetto di massima; in particolare, l'idea architettonica che lo animava, tutta tesa a sostanziansi del discreto paesistico colto nel sito. I tratti da vero e proprio modello insediativo lineare che persistevano — soprattutto quelli di natura sintattica —, sono stati in parte gradualmente assorbiti dalla individualizzazione architettonica, nonostante le difficoltà poste dal trattamento scalarmen-

te adeguato di frasi pensate alla scala edilizia. Delle dimensioni è stata privilegiata la tecnico-costruttiva per il ruolo di garante della concretezza materiale nei confronti della prefigurazione architettonica, mai come in questo caso importante ai fini della riconoscibilità delle caratteristiche del modello. Giova sottolineare, a questo proposito, che tale progetto attesta di un mutamento di atteggiamento nei confronti della produzione industriale, conseguente peraltro alla scelta programmatica di riqualificare strutturalmente e tecnologicamente l'architettura. Diversamente, ad esempio, dalle soluzioni dello Stirling costruttivista — «costruttore», all'inglese — dei primi anni Sessanta, quelle adottate per gli esecutivi ambiscono a proporsi come veri e propri prototipi, indipendente-

(20) Cfr. Charles Moore, in *Lotus*, n. 13, cit.

(21) Per quanto riguarda tale attitudine (e l'origine del termine), cfr. C. Moore, *Statement of the Jurors*, in *Progressive Architecture*, n. 1, gennaio 1967; mentre per un'interpretazione critica (romana), cfr. C. D'Amato, *La crisi dell'international style e lo spazio post-kahniano: l'America alla ricerca di una sua identità*, in *Controspazio*, n. 1, cit.

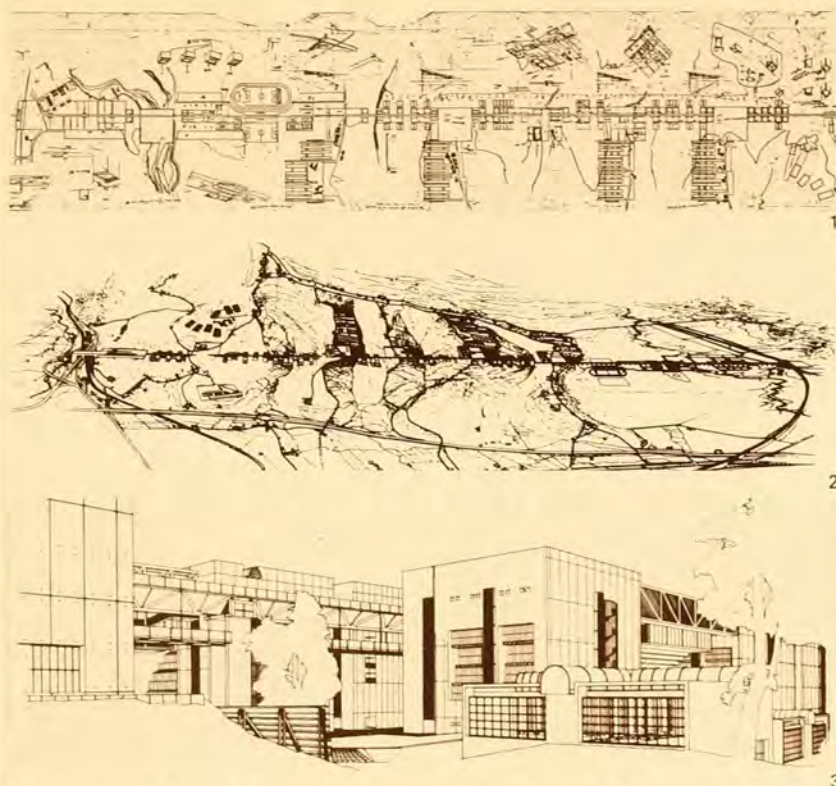
(22) In *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 184, cit., e in *Controspazio*, n. 1, cit.

(23) In *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 183, gennaio-febbraio 1976; e da ultimo AA.VV., *Il progetto per l'Università della Calabria ed altre architetture di V. Gregotti*, a cura di I. Rota, Electa, Milano 1976.

(24) Si è parlato, a questo riguardo, di «revisionismo professionale», cfr. Dal Co, Manieri-Elia, *La génération de l'incertitude*, cit.

(25) La formula dell'associazione nella versione di cui si tratta, era stata da lui adottata dopo le prime esperienze di progettazione a grande scala che avevano permesso di collaudare, tra l'altro, i futuri associati: Pier Luigi Nicolini e Hiromichi Matsui.

(26) Per questo progetto erano stati affidati a gruppi esterni gli aspetti urbanistici e la parte strutturale-impiantistica.



V. Gregotti con E. Battisti, H. Matsui, P. Nicolini, F. Purini, B. Viganò, Nuova sede dell'Università degli studi della Calabria, 1973: 1. Schizzo preliminare; 2. Prospettiva generale della Valle del Crati con l'intervento progettuale; 3. Prospettiva dei Dipartimenti di umanistica e di chimica.

mente dalle possibilità offerte dall'apparato produttivo italiano. Il prezzo di una tale scelta non è stato, però, la regressione alla determinazione denotativa, grazie al fermo intendimento di perseguire anche e soprattutto una figuratività integrata quanto adeguata all'ambizione di un'architettura sottratta ai meccanismi tradizionali della produzione. Uno dei riscontri più chiari è dato, per esempio, dal fatto che la verifica della corrispondenza delle unità di forma del contenuto con le omologhe di forma dell'espressione sia stata condotta a partire spesso dalle ridefinite unità di sostanza dell'espressione, col risultato di restringere il margine di 'aleatorietà' compositiva anche al livello dell'articolazione dell'insieme di frasi (brani). Essa equivaleva ad assumere in sede di progettazione esecutiva una razionalizzazione quasi diagrammatica delle prime, così da sottoporre le seconde ad una serie di vagli tecnico-costruttivi comunque finalizzati alla realizzazione di una immagine artificiale in dialettica col naturale circostante. Si spiega meglio, allora, l'insistenza mostrata nel controllare gli aspetti di figura, tenendo conto delle modalità di percezione richieste dal nuovo 'tipo' di oggettività (27). Superate le oscillazioni del periodo di oggettivazione della opzione neorazionalista, questo progetto esecutivo si presenta dunque esemplare per il modo con cui il fissato rapporto contestuale/testuale trascende le contraddizioni del tema e quelle dell'area. Investendo buona parte delle sue risorse quasi esclusivamente nella efficienza del procedimento e nella efficacia dell'immagine, Gregotti ha rinnovato con maggiore convinzione il tentativo di ipotizzare un settore di punta della produzione ar-

chitettonica. In altre parole, ha mostrato di essere ben consapevole del fatto che la posta in palio non era, (è) soltanto quella del ricambio generazionale. Tanto netto era stato lo spostamento di livello — e dunque l'accentuazione della centralità del fare professionale — che in sede di Simposio Gregotti ha rischiato di risentirne, nonostante una certa consonanza culturale con la città di Berlino (28). Va notato che diversamente dai suoi colleghi, egli aveva quasi sempre operato con lo Studio; pertanto soprattutto la previsione degli echi del Simposio aveva forse potuto giustificare una prestazione non contemplata direttamente dal nuovo livello operativo. Tale diversità, del resto, è stata, poi ripetutamente ribadita dal tipo di prestazione fornita, in funzione dell'obiettivo di una proposta concreta nel rispetto dei limiti assegnati. Il denominatore comune a tutti e tre del riconoscimento dell'importanza delle facciate ai fini di una conservazione non disgiunta da una riqualificazione ambientale, non ha avuto seguito però, a causa di un approccio personale tanto collaudato quanto determinato a manipolare la materialità testuale. E — ancora —, l'altro denominatore comune del ricorso alla Storia dell'Architettura, è diventato nel confronto subito differenza, in virtù della diversità di motivazioni e di uso a lui consentite da una affinata e dismagata sensibilità disciplinare. Come Ungers, poi, ha provato a tenere conto del problema delle valenze urbane dell'architettura, ma lo ha affrontato scartando sia le opzioni teoriche di un Aymonino che gli aggiornamenti operativi del collega tedesco, per puntare ancora sul proprio 'mestiere'. Gli è che il caso di stu-

dio berlinese offriva il destro — entro certi limiti, beninteso — per rivendicare l'irriducibilità dell'architettonico, di contro alla tendenza alla omogeneizzazione *de-architettonica* di molti dei cosiddetti «progetti urbani». Non si può dire, però, gli sia riuscito di andare oltre un rapporto indiretto con la scala urbana, come risulta dalla precarietà del compromesso tra intenzionamento architettonico e inerzia urbana. La saturazione delle valenze urbane del pezzo è passata, pertanto, attraverso il riscontro dei singoli edifici avvalendosi della lettura morfologica. Senza la mediazione provvidenziale della nozione di «ambiente», tuttavia, difficilmente tale tentativo avrebbe potuto mascherare la *letteralità* delle connessioni fisiche tra edificio e edificio, fra isolato e isolato. Idea e immagine di ambiente in tale proposta si confermano dunque diverse tanto da quelle di Ungers e Moore, quanto da quelle altre di Venturi o di Bohigas, per l'unitarietà del rapporto tra non-fisico e fisico e per la stretta complementarietà del percettivo. Il carattere di ri-progettazione del tema non poteva non venire forzato anche da lui, a vantaggio di una esplorazione compositiva tecnologicamente fondata. La facciata-filtro ha il compito di lasciar trasparire l'articolazione interna dell'isolato per mezzo di trasformazioni linguistiche e stilistiche giocate sul rapporto tra preesistenze e invarianti formali. Accade così che nelle sequenze sintagmatiche che trasfigurano perentoriamente le facciate date alludendo ad un ordine ambientale organizzativamente e percettivamente 'razionale', si ritrovi l'omologo della concretezza del procedimento seguito.

James Stirling ha partecipato al Concorso a inviti per il Wallraf-Richartz Museum di Colonia (29) — come si è detto —, producendo in collaborazione un progetto inequivocabilmente carico di novità. Il seguire una direzione tanto diversa dalla abituale quanto inaspettata — probabilmente anche da parte dei promotori dell'iniziativa! —, ha così legittimato i sospetti sulla sua 'conversione' manierista suggeriti da alcuni progetti precedenti (30). Questo di concorso denuncia, infatti, non solo uno spostamento dal livello operativo abituale — e la conseguente ridefinizione dei rapporti di lavoro nell'ambito del gruppo —, ma anche la sostituzione dei riferimenti iconografici e una profonda alterazione del tipo di procedimenti progettuale messo a punto lungo gli anni

(27) Non ci sembra condivisibile l'interpretazione di Manfredo Tafuri, il quale ha parlato a questo riguardo del soddisfacimento dell'obiettivo di una «architettura fatta di pure relazioni», quindi di «crisi dell'oggetto»; cfr. M. Tafuri, *Le avventure dell'oggetto: architetture e progetti di V. Gregotti*, in AA.VV., *Il progetto per l'Università della Calabria*, cit.

(28) Cfr. Lotus, n. 13, cit., e AA.VV., *Entwürfe in der historischen Strasse. Arbeiten des IDZ Symposiums*, cit.

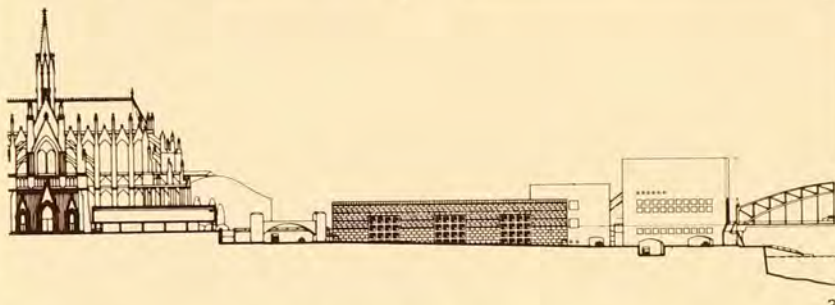
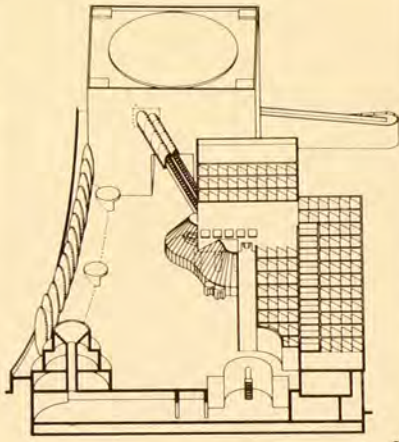
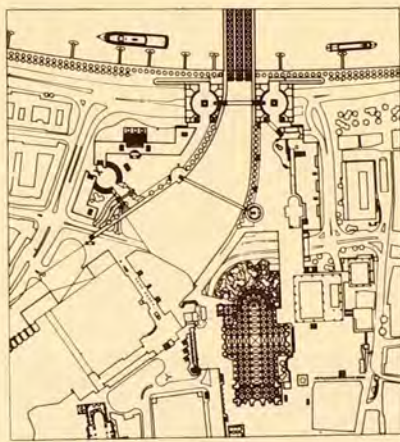
(29) In Lotus, n. 15, cit.

(30) Senza andare troppo indietro, si riguardino — con altro occhio — il progetto per il Centro civico di Derby, 1970, la sede della British Olivetti, Milton Keynes, 1971-77 e tra i progetti 'tedeschi', soprattutto quello per la Landesgalerie Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, 1975. L'imprevedibilità della sua conversione non ci sembra, comunque, sufficiente a far parlare soltanto a proposito dei suoi ultimi progetti nei termini di Paolo Portoghesi: «... indossa [Stirling] il vestito alla marinara... in

Sessanta (31). Diventa attendibile, allora, l'ipotesi che a provocare una tale conversione abbia contribuito 'l'effetto lungo' di certe suggestioni dell'Internazionale del Manierismo, insieme alla tentazione del «progetto urbano» esercitata da scritti e esemplificazioni di marca italiana soprattutto.

Il mercato del mondo, d'altro canto, con le numerose e stimolanti occasioni di lavoro prestigioso, anche per lui si era fatto più praticabile di quello dell'isola nativa; e per di più, particolarmente idoneo all'impiego di repertori revivalistici. Quest'ultimo aspetto potrebbe far parlare di allineamento con Ungers, così come la stessa adozione di certi sistemi funzionali integrati; ma, allora, anche altri architetti dovrebbero essere qui citati — massimamente italiani (morti-vivi) —, poiché quel manierismo neorazionalista che altre volte, nei suoi progetti, si era mostrato incerto ma già allusivo, in questo è diventato esplicito, emulsionato dalla funzionalità dell'assetto organizzativo e sostenuto da più convincenti referenze stilistiche (32). Si ripropone pertanto il problema dei condizionamenti reciproci tra struttura culturale dell'architetto e sue opzioni disciplinari, ma anche la questione — antica — delle improvvise e ricorrenti convergenze generazionali. Basta esaminare le principali operazioni progettuali compiute per cogliere in modo diretto quanto appena affermato.

L'interpretazione del tema con il suo esplicito debordare i confini dell'area rivela innanzitutto la recente ambizione di Stirling di conferire una caratterizzazione urbana al progetto, fidando anche sulle possibilità riconosciute al prescelto codice stilistico. Già però la segmentazione della sostanza del contenuto, pur attenta ai condizionamenti dell'intorno, mostra di seguire il criterio del consolidamento delle funzioni, accettando in definitiva le ipotesi tradizionali della destinazione museale. A questo proposito, esemplare è la riduzione cui sono stati sottoposti gli «inevitabili» nuclei tipologici, sotto il progredire di una istanza compositiva tesa a sublimare gli accidenti organizzativi in un disegno (-disegno) superiore. Ne costituisce riscontro diretto l'assetto organizzativo che non riesce, appunto, a nascondere la preminenza del compositivo. La caratterizzazione urbana, dunque, affidata come è stata al gioco insistito dei rimandi testuali, si limita ad un inserimento dignitoso, sicura di poter contare sul *supplemento* di pertinenza (?) assicurato dalla ridondanza dello stilistico.



J. Stirling & Partners con W. Kreis, R. Livesey, R. Bevington, U. Schaad, Progetto di concorso per la risistemazione dell'area tra la Cattedrale e il Reno e per il nuovo Wallraf-Richartz Museum, Colonia, 1975: 1. Planimetria generale; 2. Assonometria del museo; 3. Prospetto.

Spia insospettabile di tale semplificazione è il ruolo svolto dal rapporto artificiale/naturale, assunto come ordinatore generale della prefigurazione architettonica, eppure incapace di informare di sé la soluzione sin nelle connessioni strutturali. A sancire però la riconoscibilità della sua conversione sotto il profilo disciplinare, è soprattutto l'alterazione della parzializzazione abituale del sistema delle dimensioni. L'elaborazione degli schemi distributivi elementari rivela la diretta subalternità allo stilistico, mentre le stesse invariati formali talvolta hanno patito della troppo arida sostituzione delle familiari unità di sostanza dell'espressione. La periodazione è fluida grazie proprio all'assimilazione di nessi sintattici tanto collaudati quanto poco motivati all'interno di questo progetto. Nonostante una certa cura per il linguistico, è dunque la tendenziale assolutezza dello stilistico che *destruttura* il progetto, contribuendo a negargli la possibilità di conseguire la tanto ambita caratterizzazione urbana.

L'ipoteca di una intertestualità metastorica — soltanto in parte controllata — qui si fa tanto forte da annullare le residue resistenze del contestuale dato; da indebolire addirittura quelle stesse opzioni autobiografiche che nel recente passato avevano supplito con la loro pienezza denotativa alle carenze urbane dei vari progetti. Paradossalmente — ma non tanto —, è dunque in questo Stirling che si può forse meglio cogliere la compresenza di alcuni degli interessi di moda, confusamente condivisi da esponenti di generazioni diverse: si pensi all'autonomia dell'Architettura, al progetto urbano sempre più inteso in senso riduttivamente «testuale»

all'enfatizzazione (separata) del connotativo, al ruolo della memoria; alla celebrazione del *drawing*. Nulla meglio della sua condizione di crisi avrebbe potuto infatti permettere a tali interessi di manifestarsi nelle rispettive modalità di esistenza «ottimali»; ovvero, *separate quanto incondizionate*.

Passando agli architetti del secondo gruppo — Aymonino, Bohigas, Gabetti, Venturi —, torna opportuno richiamare il carattere strumentale della discriminante assunta in partenza. Se è vero che per questi architetti la preminenza della pratica professionale diretta risultava al 1975 come accentuata, è altrettanto vero che vi si potrebbero aggiungere anche un Gregotti o un Moore. Va piuttosto sottolineato che per qualcuno di questo secondo gruppo si è trattato di un ritorno alla nozione — e alla pratica — di « mestiere », sotto la spinta di eventi e interventi particolarmente importanti; e comunque con un grado di variabile consequenzialità rispetto alle posizioni generali da un lato, ai progetti stessi dall'altro. Ma più di ogni altra precisazione, anche per loro sicuramente potrà valere una lettura delle opere trascelte.

Robert Venturi ha progettato con lo studio — Venturi & Rauch — il Faculty Club della Pennsylvania University, a Philadelphia (33), città sede delle sue attività professionali e accademiche. Si tratta ancora del Venturi «ironico», «antierico», trasgressore, «inclusivista» (34)? Per rispondere bisogna passare a una disamina articolata del progetto, facendo tesoro degli approssimazionismi consumati nei suoi confronti da detrattori e esaltatori. L'incarico pubblico, con la com-

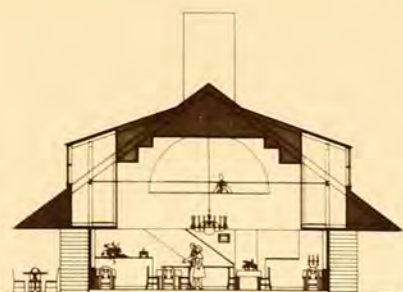
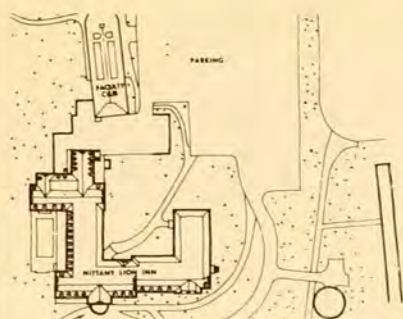
Architetti sotto vuoto, in *la Repubblica*, 9 ottobre 1976.

(31) Forse non è azzardato attribuire l'insolita rigidità del progetto anche alla presenza, tra i collaboratori, di architetti tedeschi.

(32) Tutta la cautela prescritta per simili casi non impedirebbe di parlare con maggiore precisione di contaminazione ungheriana, ben controllata (simulata) come si conviene del resto, per quelle di concorrenti-coetanei. Il gioco dei rapporti tra esponenti di una stessa generazione, come si vede, è dunque molto più ricco di movimenti e posizioni di quanto non vogliano far credere gli stessi «giocatori»!

(33) In *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 197, giugno 1978.

(34) Cfr. V. De Feo, *Robert Venturi e il mito dell'ironia*, in *Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica*, Università degli Studi di Roma, a. VI, n. 17, agosto 1970; e quindi *Charles Moore: Architettura e luogo*, cit.



R. Venturi con J. Rauch, Progetto per il Faculty Club della Pennsylvania State University, 1974: 1. Planimetria generale; 2. Sezione; 3. Particolare del fronte.

PLICITÀ del tipo di tema, restringeva oggettivamente i margini di applicabilità dei suoi criteri progettuali più collaudati. Non si deve però trascurare di considerare l'incidenza avuta su tale restringimento da alcuni fattori soggettivi; quei fattori responsabili di modificazioni crescenti in materia di elaborazione architettonica sin dai primi anni Settanta. Già da qualche tempo, infatti, egli aveva alterato il livello operativo del tanto necessario ad affrontare temi 'consolidati'; ovvero, temi strategici rispetto all'ordinamento contestuale esistente. Sotto questo profilo, il confronto obbligato con Moore lascia apprezzare conferme indubbe relativamente all'accentuazione della diversità di atteggiamento culturale e di opzioni disciplinari. Anche lui — come Ungers in certo senso — si era mosso verso la città 'esistente', disposto a fare i conti con la pienezza contraddittoria di essa anche a costo di ridurre, appunto, la carica connotativa della sua architettura (35). Certamente a determinare le novità parziali devono essere stati i mutamenti di interessi personali — non del tutto disgiunti, peraltro, dal clima internazionale — e certe esigenze professionali. Spuntata — l'ironia che lo aveva segnalato Oltreoceano, anche per effetto di una consapevole 'integrazione', era cominciata a venire meno la stessa capacità di intenzionare criticamente le trasformazioni. Ciò accadeva in un periodo della sua attività che si può oggi ben considerare di transizione verso quello più recente contrassegnato dalla utilizzazione indiscriminata del repertorio stilistico della intera Storia dell'Architettura (36). A questo proposito, più che un confronto con alcuni dei colleghi-coetanei in riflusso — Ungers e

Stirling, ad esempio —, sarebbe forse opportuno qualcuno con architetti propriamente postmodernisti, se non altro per raccogliere prove intorno al tipo di scambio (furto) consumatosi di volta in volta (37). Ciò, comunque, non era accaduto senza conseguenze di carattere metodologico e di carattere organizzativo. L'avvicinamento al testuale di fatto — effetto anche dell'influenza della Scott-Brown —, aveva comportato inevitabilmente alterazioni al tipo di procedimento progettuale abituale, e la ristrutturazione dello Studio, condotta conformemente ai principi della specializzazione delle competenze per allargare il ventaglio delle offerte.

Arrivando finalmente al progetto, l'interpretazione del tema rivela quasi subito i limiti dell'escursione, di solito intesa a saggiare le possibili trasgressioni semantiche. Riconoscere implicitamente l'inerzia della sostanza del contenuto equivaleva ad ammettere segmentazioni di essa limitate allo spettro tradizionale. Una conferma esplicita dello spostamento di cui si è detto viene pertanto dalla stessa impostazione del progetto, che pur stabilendo un rapporto privilegiato con il tipo edilizio richiamato dall'intorno — e ben presente nella tradizione dell'edilizia universitaria americana —, ha mostrato di propendere per un controllo più equilibrato dell'intera sequenza scalare dall'architeturale all'interior design. È però la parzialità del sistema delle dimensioni a disvelare la portata dello spostamento compatibile con l'inerzia del tema. Benché ancora interessato a perseguire una integrazione tra denotativo e connotativo in grado di garantire la «complessità dell'architettura», ha contenuto l'abituale squilibrio tra le dimensioni —

quello che assicurava la produzione di senso 'altro' —. L'assetto distributivo, per quanto basato su alcune invarianti formali, è consapevolmente compassato; e comunque più interessato, ormai, ad esaltare la credibilità della destinazione d'uso che non a suggerire modi d'uso spregiudicati. Le soluzioni tecnico-costruttive sono state condotte con discrezione all'ordine costituito, pochissimo influenzando le invarianti formali confermate — si pensi a quelle riproposte dai sintagmi della finestra centrale e della copertura —. La stessa cura nella scelta delle unità di sostanza dell'espressione testimonia dell'esigenza di aumentare la determinatezza oggettiva, anche a rischio di ridurre la rete dei significati possibili. La dimensione compositiva si avvale dell'allentamento della tensione critica per concedersi un regime più autonomo e sereno. Si deve poi prendere atto del fatto che la trasfigurazione dell'immagine di riferimento si sia mantenuta entro i limiti di un mestiere allettato dalla 'positività' dell'oggetto architettonico. Come dire che l'iconicità, un tempo tutta rivolta a rendere il rispecchiamento ironico del senso comune, si è ora affidata a poche sicure invarianti. Ma ciò rimanda alla contraddizione patente dell'opera, quella sinteticamente rappresentata dalla subordinazione delle invarianti formali ad una struttura di sensi ormai quasi tutti consolidati (convenzionati).

Oriol Bohigas con lo Studio — Martorell, Bohigas, Mackay — ha, tra l'altro, seguito la costruzione della Scuola Thau, a Barcellona (38). Realizzare un progetto, anzi quel progetto in un periodo di accentuata apertura era più che una coincidenza: lo prova inequivocabilmente il fatto che il suo rinomato virtuosismo sia riuscito a conciliare suggestioni internazionali e esigenze professionali (di mercato) (39). Comunque si analizzi la Scuola Thau, difficilmente riuscirebbe di trovare tracce delle note opzioni disciplinari, tanto evidenti essendo le novità da eccedere le possibilità — pur ampie — del suo eclettismo. Se infatti tale prodotto non è arrivato ad illustrare compiutamente la tesi dell'architettura come «cosmesi», di certo ha collocato l'autore in posizione ancora più

(35) Cfr. R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York 1966.

(36) Si rimanda alle opere, davvero sconcertanti, degli anni Settanta; in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 197, cit.

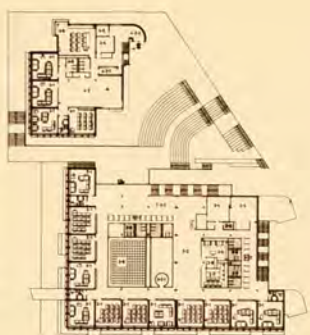
(37) Sempre in materia di costume generazionale, merita di essere segnalata la posizione pubblica presa da Venturi sul Postmodernismo, *prima e unica* su esponenti di generazioni successive, nonostante i numerosi motivi che altri suoi colleghi-coetanei pure avrebbero; cfr. R. Venturi, *Une définition de l'architecture comme abri décoré*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 197, cit.

(38) In *The Architectural Review*, n. 961, marzo 1977. Giova sottolineare che essa risulta da uno dei pochissimi concorsi ad invito cui gli sia stato dato di partecipare in regime franchista.

(39) È utile confrontare la lettura delle opere dello studio MBM fatta da Charles Jencks, anche perché si ha modo di apprezzare l'incidenza sulla forzatura dovuta al suo ruolo di 'rabbomante' del Postmodernismo. Cfr. C. Jencks, *MBM and the Barcelona School*, in *The Architectural Review*, n. 961, cit.

(40) Cfr. l'intervento di Aymonino al Dibattito «Quale Movimento moderno», svoltosi al Palazzo del Cinema al Lido di Venezia il 1 agosto 1976 in margine alla Mostra *Europa-America, Centro storico-suburbio* ordinata dal settore Arti visive e Architettura della Biennale, ora

particolare; e decisamente lontano da quei colleghi-coetanei come Gabetti, Gregotti e lo stesso Aymonino che nel passato recente avevano offerto il destro per raffronti plausibili (40). Anche per lui, quindi, il 1975 è stato un anno (intorno) di cambiamento. Diversamente però dagli altri casi qui esaminati, il suo si caratterizza per la particolarità delle connessioni fra tale cambiamento e le condizioni contestuali, dato l'impegno personale (immutato) a definire comunque il proprio livello operativo *all'interno* di quelle. Mentre dunque esse si segnalavano ancora per l'originalità delle 'ricuciture' catalane alle 'smagliature' del regime franchista, la sua carica ideologica senza troppo perdere in politicità, mostrava di rivolgersi sempre più nettamente verso gli aspetti pragmatici del fare professionale. In altri termini, l'operabilità disciplinare-tecnica alle condizioni contestuali date si era venuta *disgiungendo* dai giudizi politici volta a volta formulabili su ciascuna occasione (tema). Se non era stato cambiato il livello operativo, certamente delle alterazioni dovevano pure essere avvenute perché lo Studio potesse misurarsi con temi privati e pubblici strategici (compromessi). Lo stesso apparato organizzativo, del resto, si era venuto adeguando alle esigenze di una professionalità diversamente integrata, senza peraltro negare il principio del lavoro di gruppo (41). Quanto al procedimento progettuale, le novità introdotte rispondevano all'esigenza di sperimentare un controllo più aggiornato dell'intera sequenza operativa, allo scopo di ottenere, appunto, un prodotto affidabile. Di fronte al manufatto costruito non è facile dire fino a che punto la sperimentazione — imposta — della sostanza del contenuto abbia influito sulle scelte progettuali (42). Di fatto, la segmentazione di essa è stata questa volta condotta eliminando quasi del tutto quei margini di tolleranza che in opere precedenti avevano contribuito a far evitare soluzioni 'univoche'. L'attenzione urbana non si è rivelata in grado di cogliere relazioni contestuali e componenti testuali passibili di trattamento progettuale, così che ha finito per sostenere la soluzione architettonica *indirettamente*. E allora la complessità dello sche-



1



2



3

O. Bohigas con J.M. Martorell e D. Mackay, *Complesso per asilo nido, scuola elementare, scuola media «Thau», Barcellona, 1972-74*: 1. Pianta della scuola media (primo piano) e della scuola elementare (terzo piano); 2. Veduta della gradinata interna; 3. Fronte della scuola elementare.

ma organizzativo tutta interna all'area di intervento, che ne costituisce unico (e debole) riscontro, forse anche a causa delle ipoteche eccessive esercitate dal prescelto codice linguistico sull'approccio. Queste ultime, infatti, si manifestano già nell'uso particolare dello strumento tipologico, limitato al controllo della dipendenza del costruttivo dal distributivo: la natura di progetto 'realizzato', in questo senso, non lascia ombra di dubbio sugli effetti del momento coercitivo rappresentato simultaneamente dalla particolarità della committenza, dal mercato e dai regolamenti. Non è dato, peraltro, neanche cogliere rimandi alla storia edilizia locale, tanto forte si è rivelata la prescrittività del codice neo-razionalista — palesemente diverso da quello di Stirling —, con che veniva a cessare l'interessante parallelismo con la pratica di Gabetti. L'implicazione più 'estranea' era però costituita dall'assunzione della corrispondenza *diretta* (univoca) tra denotativo e connotativo, responsabile della inconsueta scorrevolezza della periodazione al prezzo di una sospensione della riconoscibilità immediata; per di più, differente da quella canonica di certo (neo-)razionalismo, in ragione dell'opulenza della determinazione architettonica. Ciò — inutile nascondere — ha indotto una parzializzazione del sistema delle dimensioni finalizzata al perseguimento di una oggettività *concreta quanto efficiente*. Le soluzioni tecnico-costruttive più delle altre appaiono dettate dall'istanza di una razionalizzazione aggiornata, mentre le compositive risentono spesso degli automatismi del codice prescelto più di quanto non abbia potuto lo stesso esplicito rifarsi alla produzione industriale. L'accentuazione della fi-

nitezza, quasi in nome di una coerenza esasperata rispetto alla sperimentazione della sostanza del contenuto, viene sancita dalla combinazione lineare delle unità di forma dell'espressione e denuncia l'interesse per una fruibilità percettiva dell'oggetto allo stesso tempo più fluida e più autonoma rispetto all'intorno. La tentazione del prodotto di qualità industrialmente verificata ha spinto all'esperienza di un oggettualismo 'fuori serie' rispetto alla produzione dello Studio: su ciò non possono sussistere dubbi. Certamente si tratta di un testo di sicura professionalità, ma che ha risentito di troppe sollecitazioni, sino al punto da perdere la memoria critica della originaria referenza razionalista — la catalana —; quella stessa che in molte delle opere precedenti aveva saputo dialettizzare proficuamente col Modernismo, legittimando l'originalità della sua elaborazione (43).

Carlo Aymonino con la realizzazione del progetto del Liceo Scientifico a Pesaro, ha ribadito invece l'intento di aggiornarsi *nella continuità* (44). A confrontarlo con Bohigas, non è casuale che un *medesimo* impegno funzionasse per l'ordine politico come per quello disciplinare, ove si pensi alle differenze contestuali — emblematicamente, Roma e Barcellona —, che doppiavano in modo sempre più netto quelle caratteriali. Certo è che nel 1975 erano pervenuti a due modi ormai abbastanza differenti di praticare da *comunisti* professione, insegnamento e pubblicistica. Non è questa la sede per approfondire tale argomento, ma va almeno fatto notare il valore pratico degli sviluppi delle rispettive vicende, anche per far risal-

pubblicato in AA.VV., *Europa/America. Architetture urbane e alternative suburbane*, a cura di F. Raggi, La Biennale di Venezia, Venezia 1978.

(41) Riconoscere l'importanza dell'apporto di MacKay e Martorell non sarebbe fare un torto a Bohigas, date proprio le numerose prove di complementarietà fornite in precedenza.

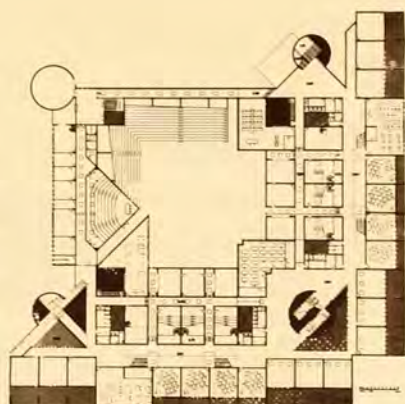
(42) La Scuola Thau, improntata al modello dei centri scolastici sorti in Catalogna per sopperire alle carenze dell'Amministrazione centrale e chiusi alla fine della Guerra civile, si occupa della formazione di giovani. Fondata nel 1963-64 per occuparsi soltanto dei più piccoli, ha finito col provvedere anche alle esigenze di istruzione dei maturandi.

(43) Si rimanda alla serie pregnante di edifici residenziali realizzati nell'arco degli anni Sessanta, la quale aveva tra l'altro contribuito a *radicare* anche tecnologicamente l'architettura in virtù di una sapiente reinterpretazione della tradizione artigianale. Cfr. *L'Architettura*, n. 154, agosto 1968; *The Architectural Review*, n. 961, cit.; *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 177, gennaio-febbraio 1975.

(44) In *Controspazio*, a. VIII, n. 2, marzo-aprile 1976; *Lotus*, n. 15, cit.; e da ultimo C. Aymonino, *Il campus scolastico di Pesaro*, Kappa, Roma 1980.



1



2



3



4

C. Aymonino, Liceo scientifico «G. Marconi» nel Campus scolastico di Pesaro, 1970-73: 1. Assonometria generale del Campus (redatta nel 1975) con gli edifici del Liceo scientifico, dell'Istituto tecnico commerciale e per geometri e del Centro civico; 2. Pianta del primo piano del Liceo; 3.4. Vedute.

tare meglio allineamenti e distanziamenti dagli altri colleghi rimasti legati ad una concezione a-politica del fare professionale. Frutto della combinazione di particolari condizioni contestuali e di contrastanti scelte disciplinari, questa sua opera consente di apprezzare innanzitutto il grado di controllo personale in materia di architettura realizzata esibito in un periodo delicato della sua attività soprattutto per l'ambiguità del rapporto sapere/potere messo in pratica. Pur avendo allargato di molto — troppo — il raggio di azione all'inizio degli anni Settanta cimentandosi tra l'altro a più riprese su di un livello diverso, egli aveva sempre confermato quello abituale riservandosi di praticarlo per verificare le ipotesi più legate a motivi autobiografici. La distinzione osservata tra tali due livelli operativi, non aveva trovato applicazione nel caso del procedimento progettuale, le alterazioni crescenti e diseguali attuate essendo state rese forzatamente compatibili con le operazioni invarianti del procedimento abituale. Sul piano organizzativo, invece, aveva cercato di mantenerla, occupandosi con lo Studio degli incarichi diretti di maggiore importanza, mentre con gruppi mutevoli, di prevalente estrazione accademica, aveva affrontato alcuni dei grandi temi di concorso nel primo scorcio degli anni Settanta.

Se dunque il progetto di un'attrezzatura pubblica aveva assunto un ruolo già cruciale nel quadro della esperienza pianificatoria condotta collegialmente nella stessa città — Pesaro — (45), a maggior ragione lo doveva la sua realizzazione date le numerose coincidenze incombenti. Va tenuto presente poi (prima) che le leggi del 'mercato' oltre al pro-

blema della difesa dagli attacchi concentrici di una urbanistica 'rovesciata', gli imponevano anche quello del confronto internazionale, una volta venuta meno — tra l'altro — la risonanza professionale dell'attività propriamente didattica. Così come non si deve dimenticare che l'eccezionalità delle condizioni di lavoro concretizzatesi in quella occasione si era manifestata nella solidità delle basi di progettazione di uno stralcio — il Liceo come pezzo del campus scolastico —. Egli ha, cioè, potuto seguire la realizzazione con rara tranquillità, contenendo ad un tempo complicazioni burocratiche e ingerenze progettuali (46). Forse trova una spiegazione plausibile, allora, il fatto che la sua ben nota predisposizione al sincretismo sia apparsa più contenuta sotto il profilo ideologico e più spinta sotto quello compositivo. Il realizzarsi del progetto attraverso passaggi soltanto parzialmente modificati, rimanda ad una interpretazione del tema ancora interessata a forzare la relativa scontentezza della sostanza del contenuto, per definire una segmentazione capace di offrire una esemplare caratterizzazione urbana, all'interno delle date condizioni materiali. È lo stesso prodotto, però, a denunciare un eccesso di 'onerosità' programmatica sia in fatto di collocazione che di distribuzione interna. Favorito dall'assunzione sempre più convinta — partiticamente convinta — di relazioni contestuali normalizzate, l'impegno si è concentrato sulla conformazione del testo, facendo leva sul principio dell'integrazione urbana dell'attrezzatura pubblica e su quello delle potenzialità compositive dei percorsi interni al manufatto. Dell'interesse per l'analisi storica (urbana) non c'è traccia rile-

vante, se è vero che il *lay-out* risulta esplicitamente influenzato dagli esiti di una lettura della condizione urbana ormai codificata; ancora, che le stesse scelte compositive si rifanno ad una attualità senza luogo. L'impegno più cospicuo è stato quello richiesto dal lavoro di trasformazione delle matrici tipologiche, nell'intento di caratterizzare la configurazione sul filo dei vari regolamenti, ancora assunti come fattori di progettazione. A segnalare il rinnovato interesse per una testualità definita nella sua 'visibile' concretezza, è stato poi l'intendimento di perseguire l'obiettivo della complessità dell'architettura — diversissimo dal 'medesimo' di Venturi —; e che ciò sia stato conseguito ricorrendo anche alla riduzione delle unità di sostanza dell'espressione è una riprova della utilità (positività) di certi confronti (47). La costruzione sintattica sotto il profilo distributivo si presenta ancora troppo condizionata da un geometrismo naturalistico — 'romano' — che pur tuttavia compensa gli effetti innovativi comportati dall'aggiornamento iconografico. In realtà, si può notare una iconicità *in bilico*, sospesa tra le certezze dei riferimenti autobiografici e i dubbi di quelli di moda; e comunque non assimilata pienamente dalla sua idea di architettura (48).

Delle dimensioni, sono state privilegiate la distributiva e la compositiva: come dire che certa complicità sintattica del testo è stata affidata in *non ultima* istanza alle qualità figurative, con che risulta irrimediabilmente sincopata la sequenza dall'ideologico al morfologico. Anche se confermato, il principio (sentimentale?) della compenetrazione tra denotativo e connotativo è stato qui applicato con variazioni sufficienti a mettere in evidenza il piccolo ma significativo cambiamento di interessi disciplinari maturato. *All'anticipazione* dello stilistico sotto specie di dettagli 'prelevati' e imposti, fa riscontro il *ritardo* del linguistico sotto specie di invarianti formali non adeguatamente lavorate. L'edificio si presenta pertanto come un testo gravato di una problematica programmaticamente assunta eppure non del tutto controllata nello svolgimento, né tanto meno 'fissata' nella individualizzazione architettonica. Più in generale — ancora —, come testimonianza delle difficoltà oggettive e soggettive incontrate nel tentare di *rende-*

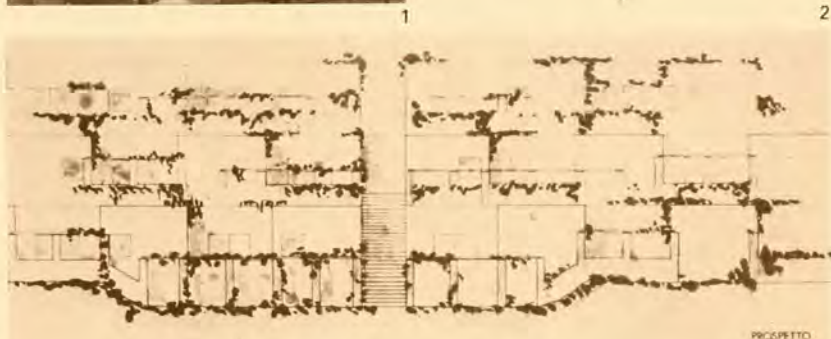
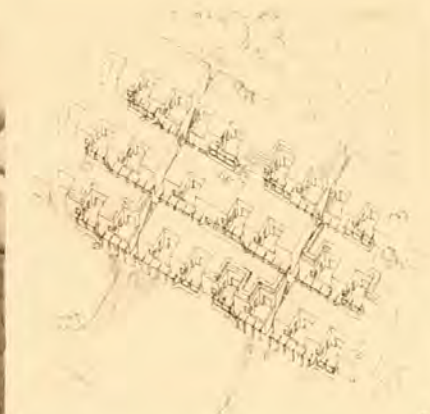
(45) L'esperienza è avvenuta in continuità con quella di redazione collegiale — N. Dardi, G. Fabbri, M. Lena, G. Polesello, L. Semerani, tutti colleghi dell'IUAU — del PRP del Centro storico di Pesaro, cfr. *Contraspazio*, n. 2, cit., quale stralcio del planivolumetrico del campus scolastico, da lui stesso progettato.

(46) Ecco un caso chiaro e istruttivo di *rovesciamento* del rapporto tra competenza professionale e occasione di lavoro, reso possibile non soltanto dalla presunta «oggettività» del meccanismo della fama, ma anche dalle capacità soggettive di orientare controllando intere sequenze di interventi e trattamenti. Come non considerarlo un esempio ulteriore di forzatura ideologica, rappresentativo di certe ambizioni da parte degli esponenti politicizzati della generazione in causa — in certo senso 'simmetrico' rispetto a quella tentata da Gregotti a Cosenza — e per di più diversamente simile a quelli di alcuni degli stessi vituperati protagonisti del Movimento moderno? (47) Cfr. C. Aymonino, *Materia e materiali*, in *Lotus*, n. 15, cit.

(48) Nonostante le tentazioni più recenti, sono stati ancora A. Rossi e N. Dardi a delimitare l'intervallo di va-

re compatibile la chiusura ideologica sul fronte interno con l'apertura disciplinare su quello internazionale.

Roberto Gabetti ha progettato con lo Studio — Gabetti e Isola — un complesso (turistico-)residenziale a Volterraio (Isola d'Elba) (49). Diversamente da tutti i colleghi qui esaminati, egli non aveva accusato scarti di interessi. Era stato confermato, infatti, il livello operativo definito negli anni Sessanta e contemplante una pratica professionale, anzi del mestiere, calata nel vivo della realtà — più ampia di quella assunta (rispecchiata) nelle opere neoliberty —, senza preoccupazioni politiche. Svolgere l'attività professionale — e didattica — in una città come Torino che nel periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta era stata teatro di rivolgimenti contestuali cospicui, lungi dall'essere motivo di una messa in questione del proprio ruolo, si era risolto in un progressivo distanziamento critico da certe forme 'ideologiche' in fusione, consumato nella continuità di un lavorare discreto (50). Torino (il Piemonte), infatti, oltre a rappresentare sinteticamente l'ambiente dell'attività professionale, costituiva una 'espressione' ben più pregnante della realtà locale (regionale), serbando stratificazioni testuali e consuetudini contestuali da 'Stato', capaci di sostenere — se non legittimare — un atteggiamento 'anticonformista'. I tempi della storizzazione polemica giocata sulla surdeterminazione ideologica di certe 'figure' erano lontani. Il suo lavoro professionale, liberatosi dalle residue scorie ideologiche senza ricorso a solventi succedanei — come era accaduto, per esempio, a Gregotti —, si era venuto definendo sempre più lucidamente come produzione intellettuale-materiale radicata geograficamente e storicamente (51). Corollario importante, la reinterpretazione della Tecnica, ancora al centro del mestiere ma ora con diverse finalità, nella prospettiva di una concezione *meno nostalgica* dell'artigianalità. Confermando controcorrente il ruolo professionale tradizionale, confermava anche l'apparato organizzativo da esso contemplato. Al riguardo, il filone dei temi di grande scala, avviato nel 1971 — e comprensivo di quello in esame —, fornisce una prova di coerenza, laddove la tipicità og-



R. Gabetti, A. Isola, *Complesso residenziale, Volterraio, 1975*: 1. Modello del Complesso; 2. Assonometria delle unità residenziali; 3. Prospetto delle unità residenziali.

gettiva di essi avrebbe potuto consentire (sollecitare) svolgimenti di sicura routine o di incontrollata stravaganza (52). Ma passiamo al progetto, per la consueta disamina. Il procedimento progettuale seguito è stato ancora quello tipo, basato su criteri che nel recente passato avevano permesso di rispettare anche le esigenze di qualificazione paesistica dell'architettura con risultati notevoli (53). Già l'interpretazione del tema, con l'esplicita propensione per una segmentazione canonica della sostanza del contenuto, puntava sullo sviluppo del motivo autobiografico della residenza come 'habitat'. I vari nuclei insediativi previsti avrebbero dovuto dare prova della declinabilità del tipo edilizio prescelto — la casa a schiera — secondo le potenzialità del sito. L'attenzione storica più che rivolgersi all'esemplificazione delle variazioni del rapporto contestuale/testuale, si è esercitata sul secondo termine, allo scopo di conseguire un'attendibile compatibilità tra aggiornamento organizzativo dell'impianto-tipo del complesso residenziale — stagionale — e tradizioni locali. Lo schema proposto, per mezzo della differenziazione dei percorsi, dei nuclei residenziali e degli stessi organismi edilizi rivela tra l'altro una certa consequenzialità nelle derivazioni morfologiche. L'esito di tale operazione appare, infatti, privo di forzature, nonostante che il tema contemplasse frasi dotate di inerzia organizzativa idonee in tal senso — gli spazi di servizio, a scala di alloggi e a scala di unità —. Per quanto progetto 'di massima', con la parzializzazione del sistema delle dimensioni attivata, esso registra le capacità di controllo delle relazioni sulla base degli assunti di partenza. Le soluzioni distributi-

ve, ad esempio, sembrano sfuggire alle lusinghe del tema, per offrire una 'vivibilità' pochissimo pregiudicata dalla ripetizione delle cellule. Le scelte tecnico-costruttive, peraltro, lasciano trasparire la volontà di limitarsi ad assicurare una realizzabilità in sottile contrasto con l'ordine preesistente. Compositivamente, poi, le scelte di fondo ribadiscono il principio della *indissociabilità* tra denotativo e connotativo. In particolare, la linearità dell'impostazione iconologica, giocata sulla opposizione primaria vuoto/pieno di non improbabile ascendenza neoplasticista, può essere intesa come soluzione visiva del problema — sempre differente — dell'abitare 'fuori territorio'. Le unità di sostanza dell'espressione, rifuggendo dal mimetismo, contribuiscono a dare la misura culturale delle ipotesi di trasformazione del naturale, mentre quelle di forma dell'espressione risentono della preminenza assegnata alla caratterizzazione dell'unità residenziale. Si tratta, pertanto, di un testo *apparentemente* 'fuori linea', che finisce per ribadire la difficile versatilità del suo autore. Da esso si poteva comunque evincere che se il livello operativo di Gabetti non era (è) 'esclusivo', tale ancora si confermava il suo impegno per un'architettura correttamente «provinciale» (54). Sulla base di questa opzione di fondo diventa allora spiegabile la sua collocazione 'periferica' rispetto ai colleghi qui esaminati. A prescindere pertanto dai giudizi di merito sulle singole opere, un architetto come lui bene si presterebbe quale pietra di paragone a quanti volessero procedere in confronti più ampi. Per andare magari *oltre* le manifestazioni superficiali di ogni fenomeno di identità generazionale.

riabilità iconografica, a conferma della complessità dei rapporti con architetti praticanti 'tipi' ('forme') di architetture differenti.

(49) In *Contraspazio*, a. IX, nn. 4-5, ottobre-novembre 1977.

(50) Sintomatica della persistenza di certi schemi interpretativi inadeguati è la fugacità di giudizio dato da Dal Co e Manieri-Elia sulla sua produzione recente nel loro saggio *La génération de l'incertitude*, cit.

(51) Per il tardivo cambiamento di prospettiva critica, cfr. *Contraspazio*, nn. 4-5, cit.: in particolare l'editoriale di P. Portoghesi, *Dentro la storia e fuori delle «storie»*, e il saggio di G. Accasto, *La complessità dell'essenziale: riflessioni sugli ultimi lavori di Gabetti e Isola*.

(52) Cfr. i progetti per il Centro Direzionale della Fiat, Candiolo, 1971, per il Club Méditerranée, Sestrière, 1973, e per un insediamento turistico-invernale in montagna, 1974, in *Contraspazio*, nn. 4-5, cit.

(53) Cfr. R. Gabetti e A. Isola, *Sulla schiena del drago*, in *Contraspazio*, n. 4-5, cit.

(54) Nell'accezione degli storiografi francesi delle *Annales*.

Alessandro Christofellis
Heidi Hansen

Mitobiografia di una Generazione

Il mondo ellenistico rappresenta (...) un punto di arrivo rispetto al passato e di partenza nei confronti dell'avvenire, una fusione di elementi attinti alle epoche precedenti ed alle diverse civiltà, che esso ha saputo assimilare in modo completo. Perciò l'opera creatrice allora compiuta deve essere intesa non tanto come un'invenzione ex novo, quanto come una combinazione e una sintesi di elementi preesistenti donde nuovi effetti vengono elaborati.

(Marcel Poëte, *La città antica*, 1929, Einaudi, Torino 1958, pag. 368).

Ogni decennio abbonda di enigmi: a dispetto della cronaca, la storia si muove lentamente ed è difficile azzardare affinità e convergenze sugli artisti di un tempo recente. Adducendo varie motivazioni, la critica predilige raggruppamenti per affinità stilistiche e sempre più spesso le opere appaiono soggette ad una «nipponizzazione» patinata. Opere ammiccanti, con un'identità autorevole, mondana, eppure indecifrabili. Simulacri di un'estetica senza ideologia (1). La selezione generazionale qui adottata, mira a rintracciare il filo perduto tra questi autori muovendo, invece, dall'interno della cucina progettuale. La selezione obbliga anche ad una perlustrazione sui caratteri comuni che il tempo, in luoghi e modi diversi, ha inciso su vite e poetiche parallele degli artisti. Per non cadere nelle trappole di un materialismo schematico, che talvolta pretende rapporti lineari tra causa ed effetti, per indagare nei misteri dell'afflato figurativo, faremo ricorso agli arcani dell'Astromitologia, scienza negletta, ma da più fonti ritenuta

non meno esatta di altre. Così da identificare nel comune terreno generazionale gli ascendenti diversi delle singole poetiche.

Your place among the stars (2)

Si nasce con un destino addosso.

Quasi un'anagrafe occulta, l'Astrologia attribuisce al neonato la futura identità nel firmamento collettivo. Secondo l'antica scienza della predestinazione, ogni uomo, al momento di nascere, è «inquadrato» in una determinata configurazione astrale, che risulta impressa nell'inconscio sotto forma di messaggio o memoria archetipica (3). In questa — conferma Carl Gustav Jung — riconfluisce la Mitologia pagana: tutti i miti sono portati dall'uomo e nell'inconscio esistono le eredità archetipiche costellate dalle storie mitologiche (4).

Ad esempio: l'Ariete, primo segno della ruota zodiacale, trae il proprio significato archetipico dall'Ariete alato della Mitologia greca. Sacrificato a Zeus in segno propiziatore, si trasforma nel Vello d'Oro dell'impresa degli Argonauti. Simbolo della rottura dell'ordine e del condizionamento, essa corrisponde all'impresa dei Pionieri. Nella nostra perlustrazione, Argonauti saranno pertanto i Maestri del Movimento moderno (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright...).

La Generazione successiva — quella degli architetti nati intorno al 1900 (Alvar Aalto, Ivan J. Leonidov, Oscar Niemeyer, Giuseppe Terragni...) — sarà opportunamente «inquadrata» nel segno del Toro. Simbolo della fertilità e dell'iniziale ordine nel regno na-

turale, esso si addice a questi architetti che incarnano le «braccia» del Movimento moderno nel conferirgli la compiutezza delle poetiche della maturità.

Per lo spirito associativo, l'innata attitudine ai rapporti interpersonali, alla socievolezza e alla diffusione dei messaggi che li contraddistingue, gli architetti nati intorno al 1920 (Peter Blake, Aldo van Eyck, Alison e Peter Smithson...) confluiranno allora nella costellazione dei Gemelli, simbolo della dualità nella somiglianza e nell'identità (5). Il segno del Sagittario è rappresentato dalla mitica figura del Centauro: la parte inferiore del corpo è di forma equina, la parte superiore umana. In esso si fondono natura animale e natura umana, ma vi confluisce anche il simbolo della coscienza ricongiunta alla sfera del sovransensibile. Il Centauro tende un arco con la freccia innestata. È in questo segno che andrà «inquadrata» la Generazione del 1925.

La costellazione zodiacale proseguirebbe con il segno del Capricorno. Ad altra occasione la Generazione del 1930 e la discesa nei misteri del mito di Pan, dio-capro, equivalente pagano di Satana.

Come eravamo

Tanto la Generazione del 1920 quanto quella del 1925 esordiscono in architettura negli anni della Ricostruzione post-bellica. All'urgenza di un impegno sociale richiesto dai tempi, si affianca l'interrogativo sulla «continuità» con il Movimento moderno. In Europa, poetiche eterogenee (dall'Organicismo al Brutalismo, dall'Empirismo scandinavo al Neorealismo) ne frantumano l'eredità, già scavata all'interno dal congelamento manierista dell'International Style di ritorno dagli Stati Uniti.

Del Movimento moderno la Generazione del 1920 si avvia a coltivare ed estendere ubiquamente (*design*, tecnologia, urbanistica, ecc.) soprattutto gli aspetti ideologici e comportamentali, mentre quella del 1925 è per naturale inclinazione spinta a reincarnarne la coscienza etica nella consapevolezza formale. Essa ne tenta il riscatto riconducendo l'architettura alla tradizione essenzialmente figurativa. Essere moderni nell'ortodossia (ma quale?) è, infatti, per questi architetti questione tendenziosa e di accezione troppo ambigua. L'interrogativo sulla «continuità» li investe culturalmente, non emotivamente, e si trasforma pertanto in distaccata meditazione operativa.

Viceversa sono le disponibilità contingenti a sospingere la Generazione del 1920 verso una concezione evolucionistica del Movimento.

(1) Cfr. K. Morita, *Une esthétique sans idéologie*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 226, aprile 1983.

(2) Cfr. E. Adam, *Astrology, Your Place among the Stars*, Dodd Mead, New York 1934.

(3) In R. Sicuteri, *Astrologia e mito. Simboli e miti dello Zodiaco nella Psicologia del Profondo*, Astrolabio, Roma 1978, pag. 15.

(4) *Ibidem*, pag. 82.

(5) *Ibidem*, pag. 42.

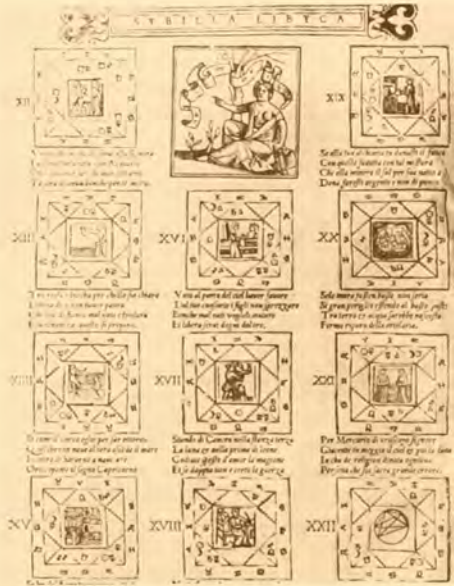
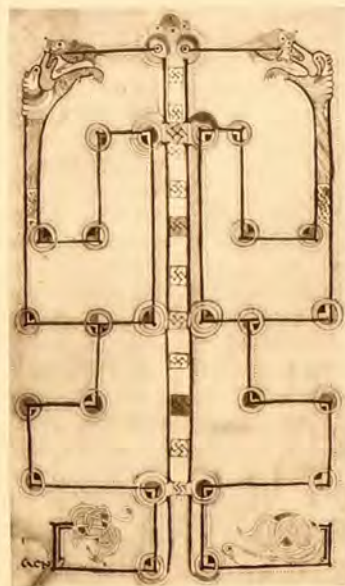
mento moderno. Più nella prefigurazione formale che nella sostanza tecnologica, i Maestri avevano descritto con l'architettura un mondo igienico e socialmente avanzato: con le nuove frontiere operative aperte dalla Ricostruzione europea, se ne intravede una possibile oggettualizzazione. Assunta la componente sociologica, la Generazione del 1920 tenta un'applicazione metodica dei principi moderni, estesa all'intero panorama della vita. Tanto che la Storia, per questa Generazione, è demarcata entro le Colonne d'Ercole del Movimento moderno, dove William Morris si colloca per il proprio pensiero sociale più che per la concezione figurativa, Frank L. Wright per il proprio pragmatismo...

Talvolta anche le vicissitudini personali aiutano a motivare scelte culturali e affinità elettive. Coinvolti nella Guerra e nell'esperienza della morte vissuta in prima persona, è forse per necessità di rigenerazione che gli architetti del 1920 mantengono la certezza di una pacificazione e di un equilibrio sociale immancabili. Pacificazione ed equilibrio sono quasi immediatamente rinvenibili diluendo la rigida prefigurazione dei Maestri nella pratica, occasione per occasione. Da questa comune matrice si sviluppano la griglia degli Smithson, la progettazione partecipata di De Carlo, il moralismo storico di Zevi e di Benevolo: riscontri concreti di una fede nella pianificazione globale e nell'equivalenza sociologica tra *design* e architettura.

Per la Generazione del 1925, invece, la transizione dal fascismo al Dopoguerra ha costituito un passaggio obbligato per entrare nel mondo degli adulti, vissuto con la razionalità distaccata che accompagna gli eventi inevitabili. La Guerra, quasi sempre osservata da lontano, insegna a un giovane meno che ventenne le astuzie della vita, impregnandola di un senso di precarietà per le cose materiali non meno che per le cose morali. Insegna a sopravvivere.

Ciononostante, per questa Generazione l'ingresso in età adulta avviene sotto il pungolo interiore di un allargamento di orizzonti, di concezioni; la Storia dell'architettura, per lustrata in tutta la sua estensione senza pregiudizi di stile, è la chiave che dischiude progressive verità (anche contrastanti, anche soggettive), a sostegno di una più autentica pratica compositiva.

Dicono le scritture che nei Centauri predomina lo slancio verso l'iniziazione sacra. L'iniziazione consiste, nel caso di questa Generazione, in un rivolgimento interno del tema di progetto. Il mondo non è più riscattabile attraverso l'illusorio controllo della pianificazione, e tanto meno attraverso il rapporto oggettivo con la destinazione presunto dal *design* eroico (dal *cucchiaino al grattacielo*). Dunque l'iniziazione si compie in un'esplorazione rituale nella storia, nel tempo, nei luoghi, negli *objets trouvés* del proprio passato. E il tema di progetto ne emerge trasfigurato, come un piccolo universo popolato di memorie predilette, quasi un mi-



1. Rappresentazione francese del XV sec. dell'Uomo Zodiacale; i segni sono associati ai corrispondenti principi del corpo dell'uomo, riflesso microcosmico dello specchio celeste (da W. Kenton, *Astrology*, 1974). 2. Miniatura anglosassone dell'VIII sec. dell'Albero del Mondo: le svastiche rappresentano il moto dei cieli attorno all'asse cosmico, i cerchi i mesi dell'anno; lo scontro fra dragoni e aquile la lotta fra tenebre e luce (da R. Cook, *The Tree of Life*, 1974). 3. Tavola del XV sec. per il calcolo e la lettura dell'Oroscopo (da Kenton, cit.).

croclima di immedesimazione nel grembo dell'Architettura moderna. Non più, quindi, il «metodo totale», ma tanti (forse tutti) i metodi, caso per caso, sono legittimi e legittimati da ricorsi di ispirazione figurativa, scelti per congruenze e affinità di volta in volta stabilite. Si tratta di una rottura decisiva con la recente tradizione, senza tuttavia scatenare rivoluzioni o conflitti ideologici. Condotta intimisticamente dall'empirico della figurazione allusiva.

Nel corso del tempo (6)

Consultiamo nuovamente le scritture. La collocazione astrale del Centauro *rivela l'evoluzione spirituale del soggetto, i viaggi interiori e anche quelli reali, il cammino da compiere da uno stadio inferiore verso una meta superiore...* (Il Centauro) *vorrebbe volentieri evadere dalle dimensioni consuete: razza, patria, continente, stato, famiglia, e dilatarsi idealmente nel mondo come idea incarnata* (7).

È affrontando caso per caso le occasioni operative che la Generazione del 1925 intraprende il proprio viaggio nel territorio dell'architettura (8). Esso si svolgerà sull'arco di tre cicli temporali e figurativi, entro i quali la specificità delle poetiche soggettive cresce sul comune *humus* generazionale. Qui, come nel labirinto, l'interpretazione è sorretta dal Filo di Arianna delle costanti rinvenibili nelle opere prodotte. A capo del Filo è la ricerca della coerenza figurativa. Di fronte al presente uniformato e omologato, il riscatto è riposto nel riconoscimento del prevalere di un'essenza formale dell'Architettura. Il Filo si dipana, poi, lungo una progettazione che sul congegno architettonico registra le sollecitazioni di un'idea in ogni occasione approssimata sperimentalmente. Ed è semmai la padronanza di una lingua scientifica (o comunque erudita) che ne sorregge e facilita la prefigurazione. *Il mondo come rappresentazione* (9), ma del proprio sentire. Non casualmente le loro possono definirsi opere-reportage: *reportage* da una perlustrazione che, saggiare le concrete virtualità del pratico, le ammantava del suggello protettivo del riferimento storico.

Come nel film il montaggio ne è l'essenza, così per questi architetti l'assemblaggio è l'essenza della sintesi d'arte. Alla sintesi si perviene per *decomposizione e ricomposizione di memorie (materiali, forme, elementi di vario genere)* (10); la sintesi è creazione risultante dalla critica, dalla *cernita, combinazione, costruzione, cancellazione, correzione, revisione* (11).

Precisazione necessaria: nel clima positivista, l'Ecclettismo ottocentesco assemblava tipi, stili, materiali nell'intento di classificare tipologicamente e figurativamente le funzioni del vivere moderno. Nell'ecclettismo del mondo presente (12), le premesse di tale corrispondenza sono ben diverse. Caduti i miti del progresso, pur sopravvivendo in simulacro una sua estetica, la consapevole manipolazione formale dei codici sedimentati

(tra i quali il Razionalismo) muove, per questa Generazione, dall'interno dell'architettura per ritornare ad essa. Il fine non è dare ordine alla città, bensì ridare ordine, significato, pregnanza all'opera di architettura nella sua epoca.

Gli anni dell'apprendistato

Fra il 1950 e il 1964 approssimativamente le poetiche individuali evolvono da una ricerca entro due poli principali di ispirazione figurativa.

Per un verso, la storia. Dal Bay Region Style californiano commutato con il vernacolo giapponese; dal Modernismo e dal Razionalismo edulcorati nelle variazioni sulle tecniche costruttive catalane; dalla Functional Tradition al Costruttivismo tipo-esportazione di discendenza lubetkiniana; dall'Art Nouveau innestato «orgogliosamente» sul Settecento manierista della provincia piemontese, ecc., le predilezioni storiche non sono mai citate letteralmente, ma vengono restituite con trasgressioni d'autore.

Per altro verso, una diffusa adozione dell'esperanto stilistico viene bilanciata da un interesse per le proprie radici, così da promuovere una «continuità» con linguaggi e tradizioni autoctone. Sulla spinta di questo interesse, la Generazione del 1925 si riflette, per riconoscere se stessa, nello specchio *trompe l'oeil* dei realismi. Coinvolto vi è l'impegno a riscontrare nella figurazione d'architettura le individuali matrici ideologiche. Così il *popular* della cultura americana — esplorato in modi diversi da Moore e Venturi — opera, da un lato, una virtuale ricongiunzione con la civiltà pionieristica, e, dall'altro, uno sdoppiamento critico dal presente: è la comune aspirazione a scavalcare l'indifferenza insediata e l'inerzia formalistica dell'architettura di *establishment*.

Per dar corso ad un *conflitto spirituale* (13) con il paesaggio mercificato della Ricostruzione tedesca, Ungers pratica dimostrativamente la coerenza con la tradizione figurativa delle Avanguardie.

Da opposti poli, la moralità costruttiva di Gabetti e Isola, e la neutralità ideologica di Stirling convergono ad una trasgressione d'immagine entro la correttezza di disciplina: da questa posizione essi aggirano la banalità dei facili funzionalismi e le altrettanto facili concessioni al tecnicismo.

Se le architetture novaresi sedimentano nell'allusività mnemonica il *sentimento della storia* (14) di Gregotti, con il trapianto metropolitano egli si lancia nelle *avventure dell'oggetto* (15) architettonico: ai richiami destinati ad un contesto specifico subentra la conciliazione con il linguaggio universale della stilizzazione tecnologica, volta a volta misurata sul «territorio» di destinazione. Anche i sentieri insidiosi di un marxismo figurativo non ortodosso vengono imboccati. Aymonino si cimenta in una mediazione fra *letteratura dell'edilizia e poesia dell'architettura* (16): nel suo iniziale contenimento linguistico si insinuano, poi, gli sposta-

menti progressivi del piacere (formale) verso la dirompenza espressiva di grandi figure civiche. Bohigas affida il compito di una pedagogia collettiva ad un'architettura *meno moderna* (17) che, nell'incorporare le eredità della tradizione catalana, consente di non essere *né astensionisti né conformisti* (18) di fronte al franchismo. Mentre Chemetov privilegia idealmente la destinazione di *banlieue* come referente di un'ingegneria architettonica che punta sulla verità della propria essenza costruttiva per contestare la retorica pittoresca o monumentalistica della ragione d'Etat.

Ma, al capezzale di borghesie incerte sulla propria imprenditorialità e ridotta a fantasma ideologico la committenza di classe, le scelte tipologiche emergono avvolte in una voluta figurazione allusiva. Per rimanere più autentiche — dacché la necessità di intimismo investe strati sociali sempre più estesi (piccola borghesia, provincia, ecc.) —, esse sono individuate entro riferimenti storici, auspici di tempi migliori. Altrettanto significativo di coerenza nella stilizzazione diventa allora la fiamma espressionistica che scorre come seconda anima nelle loro opere, e forse le distingue secondo un'alternativa etica.

L'espressionismo, per questa Generazione, incorpora la coscienza morale (e dunque figurativa) del proprio agire entro il contingente contesto temporale. Esso si configura più come un *ismo* dell'espressione soggettiva che non come riproposizione revivalistica dell'Avanguardia espressionista prima e dopo la Grande guerra. E questo nonostante le allusioni a Behrens, Poelzig, Taut o Mendelsohn che trapelano nella predilezione generazionale per la dirompenza raggiunta dal disegno attraverso certi effetti plastici, tattili, di dettaglio (per esempio le soluzioni d'angolo) ottenuti dalla lievitazione delle superfici.

Per chiarire, occorre riguardare le vicissitudini che travagliano la biografia della Generazione del 1925. Le circostanze dell'adolescenza vissuta fra le incertezze della Guerra, costringono questi architetti ad affrontare il rapporto con la cultura non sulla base di una naturale, maturata assimilazione. È piuttosto con l'ingresso nella professione che diviene necessario consolidare le fonda-

(6) Dal film di Wim Wenders, *Nel corso del tempo*, 1975.

(7) In Sicuteri, *Astrologia e mito...*, cit., pag. 82, 86.

(8) Cfr. V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

(9) Cfr. O.M. Ungers, *Architettura come tema*, Electa, Milano 1982.

(10) Cfr. R. Gabetti, Intervento al dibattito su *Revivals e storicismo nell'architettura italiana contemporanea*, in *Casabella*, n. 318, ottobre 1967.

(11) Cfr. R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, 1966, Dedalo, Bari 1980, pag. 12, dove nella Prefazione fa proprie le parole di T.S. Eliot per definire la sua nozione di progetto.

(12) Cfr. Ch. Moore, *Hadrian's Villa*, in *Perspecta*, n. 6, 1960.

(13) Cfr. R. Gieselmann e O.M. Ungers, *Per una nuova architettura*, 1960, ora in AA.VV., *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, a cura di U. Con-

rad, Vallecchi, Firenze 1970.

menta di una consapevolezza civica e formale. Proprio nelle alterne vicende di questo tirocinio culturale e professionale, si spiegano la passione per la storia, le tentazioni collaterali verso il *design*, l'urbanistica, la morfologia del territorio, attrazioni simultanee e talvolta divergenti.

Sul piano figurativo, essi perseguono dunque espressionisticamente una ricerca dell'eccentricità, dell'ambiguità e talora perfino dell'ironia, come riconversione figurativa di un conflitto etico che continuamente oscilla tra soggettività della forma e oggettività della prestazione.

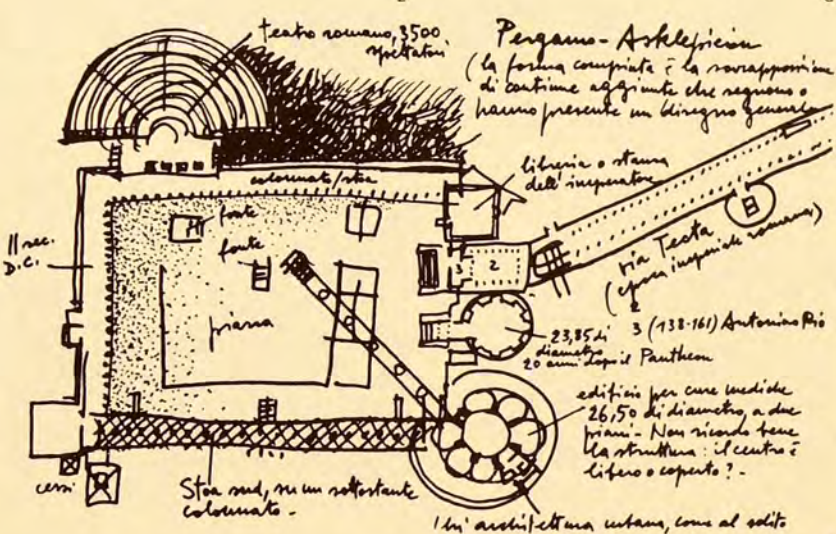
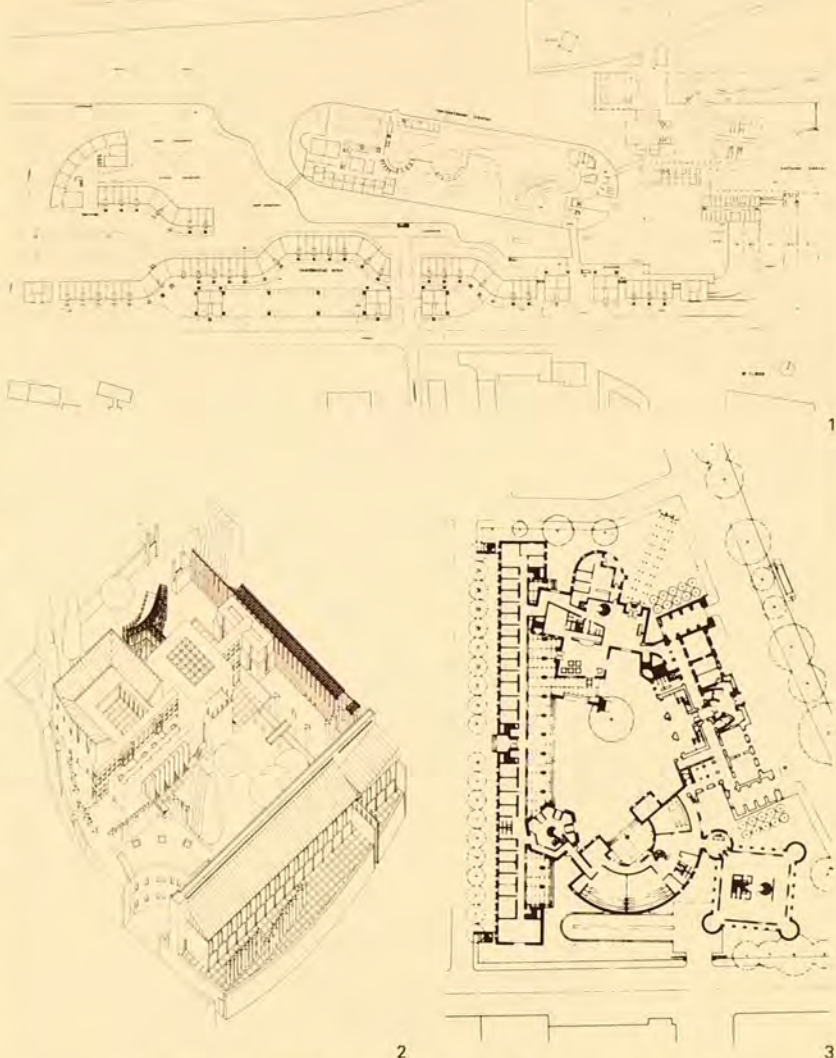
A questo conflitto è ascrivibile la lettura dell'Espressionismo storico compiuta da Gregotti, che è anche occasione orientata per appuntare alcuni fermenti non solo generazionali: *l'Espressionismo in architettura tende a negare una sintassi comunicabile, e a ricercare piuttosto in ogni opera le proprie regole creative e va quindi giudicata proprio sul piano dello scontro della realtà e dell'occasione, tesa evidentemente anche se non a proporre delle alternative generali ad esprimere piuttosto i simboli di una esperienza di crisi e quindi ancora di totale cambiamento* (19).

Le città invisibili (20)

Nei primi anni Sessanta, l'alienazione della città contemporanea innesca il ripensamento critico sulle procedure di intervento urbanistico: negli Stati Uniti rispetto all'esperienza dell'*urban renewal*; in Europa con il dibattito sulle *preesistenze ambientali* (21) e con le ipotesi insediative delle grandi strutture terziarie e pubbliche. Mentre l'interrogativo sul significato dell'architettura, da più parti sollevato per indagare su metodiche e processi di progettazione, da Louis Kahn viene dimostrativamente ricondotto allo spazio come espressione fisica di una prefigurazione ideale.

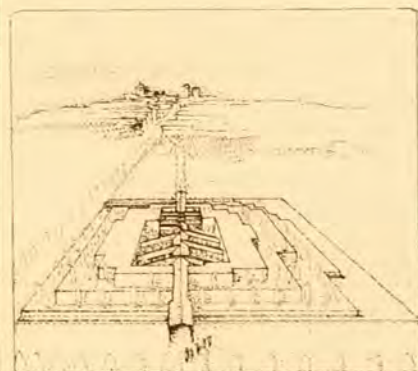
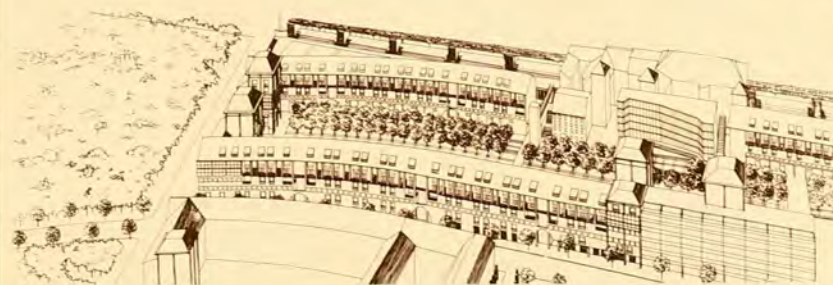
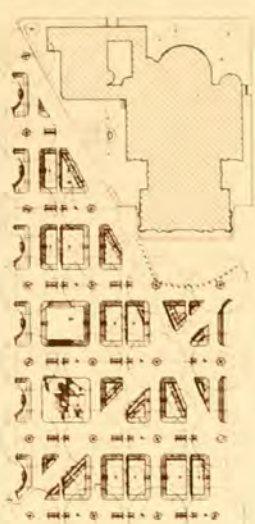
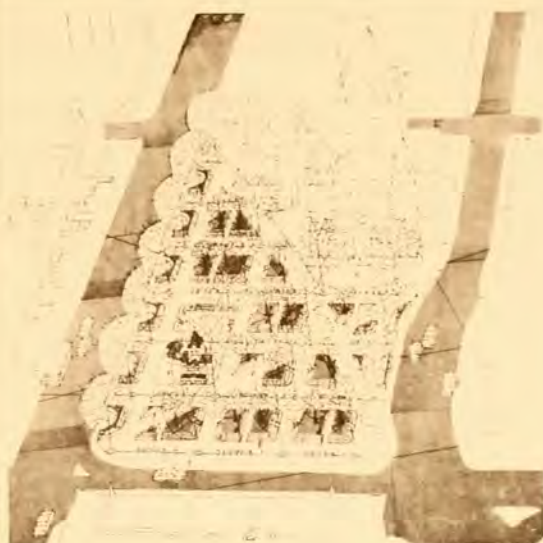
Estranea alla dimensione urbanistica, la Generazione del 1925 si accinge a rispondere alla crisi urbana configurando le *proprie città* dall'interno della forma e dell'architettura.

Ad una svolta poetica nelle loro opere concorrono, per aspetti diversi, la lezione della Pop-Art, la semiologia e la proliferazione edilizia di grande scala assunta forse dagli



- (14) Cfr. V. Gregotti, *L'impegno della tradizione*, in *Casabella-Continuità*, n. 215, aprile-maggio 1957.
 (15) M. Tafuri, *Le avventure dell'oggetto: architetture di Vittorio Gregotti*, in Vittorio Gregotti, *Progetti e architetture*, Electa, Milano 1982.
 (16) Cfr. C. Aymonino e L. Benevolo, *Risposte a Sei domande sull'architettura italiana*, in *Casabella-Continuità*, n. 251, maggio 1961.
 (17) Cfr. O. Bohigas, *Hacia una arquitectura «menos moderna»*, 1963, ora in *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix Barral, Barcellona 1969.
 (18) Cfr. O. Bohigas, *Una possibile «Escuela de Barcelona»*, 1968, in *L'architettura*, n. 177, gennaio 1970.
 (19) In V. Gregotti, *L'architettura dell'espressionismo*, in *Casabella-Continuità*, n. 254, agosto 1961.
 (20) Cfr. I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
 (21) Cfr. E.N. Rogers, *Il passo da fare*, in *Casabella-Continuità*, n. 251, maggio 1961.

1. Ch. W. Moore (con J. Ruble, B. Judell), Concorso per un Centro ricreativo per l'Internationale Bauausstellung Berlin 1984 (IBA 1984), Berlino-Tegel, 1981. 2. O.M. Ungers, Progetto per l'Ambasciata tedesca, Roma, 1964. 3. J. Stirling (con M. Wilford), Concorso per un Centro scientifico per l'IBA 1984, Berlino, 1981. 4. C. Aymonino, Rilievo dell'Asklepeion di Pergamo.



1. R. Venturi (con J. Rauch, A. Jones, G. Clark), Concorso per la sistemazione di Copley Square, Boston, 1966. 2. Charles W. Moore Associates, Progetto per il residenziale Kingsmill, Williamsburg, 1974. 3. O. Bohigas (con D. Mackay, J.M. Martorell), Concorso per residenze sulla Kochstrasse per l'IBA 1984, Berlino, 1981. 4. R. Gabetti e A. Isola (con G. Varaldo, G. Drocco, E. Moncalvo), Progetto per i nuovi Uffici Giudiziari, Alba, 1982 c.

enfants-prodige di Archigram a partire dal 1964.

Per riconferire valore comunicativo al binomio forma-significato, il *Pop insegna* (22) a includere nella composizione l'ordinario, il quotidiano, il banale. L'enfasi, che esso pone nello straniamento e nell'oggettualità, libera la progettazione da inibizioni formali e facilita la trasgressione figurativa dei codici convenzionali: operazioni che Venturi argomenta criticamente in *Complexity and contradiction in architecture* (23). D'altra parte, la semiologia insegna che tutto è segno, e rende disponibili i segni per operazioni di cui non pregiudica il valore. Nel caso degli Archigram, infine, non è tanto l'iconografia urbana ad influire, quanto invece le potenzialità insite nel salto di scala della fabbrica edilizia e nella perduta pregnanza tipologica.

Gli assestamenti disciplinari spostano i termini del dibattito per come posto dal Movimento moderno: ora non si tratta di adempiere a predicati di igiene e quantità (ormai quasi anacronistici), ma piuttosto di corrispondere a sollecitazioni di fruibilità e qualità. Si tratta in sostanza di un processo di storicizzazione che l'architettura pone in atto superando l'universalismo razionalistico mediante «un esplicito ricorso alla memoria come mezzo per arrivare al dialogo, alla comunicazione, facendo leva su una piattaforma comune di abitudini visive, di frequentazioni formali e metodologiche, su un legame concreto di esperienza umana». Si tratta, ancora, di riempire nuovamente di significato l'oggetto architettonico servendosi di segni e simboli attinti ad un patrimonio culturale comune ed a comuni frequentazioni visive (24).

Contenendo programmaticamente e tatticamente le questioni ideologiche, fra gli anni Sessanta e Settanta questi architetti predisponevano strumenti progettuali che affrontano la tematica del disegno urbano come problema di architettura. Nei loro progetti è infatti l'architettura che genera la città e non viceversa. Come in un saggio critico, ogni edificio diventa brano di città, città coerente nella città incoerente, figura architettonica di una morfologia urbana esperita e valida solo in quanto già storica: il resto è paesaggio da riscattare (la *free-way* e lo *Strip* inclusi da Moore e Venturi; l'isolato e la strada corridoio di Bohigas; i percorsi architettonici di Aymonino; le geometrie urbane nel

(22) Cfr. D. Scott Brown, *Il «Pop» insegna*, in *Casabella*, n. 359-360, 1971.

(23) Cfr. Venturi, *Complessità e contraddizioni...*, cit. (24) In F. Menna, *Simbolo e memoria nell'arte d'oggi*, in *Il Verri*, n. 12, 1963.

(25) Cfr. Ch. Moore, G. Allen e D. Lyndon, *The Place of Houses*, New York 1974, cit. in C. D'Amato, *La crisi dell'International Style e lo spazio post-kahniano: l'America alla ricerca di una sua identità*, in *Controspazio*, a. VII, n. 1, settembre 1975.

(26) Cfr. P. Chemetov, *Le crime de la création*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 187, ottobre-novembre 1976.

(27) Cfr. R. Gabetti e A. Isola, *Sulla schiena del drago*, in *Controspazio*, a. IX, n. 4-5, ottobre-novembre 1977.

paesaggio di Gabetti e Isola, ma anche di Gregotti; la concentrazione metropolitana contrapposta alla dispersione della *cité jardin* in Chemetov...).

Il fondamentale principio dell'architettura è di natura territoriale (25); essa è interpretazione di un'oggettiva realtà che viene, nell'atto di *impiantare, limitare e definire* (26), *completata e perfezionata* (27) dalla *modificazione* (28) del progetto.

Per questa Generazione, la progettazione è intrinsecamente mito del *genius loci*. Un *genius loci* di volta in volta riposto nelle valenze espressive dell'architettura; nella stratificazione di frammenti, di memorie ricongiunti nella sintesi compositiva; nell'aspirazione a creare un «luogo», riconducendo al processo di formalizzazione tutto l'universo naturale e artificiale. Per un'architettura come «presenza» da percepire.

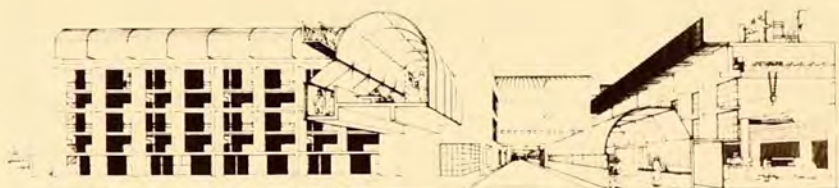
Esercizi di stile (29)

Lo sforzo comune di questa generazione è, nelle diversissime interpretazioni, almeno questo: preservare l'identità dell'architettura, la sua essenza, anche se essa pare volta a volta contraddittoriamente riposta nell'ideologia, nella pratica, nella storia, nella rappresentazione del disegno, e persino nella rinuncia (30).

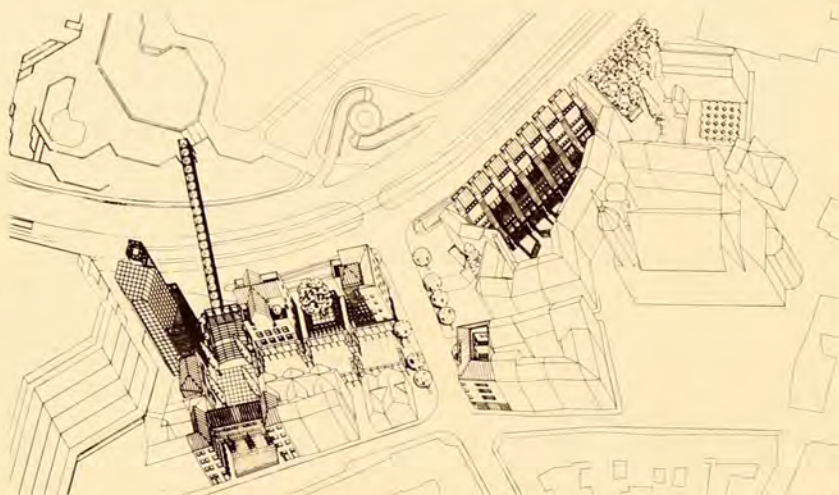
Questa affermazione di Gregotti, contenuta nella premessa al Catalogo della mostra *Europa-America* organizzata nel 1976 per la Biennale di Venezia, suona come un proclama a posteriori, teso a storicizzare, appunto, un impegno generazionale. Tuttavia, enunciata nel 1978, essa rivendica piuttosto un compito politico di *leadership* su un'area federativa di lavoro che trascende i confini più ristretti di «Generazione del 1925», per la delimitazione qui adottata. Come nel sussulto di un *déjà vu*, quest'affermazione si protende nel tempo a incorporare quel più generale (e complesso) sommovimento poetico, processato in Italia e all'estero come *ritirata italiana dal Movimento moderno* (31), che ancora nel 1963 veniva così descritto da Francesco Tentori: *Il fatto è che, certe volte, avvertiamo la nostra cultura architettonica come un crepuscolo statico che bagna di luce eguale tutte le forme, tutti gli «stili»: come erme spesso bifronti, che popolano uno straordinario monumento di pietra. (...) Ci aggiriamo curiosi per questa vasta distesa di simulacri* (32). E l'aggirarsi comprendeva non solo quella del 1925, ma anche la



5



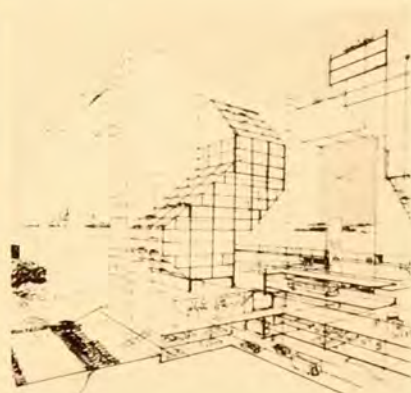
6



7



8



9

(28) Cfr. il testo di V. Gregotti qui a pag. 32.

(29) Cfr. R. Queneau, *Esercizi di stile*, 1947, Einaudi, Torino 1983.

(30) In V. Gregotti, Prefazione a AA.VV., *Europa-America. Architetture urbane-Alternative suburbane*, a cura di F. Raggi, La Biennale di Venezia, Venezia 1978, pag. 7.

(31) Cfr. R. Banham, *Neoliberty-The Italian retreat from Modern architecture*, in *The Architectural Review*, n. 747, aprile 1959.

(32) In F. Tentori, *D'où venons nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?*, in AA.VV., *Aspetti dell'arte contemporanea* (catalogo della mostra a L'Aquila), L'Ateno, Roma 1963, pag. 265.

5. James Stirling & Partners, *Progetto per il Centro ricerche e formazione della Siemens AG, Monaco*, 1969. 6. Gregotti Associati, *Progetto per il Centro ricerche Montedison, Napoli-Portici*, 1977. 7. O.M. Ungers, *Progetto per residenze nello Schlosspark, Braunschweig*, 1978. 8. C. Aymonino, C. Dardi, *Concorso per il nuovo Ospedale psichiatrico, Milano*, 1967. 9. P. Chemetov (con E. Ciriari e Taller de Arquitectura), *Concorso per la Ville nouvelle di Evry*, 1973.

Generazione del 1930 (cui apparteneva lo stesso autore) e, quasi certamente, le personalità più vitali tra i Maestri italiani, coinvolti tutti insieme da Banham nella medesima accusa.

La verità è che all'affannoso coinvolgimento nel riconfigurare l'immagine e la forma della città alla grande scala architettonica, subentra il disagio di un senso di sospensione: è tempo di bilanci.

Così, a un ventennio di distanza dalle riflessioni operative maturate sullo scorcio degli anni dell'apprendistato, la Generazione del 1925 si interroga nuovamente sulla propria identità. I nodi problematici, non dissimili da quelli di allora, si riconfigurano come variazioni sul tema, come *esercizi di stile*.

Nel bilancio sono coinvolti strumenti ed esiti dell'operare, non tanto per ridiscutere a posteriori il valore specifico dei prodotti, quanto per chiarire la collocazione della propria personale poetica nel panorama di un consumo corrente dell'architettura dove ormai tutto è ammesso. Un consumo nel quale anche l'eclettismo non è più elemento connotativo necessario e sufficiente, ma patologia di una diffusa omologazione in atto. Da esso, infatti, dopo la fine del proibizionismo (33) funzionalista, è ormai d'uopo prendere le distanze.

Ma è ancora con la storia che questa generazione fa i conti; ma non più, come un tempo, quando bastava evocarla — come Athena — per esserne soccorsi. Quando, cioè, si poteva dire: *Il riconquistato senso della storia ci pone tutti in modo preciso di fronte alle nostre responsabilità di intellettuali. O sapremo coglierne la sostanza civile, narrare, celebrare, commuovere, o ci aspetta il terribile silenzio di una incomunicabile perfezione* (34).

Infatti, agli esordi (fin verso gli anni Sessanta), ricerche parallele sulla forma e la figurazione usavano della storia dell'architettura per definire un'area di resistenza a contenimento dell'uniformità riduttiva dello stilismo internazionale. Ora è solo attraverso una selezione rigorosa nella storia che si rende possibile risalire ad una qualità dell'architettura, in modo da arginare la svalutazione formalistica indotta da uno storicismo buono per tutti gli usi.

Le case del destino

Il viaggio per fasi temporali traccia le motivazioni teoriche che accompagnano (prima o dopo) la produzione di immagini. In realtà, la «nevrosi» creativa non ha mai un decorso temporale normalizzato. Può accadere che le città invisibili appaiano come fissazione negli *esercizi di stile*, oppure che le predilezioni di apprendistato possano rinverdersi negli anni della maturità.

Per biografia gli antichi Greci intendevano unicamente le serie di fatti a ciascuno accaduti: *sono stato alle Termopoli, ho lavorato un anno con Prassitele...*

Il viaggio creativo è il luogo geometrico dei temi figurativi che di volta in volta atterra-

no sul tavolo da disegno. Astrologicamente parlando, questi temi equivarrebbero alle «case» dell'oroscopo: ogni uomo abita più di una «casa» e ciascuna di esse racchiude una sola delle molte parti della sua esperienza.

Per molti di questa Generazione — ma certo non solo di essa — la prima «casa» è stata ed è tuttora Villa Adriana.

Paradigma di nobile eclettismo, da essa appare ricavata l'autorevole anomalia quale regola compositiva atta a stabilire un dominio formale sulla natura. Da essa ancora, risulta confermata l'intuizione soggettiva nella sedimentazione del «luogo» architettonico (35).

Moore, ad esempio, ama connettere stilizzando i reperti di una personale esperienza attraverso una ri-figurazione liberata da regole e inibizioni precostituite, così da pervenire alla *creation of the place* (36). *L'architetto progetta le relazioni tra materiali fisici, da cui l'osservatore ricava non tanto l'immagine dell'edificio, quanto quella del suo «luogo»* (37). Dove *luogo*, sia collettivo sia individuale, significa radicamento, riconoscibilità, identificazione: frammento sottratto alla storia per ristabilire un presente.

Per Ungers, invece, costituisce il ritrovare un insediamento umanistico compatto, sociologicamente assimilabile a una *domus* archetipica. Villa Adriana affiora in modo decisivo nel progetto per la Casa dello studente di Enschede per approdare poi nel progetto dell'Ambasciata tedesca di Roma. Nella Casa dello studente Ungers ricomponne sull'impianto adrianeo il catalogo dei tipi residenziali, declinato su figure geometriche elementari; congiungendo opposti principi di metodo compositivo, perviene alla costruzione di una «città» unitaria ma pluralistica nell'offrire alla percezione collettiva frammenti di vita e memorie molteplici.

Per Aymonimo Villa Adriana è di casa. La familiarità con essa ne riduce il coefficiente di mito a vantaggio, invece, di un'ottica caleidoscopica che seleziona dalle infinite possibili combinazioni. Le figure di cerniera (gruppi scala, cilindri, ecc.) sono, per lui, i cardini su cui «ruotano» volumi, superfici, scorci. Esse rivelano i congegni di un meccanismo architettonico che si rende morfologicamente riassuntivo e, perciò, autonomo dal magmatico *campo* urbano. (Talvolta — come nel concorso per il Teatro Paganini di Parma — gli stessi elementi emergono come protagonisti di una piranesiana rappresentazione sostenuta da fondali in filigrana). Se è vero che i Valli di Adriano e di Antonino, più che militari furono armature civili, vien da pensare, nel caso di Stirling, che il territorio colonizzato di Roma si estendesse fino a Glasgow. Anch'egli (per esempio nei musei tedeschi) procede sia per assemblaggio di moduli figurativi, sia incernierando intelaiature e campiture gerarchizzate su una trama di geometrie ruotate fino in sezione.

In tal modo l'ingegneria architettonica si protende a divenire ingegneria urbana, a farsi corpo della città, assimilando e annodando le assialità presenti nel tracciato esistente, che così viene reinquadrato come paesaggio di contorno, cornice al bizzarro *chef d'oeuvre*.

La seconda «casa» è proiezione della città. Per questa Generazione, essa trasforma, come in trasposizione filmica, l'architettura in *percorso-sequenza* (edificio, complesso, quartiere che sia). Vi è contenuta l'aspirazione a razionalizzare dall'interno la città esistente introducendovi una trama diversamente ordinata. Con l'inserito si tratta di risolvere un problema di coesistenza, non certo di negazione — o tanto meno di sopraffazione — di un elemento rispetto all'altro; si tratta di innalzare una stazione-osservatorio dalla quale contemplare la città-storica con sufficiente distacco e senza pregiudizio storicistico.

Ancora, il *percorso-sequenza* può equivalere alla fondazione di una città ideale, se in questa si possa ammettere un principio di straniamento, necessario in ragione della consapevolezza della fallibilità di piani e programmi formalizzati. Perciò nel *percorso-sequenza* questa Generazione realizza una raffigurazione autonoma dall'insediamento preesistente, rispettandolo e valorizzandolo proprio nella rinuncia a qualsiasi velleità di mimesi. E la natura — che di questa «casa» è ospite occasionale — si libera di implicazioni filologiche e di vagheggiamenti imitativi, per essere ricollocata anch'essa entro la razionalità del processo creativo di trasformazione e sedimentazione di un nuovo *genius loci*.

A questo proposito converrebbe citare i ricorrenti *d'après* generazionali di Alvar Aalto. Di questo maestro non è il cosiddetto naturalismo a mobilitare le passioni, per esempio di Aymonino, di Stirling, di Venturi. Piuttosto è l'inventività formale-spaziale nelle composizioni volumetriche, nelle progressioni dall'interno all'esterno, nelle libere figurazioni, sempre tese fra organicità e stilizzazione. Non a caso il Razionalismo di Aalto non pretende di schierarsi nelle fila della radicalità ideologica centro-europea, ma dalla periferia finlandese risale attraverso la sensibilità verso la forma, la matericità, ai valori etici di un'architettura destinata ancora all'individuo, non all'uomo-massa.

Nella cultura nordamericana, la sequenza stigmatizza un ritorno naturale e innato ad

(33) Cfr. P. Portoghesi, *La presenza del passato-Prima mostra internazionale di architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia 1980.

(34) In Gregotti, *L'impegno della tradizione*, cit.

(35) Cfr. Moore, *Hadrian's Villa*, cit.

(36) Cfr. C.W. Moore, D. Lyndon, *Le rôle de l'architecture: la création d'un lieu*, in *Aujourd'hui*, n. 55-56, dicembre 1966-gennaio 1967, e Ch. Moore, *Plug It in, Rameses*, and *See if It Lights up*, in *Perspecta*, n. 11, 1967.

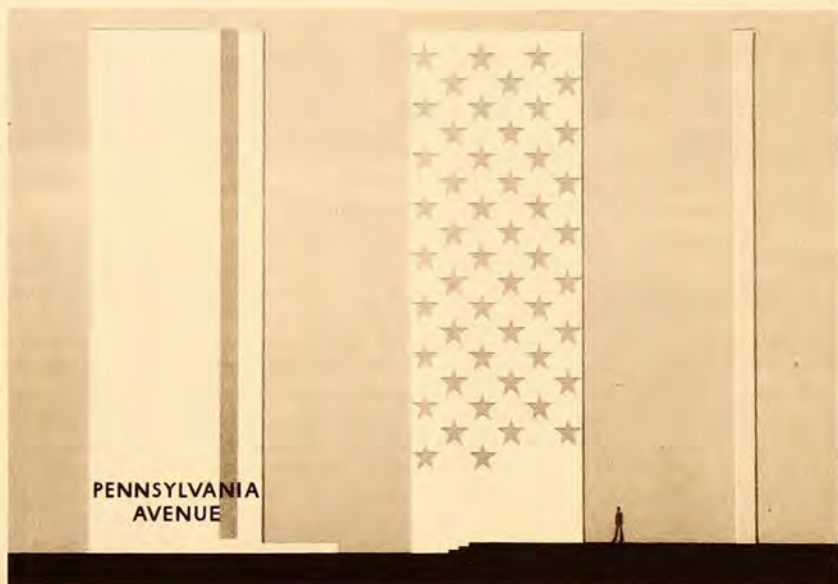
(37) Cfr. Moore, Allen, Lyndon, *The Place of Houses*, cit.

(38) Cfr. Moore, *Plug It in, Rameses...*, cit. e Venturi,

una perlustrazione *to the frontier e on the road*. Per liberarsi dai complessi europei, essa si addentra nei caratteri insediativi del frammentario paesaggio americano lungo la discriminante etica della sua *inclusione* (38). Discontinuità e dispersione, scacchiera e concentrazione propri alla morfologia americana non sono riscattabili sovrapponendovi un «cuore» monumentale estrapolato dalla morfologia europea. È invece ripercorrendo il connettivo della mobilità e l'universo dell'individualità che si ricompongono segni e sensi per orientare i nuovi *percorsi-sequenza*. Tra norma ed eccezione, tra necessità e soggettività, Moore e Venturi registrano le rispettive poetiche su temi diversi. *La piazza è... «non-americana»*. ... (Dall') *amore per la piazza, ... altra valenza fondamentale dell'architettura moderna, derivante dal giusto amore per la città italiana* (39), Venturi ricostruisce una propria sequenza lungo lo *strip*. Lo *strip* è il luogo dove la *comunicazione domina lo spazio come componente di un'opera architettonica e di un paesaggio. Ma in nome di un paesaggio posto a una nuova scala* (40). Da Roma a Las Vegas. La sua è un'*architettura della strada* che, nell'adattamento e nell'innesto ecologico assume, per trasgredirlo iconicamente e simbolicamente, l'ordine urbano della *roadtown* (41). Ma non la Roadtown ideale di Edgar Chambless, bensì quella reale, costruita tra casualità e profitto. Seguendo le linee dello straniamento *pop* mutuato da Jasper Johns, Venturi concentra la propria radicalità non tanto nella prefigurazione di un universo ideale, quanto invece nella rappresentazione epica o parodistica dell'universo reale.

La casa come *centro dell'universo* (42). Come celebrando un rito di devozione ad un paesaggio urbano virtuale, Moore concentra sotto il tetto domestico spazi estratti dalla città (le fontane, le edicole, le piazze delle sue case unifamiliari), spesso adottando la strada come connettivo della sequenza architettonica (come nella casa Klotz e in quella vicino a New York). Nel paesaggio libero, Moore trasferisce al proprio *luogo* architettonico l'*arcadian will* (43) di ascendenza jeffersoniana per ripristinare il *pittoresco* di una civiltà dove uomo-architettura-natura convivono pacificati. Qui l'ordine classico si diluisce nella dissolvenza di un tracciato sinuoso, sul quale si innesta l'ordine romantico dell'architettura.

Per gli architetti europei della Generazione, risulta più complessa l'emancipazione poe-



il testo qui a pag. 16.

(39) Cfr. Venturi, *Complessità e contraddizioni...*, cit., pag. 153.

(40) In R. Venturi, *Architecture en tant qu'espace, Architecture en tant que symbole*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 139, settembre 1968.

(41) Cfr. Venturi, *Complessità e contraddizioni...*, cit., pag. 68.

(42) Cfr. il testo di Moore qui a pag. 12.

(43) In C. D'Amato, V. Berti (a cura di), *Architettura e luogo, intervista a Charles Moore*, in *Controspazio*, a. VII, n. 1, settembre 1975.

1. R. Gabetti e A. Isola, *Case economiche in Corso Montegrappa, Torino, 1954*. 2. O. Bohigas (con D. Mackay, J. M. Martorell), *Edificio residenziale «La Meridiana», Barcellona, 1959-60*. 3. Charles W. Moore Associates, *Progetto per il complesso turistico «Xanadune», St. Simon's Island, 1972*. 4. Venturi & Rauch, *Progetto per il riassetto della Western Plaza, Washington, 1978-79*.

tica sulla sequenza urbana. Infatti, come tutte le «case», anche questa è abitata da memorie di progenitura e parentela: fra le stanze vagano irrequieti i fantasmi della prefigurazione urbana delle Avanguardie moderne. Per esorcizzare la *città funzionale* si evoca la *città tradizionale*. Al regime del piano si sostituisce quello inducibile dalla vocazione morfologica. Al modello del *quartiere* autosufficiente si privilegia il *congegno* architettonico indipendente che ne condensa la tessitura.

Terreno comune è l'assunzione critica della *città esistente*: è nel prescegliere i temi che si diversifica l'esperienza generazionale tra Europa e America. Non a caso, in confronto alla Biennale del 1976, le aree di progetto sono rispettivamente individuate nelle *Architetture urbane* e nelle *Alternative suburbane* (44). Laddove per Moore e Venturi prevale la dimensione archetipa dell'universo domestico, in Europa la sequenza si svolge, per diversità culturale e contestuale, sul grande impianto nel quale possano ricongiungersi scala edilizia e scala urbana. Vi è un'indibile nostalgia per un'architettura di relazione che interrompa quella della separazione funzionalistica. Le tipologie definite dal Movimento moderno non sono più sufficienti; occorre contaminarle nella promiscuità, nella molteplicità d'uso, di racconto e di significato. Dunque, nel *recinto* che delimita la sequenza si alternano prospettivamente: la strada e la galleria, la piazza e la corte. Questi elementi ricompongono e ordinano l'insieme del congegno spaziale (e non di quello funzionale), conferendogli il timbro (o colore): continuità e discontinuità, delimitazione, interruzione, aggiustamento, adattamento rispetto all'intorno dato. Contro la *mort de la rue* postulata da Le Corbusier per gerarchizzare la moderna città verticale, questi architetti ripongono più fiducia nella rigenerazione della strada ottocentesca, restituita in aderenza o in attraversamento al congegno. Il disegno unitario e orientante della *Hof* è sottoposto al tessuto scandito dal cubismo razionalista fino a ricostituirsi in fondazione ippodamica. Ma la percezione non è più assiomatica e centralistica (come lo è nella prospettiva dal Rinascimento in poi). Semmai è ortometrica, paratattica, spesso scorciata da angolature e tagli, sintomi di mutevolezza e precarietà; le fughe interrotte alludono ambigualmente a un centro perduto.

Per Gabetti e Isola la sequenza si svolge in conformità a un timbro costruttivo e secondo una composizione dove meccanismo e natura concorrono ad una riconfermata accezione di città: la Torino regolata sui tracciati del regime militare-industriale. Di essa ne accettano il dualismo già indicato da Antonio Gramsci come «città moderna» e «città provinciale», e, ancor più, ne assumono l'essenza morfologica. Infatti, *consideriamo volentieri la nostra città come rappresentata da episodi di architettura confusi in una grigia cornice: una trama ordinata e costante*

in cui l'«accidens» inserito, quasi irregolarità metrica in un monotono poema, dà vita e ragione (45). Così, più che dall'essenza funzionale — ormai trasgredita —, è dalla volontà di tutelarne il paesaggio (urbano e foraneo) che scaturiscono le loro architetture. Il contesto fisico indicherà i vettori del progetto. Senza condiscendenza all'«atmosfera di allora», senza concessioni al «rammendo eccentrico», essi vengono restituiti come completamento sintattico e affinamento metrico di un'identità preesistente. Nelle aree urbane le incisioni risultano sull'apparato di facciata. Nelle aree libere, si distendono in pianta, in consonanza alla saggia topologia della natura, poiché anche in Piemonte, naturalità e artificialità convivono in accordo fino a confondersi. Al Sestriere, i terrazzamenti domestici corrispondono alle curve altimetriche. Ad Ivrea, il *crescent* residenziale dall'alberatura in ferro rimboschisce il ritmo collinare; in trasgressione funzionale, esso si completa a Candiolo nel foro circolare di una direzionalità urbana rifondata nella campagna.

Nel residenziale di Ruidellots, Bohigas porta alle estreme conseguenze epiche il simbolo della *città lineare*, in omaggio all'illuminazione positivista di Soria y Mata per Madrid. Nel trapianto in terra catalana, egli ne altera la logica funzionale e tipologica entro una combinazione angolata di spezzate. Assieme alla violenta assialità, lo sviluppo in altezza dell'edificio-linea e l'intrusione fuori scala della strada-galleria rimarcano la contrapposizione tra natura e costruito, in un ulteriore distacco dal ruralismo della *Ciudad Lineal*. Altre, per stabilizzare l'immagine unitaria e coerente della città europea, affermatasi in Barcellona tra *Modernisme* e *Noucentisme* (46), Bohigas individua nel traforo di facciata e nel rapporto strada-isolato i gradienti tipici atti a reinstaurare e amalgamare la continuità urbana.

Si può constatare come per la Generazione del 1925 — fuori da qualsiasi conclave — l'insediare avvenga con riscontri, analogie, simmetrie a distanza, non così naturalmente comuni per altre generazioni: una sorta di incastellamento promosso da cavalieri erranti per il mondo.

Ma è forse in Stirling che esso riesce più autonomo e limpido, poiché i due miti di ispirazione generazionale — il *recinto* e il *congegno* — vengono riproposti con valore di efficienza puramente figurativa. Ripercorriamo alcune sue sequenze. La futuribile *social valley* della Siemens di Monaco viene romanticizzata e naturalizzata proprio dallo scandito classico del colonnato sottoposto agli ipertrofici cilindri terziari. Nel Centro Olivetti a Milton Keynes, la galleria vetrata degli uffici e dei servizi si integra dinamicamente alla massa terrena della piastra magazzino. Alla Bayer di Monheim, intorno al cenotafio boulettiano-ledouxiano dell'Amministrazione, arcaicamente si dispongono, in proiezione, le cappelle votate alla ricerca. Ma sotto sotto all'esplosione, nel corso poe-

tico di Stirling covano le immagini del paesaggio britannico. Accanto alla privata autonomia della *garden city* riaffiora e si combina la grande carpenteria della *functional tradition* industriale (47). Depurate di ogni sforzo ideologico connesso alla loro origine, esse vengono riconsegnate a un nuovo processo che rigenera ogni sequenza funzione-forma nel gioco della limpida rappresentazione, che tutto può riorganizzare e contenere indefinitamente.

Nelle composizioni «orizzontali» (le *insulae* dello Zen, il cubo del Cannaregio, i portali della Giudecca), Gregotti opera per congruenti sostituzioni di tessuto. Entro le regole percettive della trama ortogonale vige il criterio modulare come logica interna per un controllo percettivo da estendere progressivamente a tutte le unità formalizzate del territorio. Nelle composizioni a grande scala, sui pochi dettagli essenziali delegati alla figurazione, predomina l'immagine planimetrica (i corpi paralleli dell'Università di Firenze, l'integrazione lineare tra architettura e mobilità in Calabria, i ponti tra le valli di Cefalù). L'interesse di Gregotti per la semiologia si concreta sul territorio con una segnaletica d'uso, una sorta di sociologia per parole-chiave, vocabolario metaforico di una nuova condizione abitativa. Nelle sue «città lineari» egli proietta una *revèrie* ricorrente presso tutta questa Generazione: la simmetria tra tipologia e comportamento collettivo nel miraggio della città ormai senza classi. Ungers opera su temi insediativi spesso disomogenei: dalla trasposizione del modello Manhattan nel Welfare Island agli esercizi di quadratura sul lotto di Marburg, dalle campiture sfrangiate attorno alla Breslauer Platz di Colonia alle variazioni filologiche sulla morfologia a Berlino. All'isolato urbano egli imprime il disegno razionalizzante di un rapporto armonico ottimale diversificato su due assi di simmetria e al contorno ne ricerca le accidentalità provocate dal fisiologico sopravvivere della città. L'isolato, proposto come paradigma dimostrativo di un «regolamento estetico», sospende la cadenza monumentale ai propri margini, sui raccordi con la viabilità. Al suo interno, ha luogo quello scavo tipologico che, nelle mutazioni di ritmo e nelle eccezioni autorevoli, rinnova e sostanzia le ragioni di un umanistico «regolamento edilizio».

Gli elementi componenti della struttura urbana — le grandi strade, i parchi, i luoghi di incontro, i monumenti — sono individuati come elementi riconoscibili a quella scala, come materiali della progettazione; proprio come i passaggi pedonali, i percorsi verticali, il blocco servizi lo sono alla scala del sin-

(44) Cfr. AA.VV., *Europa/America...*, cit.

(45) In R. Gabetti e A. Isola, *L'impegno della tradizione*, in *Casabella-Continuità*, n. 215, aprile-maggio 1957.

(46) Cfr. O. Bohigas, *Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraqisme*, Edicions 62, Barcellona 1963.

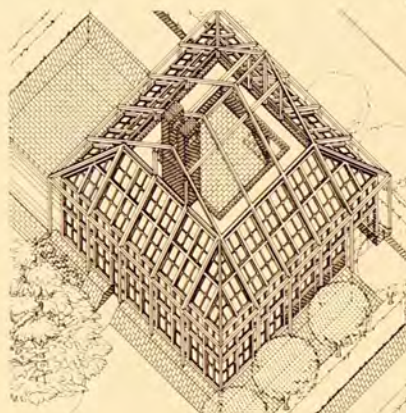
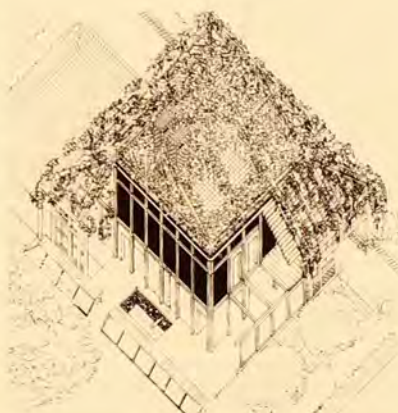
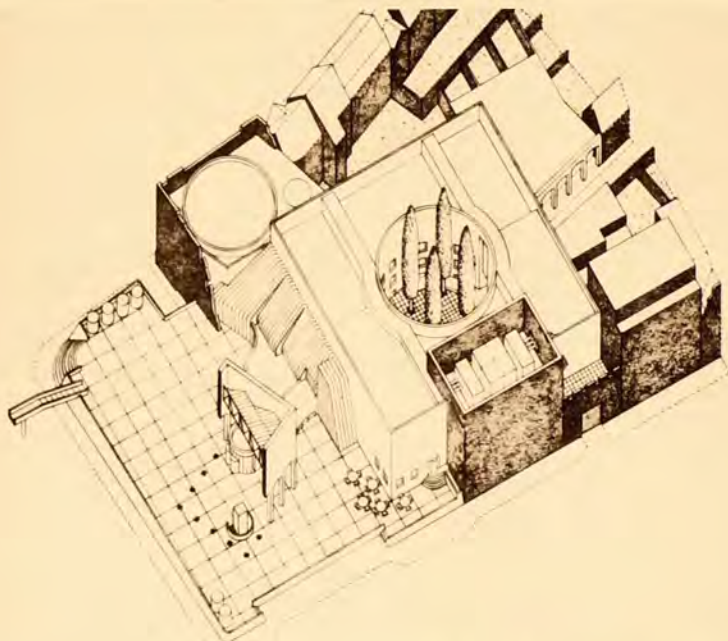
(47) Cfr. J. Stirling, *The Functional Tradition and expression*, in *Perspecta*, n. 6, 1960.

(48) In C. Aymonino, *Il contributo di Oswald Mathias*

golo fabbricato o dell'alloggio. L'intervento urbano è basato perciò sulla coerenza rispetto a quella riconoscibilità separata nella quale si è chiamati a operare: è infatti il progetto che dà spiegazione piena, perché formalmente compiuta, degli elementi costitutivi — preesistenti e nuovi — ponendoli in una relazione diversa proprio attraverso un intervento unitario; (ciò vale per la città di Berlino come per una piccola lottizzazione) (48).

Non è certo che queste osservazioni di Aymonino sul contributo di Oswald Mathias Ungers all'architettura corrispondano alle ultime sequenze urbane del collega tedesco. In esse Aymonino sembra esporre, in un condensato *transfert*, la propria poetica sulla città. Nei progetti interni all'insediamento costruito (ad esempio il Gallarate, i centri direzionali di Torino, Bologna, Pesaro) egli avvia la composizione da una sintesi volumetrica riconoscibile in archetipi definiti. Essi costituiscono un prontuario di figure base (il colosseo, il *crescent*, la piazza, la galleria) da esplorare e trasformare per successive ipotesi in volume e, soprattutto, in sezione. Il congegno si articola sull'innesto dinamico di una doppia accessibilità fisica e percettiva, che si sviluppa su una sequenza di rampe, percorsi interni, piani inclinati, ma anche di sfondamenti, delimitazioni, combinazioni spaziali. Nell'indefinito territorio ai margini urbani, o nei contesti foranei (*campus* scolastico di Pesaro, università di Cagliari e Firenze), egli ricorre alla certezza dell'impianto ippodamico per tracciare gli assi cartesiani e il tessuto nel quale intagliare la nuova *parte formalmente compiuta* (49).

Quasi come un agrimensore, Chemetov traccia le proprie *villes nouvelles* seguendo gli orientamenti di una topografia sedimentata dalla natura e dall'uomo. Sul sito, la fondazione demarca i confini fra territorio libero e urbanizzato e il suo tracciato è costruito sull'intersezione molteplice e contraddittoria di assi di dissimmetria da cui emergono le sequenze gerarchiche della nuova urbanità. A Marne la Vallée, dallo *spazio fantasmatico* (50) del labirinto si dipartono le direttrici divergenti del *continuum* residenziale, sventrato dalla grande galleria delle funzioni collettive. All'Isle d'Abeau la colonizzazione è contenuta dall'acquedotto classico delle istituzioni pubbliche. Similmente, anche nel centro della città storica vengono recintati congegni architettonici avviati per difformità dall'intorno esistente. E all'estensione informe della periferia, Chemetov contrappone la concentrazione lineare in altezza. Ad Evry, attraversata dal connet-



Ungers all'architettura, in *Controspazio*, a. VII, n. 3, novembre 1975.
(49) Cfr. C. Aymonino, *Architettura come fenomeno urbano*, in AA.VV., *Per una ricerca di Progettazione 1*, Anno accademico 1968-1969, IUAV, Venezia 1969 e il testo qui a pag. 20.
(50) Cfr. Eupalinos Corner, *Deux hirondelles font peut-être le printemps*, *Projet Eupalinos Corner*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 174, luglio-agosto 1974.

1. J. Stirling (con M. Wilford), Progetto per il nuovo Museo di Arte moderna «Landesgalerie Nordrhein-Westfalen», Düsseldorf, 1975. 2. O.M. Ungers, Progetto per casa unifamiliare climatizzata ad energia solare, 1980 c. 3. Ch. W. Moore, Casa Moore, Orinda, 1962. 4. R. Venturi, J. Rauch, Progetto per la Casa Frug (seconda variante), Princeton, 1967 c.

tivo pubblico di una strada-galleria, si sviluppa la catena del montaggio urbano sulla scansione di corti alterne. Qui il fuoriscala architettonico è la misura del contenimento dall'intorno.

Dopo la prefigurazione corbuseriana e gli ideogrammi di Archigram, Chemetov si affida al disegno «collettivista» di Fourier: *L'edificio destinato a una (...) società che opera per serie di gruppi (deve) differire prodigiosamente dai nostri villaggi o sobborghi (...); al posto di questo caos di casette, una Falange si costruisce in edificio regolare (...). Una Falange è veramente una piccola città, ma non possiede strade esterne e scoperte, esposte alle intemperie; tutte le parti dell'edificio possono essere raggiunte per una larga galleria situata al primo piano (non potrebbe stare al pianterreno, che dev'essere attraversato in più punti per il passaggio delle vetture) (...). La strada-galleria non prende luce dai due lati, ma è aderente a ogni corpo di fabbrica; (...). Le porte d'ingresso di tutti gli appartamenti del primo, del secondo e del terzo piano s'aprono sulla strada-galleria (...) (51).*

È regno dell'ornamento la terza «casa» frequentata dagli architetti del 1925.

Estromesso dalla campitura di superficie dalla condanna di Adolf Loos e rattrappito dal dogma purista dell'equivalenza fra funzione e forma, l'ornamento viene ora riassorbito come complemento portante nella determinazione formale del fatto architettonico. Si tratta del corrugamento espressivo sotteso al neoeellenismo di questa Generazione. Chiaroscuro, spregiudicatezza nell'accostamento di materiali diversi, compresenza di più partiti architettonici, non approntano tecniche decorative per una pellicola di facciata; viceversa, costituiscono organiche aggettivazioni di una forma architettonica. Dalle strutture eloquenti alle tessiture di superficie, dalla colorazione neoplasticista alle proprietà elementari di materia, gli strumenti di fabbricazione sono liberamente orchestrati dalla volontà formale, al di là di ogni concessione a miti tecnicistici o a suggestioni formaliste dell'«internazionale» del *curtain wall*. Tecnologie e materiali vengono di volta in volta adottati in relazione al tema, al luogo, e spesso modellati sull'ispirazione del riferimento storico. E anche il modulo prefabbricato, per eccellenza unità della reiterazione industriale indifferenziata, diviene parte espressiva di un insieme compiuto, suggellato architettonicamente.

Per Gabetti e Isola, come anche per Bohigas, l'ingegneria del dettaglio è regolata da una ritrovata scienza del costruire. Accade così che l'ingegneria non sempre si prefigga l'accuratezza d'impiego della materia, ma talvolta trabordi al virtuosismo dimostrativo e al paradosso compositivo, per preservare, appunto nel dettaglio, l'architettura entro la primaria dignità di fabbrica. Nella loro evocazione del passato scorre l'arte di costruire dei pionieri ottocenteschi e novecen-

tisti, artefici della rappresentazione figurativa sostanzialmente (e non formalisticamente) congruente alla moderna industrializzazione. È quasi un volerne conservare e riproporre il corretto incidere nella città tradizionale: una rivoluzione nell'ordine.

La «coreografia» degli elementi decorativi (false pareti, ornato, colonnati) partecipa alla celebrazione del rito insediativo dell'architettura. Nel Kresge College, Moore accentua la connotazione simbolica delle funzioni collettive, e contemporaneamente stilizza quelle private in un partito architettonico aulico intenzionalmente sottratto all'espressività simbolica della funzione stessa. All'impossibilità di una rappresentazione oggettiva del modo di vita sopperisce una prefigurazione «gioiosa» d'uso: la decorazione ne è via espressiva diretta, come nell'immagine rigogliosa di un comportamento turistico a St. Simon Island, o nella rappresentazione celebrativa della piazza a New Orleans. Pagando forse un tributo alla civiltà immaginaria della California hollywoodiana degli anni Venti, ma anche per confutare con pura scenografia il «paese dei balocchi» di Disneyland (52).

Ma è Venturi che porta alle estreme conseguenze teoriche la riabilitazione dell'ornamento, esplorandone il valore nei continui sconfinamenti tra critica e creazione di un'architettura intellettuale. Talvolta muove dagli aspetti percettivi e comunicativi in architettura, per sperimentare la sovrapposizione tra decorazione di superficie e struttura primaria, così da garantire la percezione minimale nella velocità e la percezione complessa nella percorribilità pedonale. Talaltra, con la tecnica della decontestualizzazione, concreta il postulato sulla dicotomia tra decorazione e involucro funzionale, affidando il valore significante all'elemento decorativo aggiunto. Fino alla dicotomia tra forma e simbolo, quando attribuisce la rappresentazione dell'architettura all'applicazione dell'ornamento come motivo figurativo ripetuto (53). Tre «manifesti gentili»: lo FDR Memorial, il Football Hall of Fame, l'Institute of Scientific Information.

L'ultima «casa» astrale è avvolta nel mistero della bambola russa.

Città nella città, delimitati da un recinto-filtro, i musei tedeschi di Stirling «contengono» un'esplosione di figure, pieni e vuoti, forme fantastiche evocate dal corpo urbano e dal *corpus* dell'architettura, dentro un effetto di rispecchiamento ininterrotto fra interno e esterno, fra interno ed esterno.

Casa dentro la casa in una sequenza virtualmente infinita, nel progetto per la Solarhaus, Ungers involupa la casa di pietra in quella di vetro, poi in quella del verde, per concluderle infine nella casa-natura definita dallo spazio naturale del giardino.

Archetipi nell'archetipo, l'*aedicola*-vasca, il tempio-soggiorno introdotti da Moore in una casa di sembianze vernacolari, sono anche oggetti a reazione poetica, volumi nel volume.

Oggetti negli oggetti, spazi negli spazi, involucri dentro involucri: sono queste *contraddizioni evidenziate* che concorrono alla *complessità in architettura*.

L'architettura riflette sui propri elementi costitutivi e la composizione si esercita in un'affabulazione iniziatica. Quasi in un gioco sulla relatività delle parole, nel tema e nelle variazioni decanta lo straniamento per contrappunto, ma anche l'ironia sulla gamma comunicativa della lingua.

Nei grandi periodi di fioritura d'un canone recitativo, il gioco teatrale si fa continuamente argomento di se stesso e in tal modo tematizza spettacolo e vita in un modo indissolubile (54).

Congedo

Ci sia ora consentito di rientrare in orbita celeste e citare ancora dalle scritture astrologiche consultate, alcune osservazioni.

Il segno del Sagittario, integrato dal mitologema dell'antico Centauro, è segno che si addice ad artisti generosi e positivi.

Il volto del Centauro è sempre improntato a tristezza (55), forse per via della sua doppia natura. Alla parte cavallo si oppone, o per meglio dire, si congiunge il tronco umano: torace, braccia, testa. La sintesi è realizzata nella freccia e nell'arco, in quanto la freccia è il vettore che corre verso la meta, il bersaglio. Soltanto nell'equilibrio delle braccia e dell'occhio, nel guardare verso la meta, il Sagittario si realizza (56).

Eppure, pensando al volto, al sorriso, all'energia creativa di questi architetti, l'ansia non ci pareva prevalere sulla gioia di vita. *Il Sagittario, dicono le scritture, è l'aspetto glorioso del sacrificio psicologico dove lo scopo è l'ascensione, l'elevazione, e la rinuncia è soltanto l'abbandono dei gradi inferiori. Ma vogliamo insistere sull'aspetto più immanente, indifferenziato e istintuale del Sagittario, riflettendo appunto sulla figurazione anatomica del Centauro. Questo essere, ripetiamo, è quadrupede: cavallo nella parte inferiore. Orbene, il cavallo, secondo Freud e la simbolica psicanalitica, è simbolo dell'energia sessuale che si libera. (Per Jung, il cavallo) simboleggia ben più della sessualità: è la libido, l'energia vitale nella sua più genuina totalità (...).*

Gli astrologi vedono il religioso nel segno del Sagittario (57), conclude poi la scrittura. Ma non dimentichiamo il prevalere della gioialità... (58).

(51) Cfr. Ch. Fourier cit. in P. Chemetov, *Un hommage au Phalanstère*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 187, ottobre-novembre 1976.

(52) Cfr. Ch. Moore, *You have to pay for the public life*, in *Perspecta*, n. 9-10, 1965.

(53) Cfr. R. Venturi, *Le pluralisme, la pertinence et le figuratif dans l'historicisme ou, plus ça change...*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 223, ottobre 1982.

(54) In G. Celati, *La scrittura come maschera (nota)*, in L.F. Céline, *Colloqui col professor Y*, 1955, Einaudi, Torino 1971, pag. 110.

(55) In Sicutieri, *Astrologia e mito...*, cit., pag. 82.

(56) *Ibidem*, pag. 86.

(57) *Ibidem*, pagg. 85 e 86.

(58) *Ibidem*, pag. 86.

710 URBANISTICA
711.001 Urbanistica: Teoria

Carlo Olmo, *La città: frammenti di teoria e di storia politica*, in AA.VV., *Storia e progetto*, vol. 6: *Progetto Torino*, Angeli, Milano 1983 (091).

711.003 Pianificazione: Fattori economici

(4) EUROPA

Franco Archibugi, Jacques Attali, Thomas Balogh, Jacques Delors, Stuart Holland, Giorgio Ruffolo, Norbert Wieczorek, Karl Georg Zinn, *Programmazione o crisi - L'imperativo di strategie alternative*, a cura di Stuart Holland, presentazione di Michele Achilli, ISEDI Mondadori, Milano 1983.

711.003:331.881 Pianificazione: Fattori economici: Organizzazioni dei lavoratori

(45) ITALIA

AA.VV., *Milano e la Camera del Lavoro - 1891-1914*, mostra 1982, Milano Comune di Milano-Camera del Lavoro di Milano, Milano 1982 (091) (45.21).

711.03 Storia dell'urbanistica

(45) ITALIA

AA.VV., *Immagine e struttura della città - Materiali per la storia urbana di Trento*, mostra 1983, Trento (Palazzo Pretorio, Palazzo Sargagna, Sala-mostre CCIAA), Laterza, Bari 1983 (45.385).

(8) AMERICA MERIDIONALE

Fernando Chieca Goitia, Leopoldo Torres Balbas, *Planos de ciudades iberoamericanas y filipinas existentes en el Archivo de Indias: 1. Laminas*, a cura dell'Instituto de Estudios de Administración Local - Deputación de Oranada, Fareso, Madrid 1982.

711.036 Storia dell'urbanistica: Moderno

(45) ITALIA

Marcello Fabbri, *L'urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi - Storia, ideologie, immagini*, De Donato, Bari 1983.

711.4 Urbanistica: Pianificazione urbana

(45) ITALIA

Sergio Rizzi, AA.VV., *Rilievo urbanistico e programma quadro degli obiettivi di intervento nel nucleo antico*, a cura del Gruppo Tecnico della Commissione Urbanistica del Comune di Novara, Comune di Novara, Novara 1978 (45.16). Guido Canella, Marco Canesi, Giuseppe Galbiati, Enrico Mantero, Giulio Redaelli, Gianni Verga, Andrea Villani, *Un futuro per Monza nel rapporti con Milano e la Lombardia*, convegni 1980 e 1982, Monza, Assessorato alla Programmazione urbanistica del Comune di Monza (Quaderni di urbanistica Città di Monza), Monza 1983 (45.21).

711.41 Urbanistica: geografia urbana

(45) ITALIA

AA.VV., *Una città e il suo fiume: Verona e l'Adige*, a cura di Giorgio Borelli, introduzione Gino Barbieri, Banca Popolare di Verona, Verona 1977 (091) (45.34).

711.554 Unità funzionali sul territorio: Insediamenti industriali

AA.VV., *La macchina arrugginita - Materiali per un'archeologia dell'industria*, convegno 1977, Milano, a cura di Aldo Castellano, prefazione di Eugenio Battisti, Feltrinelli (I fatti e le idee 508), Milano 1982 (091).

Maurizio Anastasi, Mao Benedetti, Roberto Cherubini, Paolo Desodero, Salvatore Dierna, Sveva Di Martino, Maria Moncada, Barbara Rubino, *I luoghi della produzione industriale - Aspetti insediativi e architetture della fabbrica: 1. 1750-1915*, Parma (Studi sull'industrializzazione edilizia 9), Bologna 1983 (091).

(45) ITALIA

AA.VV., *Archeologia industriale in Lombardia: 2. Milano e la Bassa padana*, a cura di Alberto Mioni, Antonello Negri, Massimo Negri, Ornella Selvaforla, Mediocredito Lombardo, Milano 1982 (091) (45.2).

Andrea Villani, *Alfa Romeo - Organizzazione del lavoro, ambiente di lavoro, assetto del territorio*, Città e Società, Milano 1983 (45.21).

720 ARCHITETTURA

72.01 Architettura: Estetica e Teoria

Roberto Gabetti, *Progettazione architettonica e ricerca tecnico-scientifica nella costruzione della città*, in AA.VV., *Storia e progetto*, vol. 6: *Progetto Torino*, Angeli, Milano 1983 (091).

72.036 Storia dell'architettura: Moderna

(44/45) FRANCIA/ITALIA

AA.VV., *Archivio Bottoni-Le Corbusier - «Urbanismo» - Milano 1934*, mostra 1983, Milano (Palazzo Guicciardini), a cura di Giancarlo Consonni, Lodovico Meneghetti, Graziella Tonon, Mazzotta, Milano 1983.

(45) ITALIA

Ezio Godoli, *Il futurismo*, Laterza (Grandi opere: Guide all'architettura moderna 1), Bari 1983. Giancarlo Rosa, *Semerani + Tamaro - La città e i progetti*, Kappa (Architettura costruita), Roma 1983.

(495) GRECIA

Aris Konstantinidis, *Projects + Buildings*, Agra, Grecia 1981.

725.13 Edifici per l'amministrazione urbana, Municipi

(45) ITALIA

Alberto Grimoldi, *Il Palazzo della Ragione - I luoghi dell'autorità cittadina nel centro di Milano*, Arcadia, Milano 1983 (091) (45.21).

726.5 Chiese

Andrea Villani, *La sacra prospettiva ed altre poesie su una controversia artistico-religiosa*, Città e Società, Milano 1983.

727.7 Edifici per musei

Michael Brawne, *Spazi interni del museo - Allestimenti e tecniche espositive*, Comunità, Milano 1983.

Antonio Piva, *La costruzione del museo contemporaneo - Gli spazi della memoria e del lavoro*, Jaca Book (Cusl 2), Milano 1983.

728 Edifici per abitazione

(430) GERMANIA

Bruno Taut, *Costruire - La nuova edilizia abitativa*, introduzione Franco Borsi, Zanichelli (TAM 6), Bologna 1983.

(45) ITALIA

AA.VV., *Casa e arredo - Progettazione e processi produttivi*, mostra e convegno 1982, Firenze (Fortezza da Basso), a cura di Nicola P. Di Biaggio, Franco Landini, Riccardo Roda, Electa Firenze, Milano 1983.

Mario Arduino, Morris L. Ghezzi, Federico Lottesberger, Giovanni Montemartini, Vittorio Olgiati, *Un'esperienza riformista - Le case operaie della Società Umanitaria in Milano*, CREA (Edizioni sociologiche e politiche 1), Milano 1983 (091) (45.21).

614.875 EVENTI CATASTROFICI DI ORIGINE NATURALE

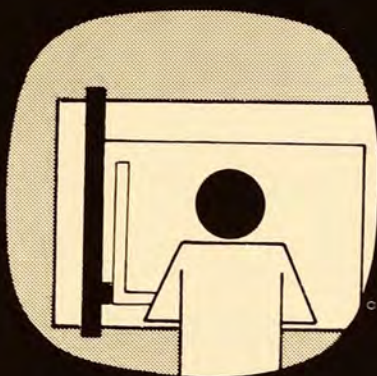
Adele Pezzullo, Salvatore Di Pasquale, Nicola Gentile, Marta Rabagli, *Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, artistici e storici di Salerno e Avellino: Programma di ricerca e sperimentazione sul patrimonio architettonico-artistico danneggiato dal sisma del 23-11-80 - Legge 219/81: 1. Lo stato dell'arte - Bibliografia ragionata sulle strutture murarie*, Laveglia, Salerno 1983 (016).



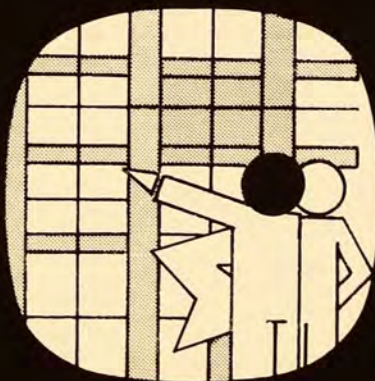
il

PUNTO TELEFONO

interessa:



tutti coloro che progettano e costruiscono gli edifici perchè prevedano la distribuzione di PUNTI TELEFONO nei vani dell'edificio, ad evitare manomissioni e rifacimenti dopo la costruzione;



tutti coloro che comprano o prendono in affitto una casa, un ufficio o una costruzione di qualsiasi importanza, perchè richiedano per tempo al loro costruttore la predisposizione del PUNTO TELEFONO.

SIP

Società Italiana per l'Esercizio Telefonico

PER UNA NUOVA INFORMAZIONE

Un mercato nuovo per prodotti e servizi nuovi e tecnologicamente molto avanzato. Questo è il contesto in cui opera **SARIN** - Società Servizi Ausiliari e Ricerca Informatica, la nuova Società del Gruppo STET, creata dalla SEAT. **SARIN** è nata con degli obiettivi qualificanti: contribuire all'evoluzione di questo mercato, creando la domanda di tecnologia, di informazione e di nuovi servizi nell'ambito della telematica. Per concretizzare questi obiettivi sono stati individuati diversi ambiti di intervento nel settore della gestione dell'informazione: dal marketing, ai sistemi informativi aziendali, alla sperimentazione e alla consulenza per i nuovi servizi telematici. Anche Dati, Informazioni Personalizzate per il Marketing e Videoinformazione, i settori di punta della SARIN, sono la prova tangibile dell'orientamento al mercato di questa Società che pur fonda la sua ragione sociale sulla Ricerca e la Sperimentazione. Il settore *Informazioni Personalizzate per il Marketing* opera nell'ambito di sistemi informativi di marketing con lo scopo di aiutare le Aziende clienti a conoscere ed a comunicare con il mercato. I servizi e i prodotti forniti da IPM si riferiscono alla gestione di informazioni per la Forza Vendita, alla realizzazione di azioni di direct marketing, a supporti per l'analisi e l'individuazione del mercato potenziale, e alla gestione completa di archivi promozionali e clienti di aziende.

Le *Banche Dati* SARIN si differenziano dai sistemi informativi analoghi per due aspetti peculiari: la ricchezza della base informativa e la rete di diffusione di facile accesso, in quanto i dati viaggiano sulla normale rete telefonica commutata. La SARIN propone quindi l'utilizzo di sistemi di Banche Dati come nuovo strumento di lavoro inserito nella quotidiana consuetudine professionale attraverso la creazione di reti capillari di diffusione dell'informazione e l'accessibilità del sistema da parte di aziende di qualsiasi dimensione. Attualmente SARIN cura la gestione di tre Banche Dati: ARCADIA, un sistema per l'archiviazione, la ricerca e la consultazione della documentazione informativa aziendale; SUPERSTAT, una Banca Dati che fornisce informazioni di tipo socio-economico necessarie alla formulazione di strategie aziendali e INFOTEL, una Banca Dati per gli operatori del settore delle telecomunicazioni.

VIDEOINFORMAZIONE SARIN con la SEAT, Fornitore di Informazioni del Videotel fin dalla nascita del sistema, opera come consulente del sistema stesso e svolge attività di ombrello e «service» per i Fornitori di Informazioni. «Ombrello» è il termine usato per indicare la definizione e realizzazione della linea grafica del servizio, la progettazione del «Data Base», la costruzione delle pagine informative e dei collegamenti, la gestione degli aggiornamenti e dei messaggi ed anche l'assolvimento dei compiti di interfaccia con la SIP. La commercializzazione dei servizi sopra descritti è effettuata dalla SEAT che si avvale di un Servizio Vendita Prodotti di Telematica a cui ci si può rivolgere per ulteriori informazioni, telefonando al numero 06/8494.



abitare, v. intr. (aus. avere) e tr. Vivere abitualmente in un luogo. Dimorare. Risiedere. Alloggiare. **2.** Mensile del vivere in casa, nella città, nel territorio.

ABITARE

Immagini del futuro

Radiografare il Gruppo STET, impegnato con le sue numerose aziende nei settori dell'elettronica, della telematica e delle telecomunicazioni, in un certo senso significa fare la radiografia degli organismi più attivi e vitali del Paese; quelli, per intenderci, destinati a fronteggiare in tempi di continua emergenza tecnologica, la grande rivoluzione promossa dalla scienza, il cui passo supera spesso le nostre cognizioni e le nostre stesse percezioni. È un dato di fatto, ormai, che i giovani si avviano a diventare, con estrema naturalezza, i rappresentanti di una «computer generation» per la quale gli strumenti di elaborazione e trasmissione delle informazioni, a velocità sempre più elevate e con strutture quasi al limite della fantasia, diventano mezzi d'uso comune, come il telefono, il frigorifero, ecc.

Il panorama che ci offre il prossimo avvenire è tale che le scoperte realizzate via via nel mondo dell'elettronica perdono il carattere di avvenimenti, che avevano un paio di decenni fa, e si trasformano in notizie. In altre parole sono sempre meno coloro che si chiedono cosa significhi progettare, sperimentare e produrre tecnologia mentre diventano sempre più numerosi coloro che, senza porsi alcuna domanda, l'usano, la tecnologia, come cosa dovuta.

Basta soffermarsi un attimo su questa specie di prodigi che accadono di continuo sotto i nostri occhi e di cui largamente beneficiamo, per avere, come immagine di sottofondo, le complesse attività della STET poiché è nelle sue industrie che fermentano le grandi idee le quali, tradotte in computer, satelliti, radar, centrali telefoniche di commutazione elettronica, fibre ottiche, ecc., concorrono a consolidare un successo che, specie in questo settore, oltre che progresso vuol dire denaro.

Elettronica significa prima di tutto informazione e comunicazione, ritmo diverso di lavoro, possibilità di trovare con rapidità un documento fra migliaia conservati in archivio; stampare 800 caratteri al secondo ed eseguire, in un soffio, una quantità enorme di operazioni e di calcoli. In aggiunta, con l'impiego delle fibre ottiche e dei satelliti artificiali, significa collegare i vari Paesi fra loro e, specie con le sottilissime fibre di vetro, delle dimensioni di un capello, convogliare attraverso condotti quasi invisibili, un numero di contatti telefonici cento volte superiore ai normali, eseguiti con cavi di rame dello spessore di un dito. Se poi guardiamo più in su nei cosiddetti piani superiori dello spazio, elettronica è sinonimo, tra l'altro, di gigantesche stazioni-relais che, collocate a migliaia di chilometri di altezza, raccoglieranno i segnali televisivi e in tutte le ore del giorno e della notte, li rimanderanno in ogni angolo del globo. Il mondo in casa e la casa, sia pure nelle sue anguste dimensioni, trasformata in un mondo.

Ebbene, per quanto riguarda l'elettronica STET significa tutto questo, meditato, concepito e realizzato spesso in condizioni difficili e circostanze economiche soffocanti, da studiosi e tecnici la cui capacità non ha nulla da invidiare a quella dei più fosforescenti scienziati d'altri Paesi.

Dice uno slogan che STET significa, fra l'altro, «un passo avanti di 80 mila chilometri», perché tanti sono per l'appunto i chilometri di linee telefoniche esistenti in Italia, dove ormai esiste un te-

lefono ogni 3 persone. In questo settore, la SIP ha programmi ambiziosi e va detto subito che nel campo delle telecomunicazioni non c'è posto per chi si lascia vincere dall'inerzia e non ha per l'appunto ambizioni. Dal 1981, infatti, è in corso l'elettronizzazione della rete e nel 1987, come ha annunciato l'Amministratore Delegato del Gruppo, Michele Principe, le forniture in tecnica numerica ammonteranno al 90% nel campo delle commutazioni interurbane e al 70% in quello delle commutazioni urbane. Sempre nel medesimo lasso di tempo, altri 4 milioni e mezzo di abbonati verranno collegati alla rete, mentre verrà dato sviluppo a nuovi servizi di telematica quali il videotel, la teleconferenza, la telemedicina, ecc.

L'altra società del settore, l'Italcable, si accinge a completare i centri di Milano e di Palermo i quali, insieme con quello di Roma, costituiscono i punti di partenza dei traffici intercontinentali. Nei programmi Italcable, figurano inoltre la partecipazione alla realizzazione dei primi collegamenti intercontinentali con cavi sottomarini in fibra ottica. Un avvenimento tecnologico di spicco che s'aggiunge ai successi già conseguiti dalla Società, i quali ne confermano l'esperienza, la capacità tecnica e l'impegno a tenere il passo con ogni genere d'innovazioni. Altra tessera del mosaico STET la Telespazio la quale, oltre a partecipare ai vari sistemi che interessano il Paese, sarà presente, in veste di protagonista, nel programma Italsat, lo strumento di esclusiva marca nazionale che entro il 1987 metterà a disposizione dell'Italia un mezzo di comunicazione assolutamente nuovo ed estremamente avanzato, prodotto di una maturità tecnologica che pone l'industria italiana in posizione d'avanguardia nel settore dei collegamenti via satellite, sia internazionali che transoceanici. Con Italsat, infatti, non viene collocato nello spazio soltanto un progredito mezzo di comunicazione, ma una vera e propria centrale di commutazione in grado di collegare vari punti della penisola, adeguandosi alle necessità della rete a terra e soccorrendola nei momenti di lavoro più intenso.

STET, comunque, non significa soltanto comunicare ma anche produrre e difatti, attraverso le varie manifatturiere, il Gruppo si accinge a realizzare sistemi e materiale in perfetta sintonia con le richieste di un mercato che non concede né soste né rinvii. Con la SGS-ATES, che svolge la sua attività nei componenti elettronici attivi — circuiti integrati e transistori — nonché nel campo dei sistemi elettronici a microprocessore, verranno realizzati circuiti VLSI, vale a dire a grandissima integrazione che, contenendo centinaia di migliaia di elementi in una minuscola piastrina di silicio, permetteranno di compattare ulteriormente gli apparati elettronici, riducendone i costi e aprendo così nuove possibilità di applicazione.

L'anno prossimo, la Italtel, la maggiore azienda manifatturiera italiana nel settore delle telecomunicazioni, inizierà le prime consegne della centrale elettronica urbana e interurbana di seconda generazione Proteo UT 10/3, che è elemento base del sistema nazionale di commutazione pubblica elettronica.

Attualmente la centrale Proteo UT 10/3 è in fase di prova in laboratorio e in campo a Milano.

Oggi, circa un centinaio di centrali Proteo di prima generazione sono installate nella rete italiana e all'estero, per un totale di 100

mila linee elettroniche equivalenti. Per il 1983, l'azienda ha in programma la produzione di altre 100 mila linee, pari a circa il 20% del totale delle forniture Italtel per la commutazione pubblica. Una volta completata la conversione verso la tecnica numerica, la produzione Italtel raggiungerà le 700 mila linee, secondo i volumi previsti dal Piano decennale del Ministero delle Poste e delle Telecomunicazioni.

Altra azienda di spicco è la Sirti che progetta, installa e mantiene in efficienza impianti di telecomunicazione sia in cavo coassiale che in ponti radio, cavi ottici e cavi sottomarini. Ora, in collaborazione con la Pirelli, la Sirti inizia la produzione dei cavi in fibra ottica, sfruttando gli arcani segreti della luce. Le comunicazioni via cavo del futuro, infatti, verranno effettuate con la trasmissione di segnali luminosi la cui propagazione avviene lungo le fibre ottiche.

Nel raggruppamento Selenia-Elsag, l'elettronica dei grandi sistemi ha un nuovo punto di riferimento.

In particolare la Selenia produce sistemi di controllo del traffico aereo, di telecomunicazioni e di informatica distribuita, sistemi di difesa aerea e terrestre e, in collaborazione con Elsag, sistemi di difesa navale.

Con la Elsag, il Gruppo STET è presente in un altro settore tecnologicamente avanzato quale quello dell'automazione e controlli di processo con elevata capacità di ingegneria di sistema. La Società svolge la propria attività nella meccanizzazione postale, nei sistemi di riconoscimento e informatici, nei controlli numerici e nei calcolatori per linee flessibili di lavorazione oltre che nei sistemi di controllo e regolazione di impianti per la produzione di energia elettrica.

Sempre nell'ambito del raggruppamento Selenia-Elsag opera la Selenia Spazio recentemente costituita dalla STET, per la realizzazione di sistemi e sottosistemi di satelliti per telecomunicazioni, per il controllo delle risorse terrestri e per meteorologia; di sistemi e apparecchiature di stazioni di terra; di sistemi completi «chiavi in mano» per le telecomunicazioni spaziali.

Completa il quadro del raggruppamento la Vitroselenia con i suoi impianti e sistemi aeroportuali, navali e di telecomunicazioni, con l'installazione di sistemi elettrici, elettronici e con la manutenzione e revisione di sistemi di terra e di bordo.

Nel settore dell'informazione a carattere economico/commerciale, il Gruppo STET opera attraverso la Seat, che lavora in questo settore da 50 anni, gestendo strumenti informativi legati all'editoria telefonica, avvalendosi di una struttura editoriale caratterizzata da un *know-how* molto avanzato.

Dall'esperienza della Seat sono emerse le nuove prospettive di sviluppo e di crescita nel settore dell'informazione specializzata, che hanno portato alla creazione della Sarin, con l'obiettivo di definire strumenti informativi sempre più adeguati alle esigenze del mercato ed in linea con l'evoluzione tecnologica.

Sempre nel settore editoriale, il prezioso *know-how* raggiunto nella fotocomposizione consente alla Ilte di offrire prodotti di alta qualità apprezzati a livello internazionale. Queste sono alcune delle tante immagini che costituiscono la complessa fisionomia del Gruppo STET. Solo dei flash per dare un'idea della consistenza e della capacità creativa e organizzativa di uomini e industrie che già vivono il futuro.

AL

Mensile
d'informazione
degli architetti
lombardi

Direttore
Angelo Torricelli

Comitato editoriale
Consulta degli Ordini degli Architetti della Lombardia

Edizione
Ordine degli Architetti di Milano-Pavia

Direzione e redazione
Corso Italia 47, 20122 Milano, tel. 8350732

Distribuzione a livello nazionale. La rivista viene spedita gratuitamente a tutti gli architetti iscritti agli Albi delle province della Lombardia. Inoltre può essere richiesta direttamente alla redazione dietro versamento di L. 3.000 per singolo numero e di L. 25.000 per dieci numeri a copertura delle spese di spedizione.



1-2 1983



3 1983



4 1983



5 1983



6 1983

1983: 1-2 REGOLAMENTO EDILIZIO, RICERCA, GESTIONE 3 ARCHITETTO CON SOTTOTITOLO 4 RUOLI IN TRASFORMAZIONE: CONSULTA REGIONALE 5 LAVORI PUBBLICI: UN SISTEMA IMPERFETTO 6 L'URBANISTICA AGLI AVVOCATI?

ruggeri

**FORNITURE COMPLETE
MOBILI PER UFFICIO
ARCHIVIO E
MAGAZZINO
SCAFFALATURE
METALLICHE**



**ARMADI
SCHEDEARI
SCRIVANIE
SEDIE
POLTRONE
CONTENITORI VARI**

IL GRUPPO STET

LAVORA PER LO SVILUPPO DELL' AZIENDA ITALIA

È noto che — tanto nell'industria, quanto nei servizi — esistono settori cosiddetti «maturi» (cioè in più o meno lento declino) e settori emergenti (cioè in rapida espansione, destinati a diventare nel corso dei prossimi anni e decenni i protagonisti dell'economia di un Paese).

In Italia — come del resto in tutti i Paesi industrializzati — il settore telecomunicazioni - elettronica - telematica sarà il protagonista del futuro, anche in tempi piuttosto brevi.

Di questa crescita, la STET — o meglio, il Gruppo STET — è indubbiamente la punta di diamante, non solo grazie alla sua forza riassumibile in poche cifre significative, ma anche in virtù dell'ampia «copertura» assicurata nel settore dalle attività di esercizio e di telecomunicazioni; dalle attività manifatturiere, di impiantistica e di ricerca; da attività ausiliarie.

La STET — facente capo all'IRI, Istituto per la Ricostruzione Industriale e, quindi, alle Partecipazioni Statali — è nata nel 1933. Compito istituzionale della STET? Oltre alle funzioni più specificatamente finanziarie, è oggi quello di coordinare e controllare le attività delle Società del Gruppo, attività che si attuano e sviluppano nell'ambito di programmi pluriennali, inseriti nel già vasto piano dell'IRI, del quale — come si è detto — la STET fa parte come finanziaria per le telecomunicazioni e l'elettronica.

Nel 1982, il Gruppo STET ha effettuato notevoli investimenti nel Mezzogiorno, a testimonianza dell'impegno che lo vede da molti anni teso a perseguire una politica indirizzata a sostenere lo sforzo industriale e produttivo del Sud Italia. In questa zona, infatti, il Gruppo è presente non solo con la SIP, anche con impianti manifatturieri come quelli della ITALTEL, della SGS-ATES e della SELENIA, con attività di esercizio delle telecomunicazioni come gli avveniristici impianti di TELESPIAZIO e l'insediamento palermitano dell'ITALCABLE, con attività di servizio, come la ITALDATA e ausiliarie, come la SARIN. Come si può facilmente comprendere, la STET è un Gruppo integrato che — nel settore istituzionalmente assegnatogli — contribuisce in misura determinante alla crescita e al successo di quella che — con felice espressione — è stata chiamata «Azienda Italia».

L'integrazione consiste soprattutto nell'armonico sviluppo di attività condotte dalle Società operative che agiscono all'interno di un quadro razionalmente concepito, nel quale possono essere individuati tre settori principali:

— attività di esercizio di telecomunicazioni, condotte dalla SIP (Società Italiana per l'Esercizio Telefonico), dall'ITALCABLE (Servizi Cablografici Radiotelegrafici e Radioelettrici) e da TELESPIAZIO (Società per le Comunicazioni Spaziali)

— attività manifatturiere di impiantistica e di ricerca, rappresentate dalle 4 Società del Raggruppamento ITALTEL (ex SIT-SIEMENS), dalla SELENIA (Industrie Elettroniche Associate), dalla VITROSELENIA, dall'ELETTRONICA SAN GIORGIO-ELSAG, dalla SIEMENS-DATA, dall'ITALDATA, dalla SGS-ATES (componenti Elettronici), dallo CSELT (Centro Studi e Laboratori Telecomunicazioni), dalla SIRTI (progettazione e installazione di impianti per le telecomunicazioni), dallo STS (Consorzio per sistemi di Telecomunicazioni via Satellite)

— attività ausiliarie, come la SEAT (Società Elenchi Ufficiali degli Abbonati al Telefono, editrice delle Pagine Gialle, degli Annuari merceologici, dell'Annuario Europages, di Tuttocittà ecc.), come la SARIN (Società Servizi Ausiliari e Ricerca Informatica), come la ILTE (Industria Libreria Tipografica Editrice), come la SAT (Società Azienda Tipografica), come la SCUOLA SUPERIORE GUGLIELMO REISS ROMOLI, come la CONSULTEL (studio, pianificazione, progettazione e assistenza tecnica nel campo delle telecomunicazioni e dell'elettronica).

Un importante complesso di attività che, già nel passato, hanno consentito all'Italia di raggiungere in tempi relativamente brevi importanti traguardi nel campo delle telecomunicazioni, anche se raffrontati a quelli raggiunti da altri Paesi (maggiormente industrializzati).

Un complesso di attività che, negli anni Ottanta, porterà l'Italia nel novero delle nazioni più impegnate in un settore che — sempre più — caratterizzerà lo sviluppo sociale e tecnologico di quei Paesi che non vorranno mancare all'appuntamento con il futuro. Un futuro che ha — appunto — il nome di «telecomunicazioni - elettronica - telematica».

Difesa della produttività agricola e rispetto dell'ambiente. Come oggi è possibile la realizzazione di questo binomio.

Anche le piante si ammalano. Per evitare i danni ingenti è necessario un intervento di difesa delle colture. Tale intervento ha un duplice risvolto: economico ed ecologico.

Infatti, all'aspetto ecologico (salvaguardia di tutto l'ambiente), corrisponde un ben preciso aspetto economico.

Le malattie delle piante, gli attacchi dei fitofagi, lo sviluppo incontrollato delle erbe infestanti e dei parassiti fungini incidono pesantemente sulla produzione agricola mondiale. E le perdite nei singoli settori produttivi agricoli che ne derivano, testimoniano l'importanza della difesa fitosanitaria.

L'azione della ICI-Solplant

Da anni ormai la ICI-Solplant, del gruppo Imperial Chemical Industries, opera nel settore della difesa fitosanitaria per salvaguardare le piante e la produzione agricola.

E la sua è una lotta fatta con tutta quella serietà e competenza che la complessità del problema richiede. Perché è un campo irto di difficoltà e in continuo mutamento. L'evoluzione biologica stessa richiede un continuo adeguamento delle tecniche e dei metodi di difesa.

Tale evoluzione infatti ha selezionato via via le specie di fitofagi, infestanti e parassiti fungini che sono diventate più resistenti agli agenti di attacco.

I fitofarmaci messi a punto solo dieci anni fa oggi possono in alcuni casi risultare inefficaci. Allo stesso tempo antiparassitari ritenuti accettabili sotto l'aspetto della sicurezza per l'ambiente dieci anni fa possono in alcuni casi essere oggi già superati.



Quindi il problema dell'"aggiornamento" dei fitofarmaci è un problema di primaria importanza. Occorre mantenere il passo con continue ricerche ed investimenti.

Serietà nella ricerca e nella sperimentazione

La ICI-Solplant e il gruppo cui appartiene l'hanno fatto e continuano a farlo. Coscienti che la realtà in cui si muovono è una realtà "in divenire", investono ogni anno nella ricerca, nella sperimentazione e nella realizzazione di nuovi metodi di difesa. Ma se è vero che ogni anno vengono messi allo studio migliaia di prodotti, è altrettanto vero che solo una minima percentuale di essi, rigidamente selezionata da tests severissimi, esce sul mercato. Questo a dimostrare la serietà dei metodi di ricerca e di sperimentazione.

La ICI-Solplant non offre so-

lo soluzioni in termini economici di protezione della produttività agricola, ma anche di protezione dell'ambiente naturale. Il risvolto ecologico del problema la ICI-Solplant non l'ha mai dimenticato.

La filosofia della ICI-Solplant

La filosofia della "non aggressione della natura" è applicata dalla ICI-Solplant. La sua linea di difesa fitosanitaria infatti rispetta la realtà in cui si muove senza alterarne l'equilibrio.

L'azione indiscriminata contro qualsiasi forma di vita parassitaria sulle colture è una realtà che appartiene al passato. L'introduzione di fitofarmaci altamente selettivi che agiscono unicamente sulle specie dannose ha consentito di rispettare sostanzialmente l'equilibrio biologico dell'ambiente agricolo. Perché costante

preoccupazione della ICI-Solplant è il rispetto delle specie utili all'uomo.

Per cui i validi metodi, creati dalla ICI-Solplant per sostituire i vecchi prodotti, oggi sono in grado di soddisfare non solo le esigenze degli agricoltori ma anche quelle dell'intera comunità, mentre al contrario i vecchi prodotti, efficaci per l'agricoltura nel breve periodo, non sempre hanno rispettato le leggi dell'ecologia, risultando dannosi ed inquinanti nel tempo.

Una difesa fitosanitaria "ecologicamente pulita"

Per esemplificare il senso della nuova linea di difesa fitosanitaria proposta dalla ICI-Solplant citiamo Pirimor, l'aficida che con un'azione rapida uccide solo gli afidi e che è "ecologicamente pulito" perché rispetta sia i predatori sia gli insetti utili all'agricoltore.

Nell'area del diserbo, la ICI-Solplant propone Gramoxone, il diserbante/disseccante che non lascia residui attivi nel terreno.

È sicuro perché agisce solo sulle parti verdi delle infestanti cessando ogni attività a contatto del suolo.

È "elettivo" perché può essere usato su qualunque tipo di coltura e garantisce un diserbo rapido ed efficace senza alterare la normale struttura del terreno.

La ICI-Solplant è dunque un esempio di come la difesa fitosanitaria oggi può essere "ecologicamente pulita": salvare la produttività agricola senza alterare irrimediabilmente l'equilibrio della natura, a livello di ambiente e di processi vitali.

E questo, oggi, non è poco.



Agip

Centro servizi Energia

**NUOVE STRUTTURE, NUOVE TECNOLOGIE PER
IL CONTENIMENTO DEI CONSUMI.**

- OTTIMIZZAZIONE DEI RENDIMENTI ATTRAVERSO LA TERMODIAGNOSTICA.
- REALIZZAZIONE DI COIBENTAZIONI.
- UTILIZZAZIONE ENERGIE ALTERNATIVE E RINNOVABILI QUALI CARBONE, SOLARE; ECC.
- DEFINIZIONE DI NUOVI IMPIANTI DI RISCALDAMENTO E CONDIZIONAMENTO.
- FORNITURA DI COMBUSTIBILI LIQUIDI E SOLIDI.
- CONDUZIONE, ASSISTENZA, MANUTENZIONE, ADEGUAMENTO IMPIANTI SECONDO NORME VIGENTI.
- FORNITURA DI CALORE CON TARIFFE A MISURA.
- INSTALLAZIONE DI APPARECCHIATURE ESCLUSIVE  **AgipPetroli**

PIEMONTE ■ 15100 ALESSANDRIA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via Palermo, 36 - tel. (0131) 445194
28041 ARONA (NO) - Zonca Combustibili S.a.s. - Via Monte Pasubio, 16 - tel. (0322) 44245
12042 BRA (CN) - Olicar S.p.A. - Via Don Orione, 34 - tel. (0172) 44001
10153 TORINO - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Lungodora Siena, 104 - tel. (011) 836036

LOMBARDIA ■ 20139 MILANO - Coclea S.p.A. - Via C.B. Cassinis, 33 - tel. (02) 5394741
20122 MILANO - Termoraggi S.p.A. - Via dell'Unione, 3 - tel. (02) 3452501 (10 linee)
27100 PAVIA - Nord Petroli S.p.A. - Viale Monte Grappa, 14 - tel. (0382) 467831 (5 linee)
20024 S. MARIA ROSSA DI GARBAGNATE MILANESE - Staser S.r.l. - Via Garibaldi, 195 - tel. (02) 9955593

LIGURIA ■ 16125 GENOVA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Corso Carbonara, 10/a - tel. (010) 283921

VENETO ■ 36100 VICENZA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via della Tecnica, 13 - tel. (0444) 565166

EMILIA ROMAGNA ■ 44100 FERRARA - Petrolifera Estense S.p.A. - Via Darsena, 47 - tel. (0532) 21780
40069 ZOLA PREDOSA (BO) - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via Rigosa, 44 - tel. (051) 755600

TOSCANA ■ 50123 FIRENZE - Bruzzi S.p.A. - Lungarno Vespucci, 8 - tel. (055) 264171

MARCHE ■ 60015 FALCONARA MARITTIMA (AN) - Adriatica Petroli S.p.A. - Via Toselli, 8 - tel. (071) 9170316

LAZIO ■ 00146 ROMA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via Ostiense, 333 - tel. (06) 54901

ABRUZZI ■ 65100 PESCARA - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via Alento, 41 - tel. (085) 52656

CAMPANIA ■ 80147 NAPOLI - Jacorossi S.p.A. - Filiale - Via delle Industrie, 14 - Barra - tel. (081) 7523214