

Premesse al corso di progettazione architettonica.

La forma del progetto verrà discussa quale risultato (compromesso) del processo razionale, del difficile equilibrio interno al triangolo vitruviano: Firmitas, Utilitas et Venustas. L'*invenzione* verrà presentata anche in architettura come frutto di cultura, riguardante la capacità di trovare (dal latino *invenire*) riferimenti logici, soprattutto tra i Grandi Maestri o nella Tradizione Popolare. Il progetto che si richiede è uno scenario plausibile e sostenibile di unità di vicinato per l'area degli ex magazzini Frigorifero a santa Marta: abitazioni per circa 120 abitanti, servizi e strutture di raccordo, spazi aperti attrezzati, accessi e viabilità, preferendo la densificazione alla dispersione¹.

Il corso si svilupperà in due fasi: la prima di analisi e ricerca, la seconda di sintesi vale a dire il progetto vero e proprio.

Lezioni della docenza e di ospiti, momenti di revisione e condivisione degli stati di avanzamento ritmeranno i tempi del laboratorio, due settimane intensive di lavoro in aula (seminari) concluderanno l'esperienza curriculare che troverà negli esami di giugno il momento di verifica (cfr. «calendario_14.pdf» scaricabile dalla pagina del docente).

La docenza userà lo strumento del web a supporto delle lezioni e delle ore in aula: la pagina facebook per comunicazioni e recall, la pagina del docente (sito iuav.it) quale luogo per depositare dispense, indicazioni dettagliate sulle esercitazioni e sul progetto, e dove caricheremo le vostre analisi affinché tutti possano consultarle. Per analisi si intendono le prime due esercitazioni (la prima sui morfemi veneziani la seconda su progetti di riferimento). Si rimanda ai file «sulla prima esercitazione.pdf», «sulla seconda esercitazione.pdf» e «sul progetto.pdf» per una dettagliata descrizione delle richieste e dei risultati attesi anticipate da riflessioni a supporto delle stesse.

Con queste note, invece, proveremo ad argomentare le scelte intraprese dalla docenza nel formulare la proposta di laboratorio.

Dunque, durante la prima fase del corso siete chiamati a dotarvi di strumenti tramite alcune analisi:

- rintracciare morfemi veneziani (lo strumento che si propone all'attenzione degli studenti per acquisire la conoscenza del luogo è quello dell'*inventario*, la catalogazione puntuale e minuziosa degli elementi costitutivi, di quelle figure individuabili come dotate di senso compiuto e che concorrono a dare significato a un fenomeno più ampio come il manufatto architettonico);
- cercare delle possibili genealogie (ricerca di riferimenti che vi siano, almeno in un primo momento, da guida e da controparte dialogica e/o dialettica per affrontare con un minimo di "protezione" le insidie e le difficoltà del percorso progettuale. Scegliere un riferimento è già parte del processo progettuale perché implica uno studio e una selezione (scelta=esclusione, rinuncia)² tra i tanti riferimenti possibili).

Una volta acquisite queste prime conoscenze e dopo aver introdotto (tramite lezioni, visite e sopralluoghi) le questioni di natura tecnologica, strutturale, tipologica, passeremo a un esercizio progettuale semplice ma compiuto: studio tipologico, distributivo, tecnologico, tipologico dell'edificio, studio tipologico, tecnologico, distributivo delle cellule abitative (nelle versioni Small, Medium, Large: da 40 a 120 m²); l'esercizio richiederà una composizione degli edifici in relazione all'accessibilità (di fatto e di progetto), agli spazi aperti/pubblici (di progetto) e ai servizi base (da individuare mediante indagine sul campo). Il masterplan dell'unità di vicinato dovrà essere frutto

¹ Tra i significati che diamo al termine di «sostenibilità» vi è anche quello di densità (cioè un modello abitativo denso per evitare sprechi di territorio). Il progetto dovrà farsi carico di pensare un sistema insediativo adeguatamente concentrato e al tempo stesso in grado di confrontarsi con il desiderio di privacy che giustamente ciascun abitante (sia esso singolo o in convivenza) chiede e reclama.

² Scegliere dal latino *ex-lègere* o meglio *ex-eligere*: composto dalla particella *ex* = da (con senso di separazione) e *lègere* o *eligere* = scegliere. Scegliere è dunque l'azione di separare la parte migliore di una cosa dalla peggiore, quindi eleggere ciò che sembra meglio. Ci sarebbe anche la radice concettuale di *ligo*, legare, collegarsi a...

del lavoro di gruppo (3/4 studenti), mentre individualmente dovrà essere esplorato e rappresentato un edificio per abitazione e servizi.

Affronteremo il progetto avvalendoci di un approccio induttivo: dalla scelta dei materiali si declinerà la tecnologia, dalle esigenze funzionali si descriverà lo spazio e dal progetto (nella sua unità tra pre-esistente e nuovo) deriveranno le logiche che conformeranno il luogo (l'ambiente circostante renderà funzionale l'architettura progettata).

Partirete da una prima fase di *brainstorming* di gruppo (3/4 studenti) per delineare i requisiti della vostra unità di vicinato per arrivare ad una proposta di massima: sarete al contempo committenti e progettisti. In un certo senso scriverete il bando del progetto che svilupperete.

Individuate le funzioni e il *genius loci* entreranno in campo le riflessioni maturate durante le analisi per sviluppare le prime ipotesi progettuali che terranno conto della triade vitruviana, in primis *firmitas* e *utilitas*. Ci muoveremo secondo un sano pragmatismo sotto la protezione di una cultura materiale non più eludibile. Porremo particolare attenzione alle strategie tipologiche, strutturali e impiantistiche per assicurare comfort ambientale (interno ed esterno). I materiali che useremo saranno preferenzialmente di tipo tradizionale: il laterizio (muratura portante e con finiture a vista, coperture a falde e coppi), il legno (per solai), la pietra (d'Istria) ecc. destreggiandoci all'interno della tradizione Veneziana ma promuovendone un necessario e cauto aggiornamento. In alternativa al laterizio potrete sperimentare il calcestruzzo armato per le sole strutture portanti.

Come attività formativa libera, extra corso ma pertinente alle tematiche del laboratorio, vi proponiamo la partecipazione ad un viaggio in Olanda (Amsterdam e Rotterdam con lezione sull'housing al Berlage Institute di Delft) per visitare alcuni esempi di edilizia collettiva, soprattutto afferibili alla novecentesca Amsterdam school e annoverabili tra i riferimenti culturali necessari alla vostra formazione. Il viaggio studio sarà ad aprile da giovedì 3 pomeriggio (partenza sulle ore 14) a lunedì 7 (rientro sulle 23): perdereste "solo" i corsi opzionali del venerdì consentendo di essere in aula martedì per il corso di fisica tecnica e impianti (esonerati, cioè, dalla lezione di strutture). Il viaggio studio si farà solo se almeno metà di voi potranno prendervi parte e darà 2 crediti D.

Ricordiamo obiettivi, risultati attesi e modalità sia per le esercitazioni sia per il progetto sono dettagliate in testi redatti appositamente, scaricabili dalla pagina del docente ma anche depositati presso la copisteria delle Terese. La bibliografia di riferimento è stata segnalata alla Cluva per la disponibilità e tutti i testi citati sono presenti in Biblioteca, luogo che dovrete (il condizionale è d'obbligo) frequentare e non solo per disegnare al computer!

Obiettivi formativi.³

«Il sapere dell'architetto è ricco degli apporti di numerosi ambiti disciplinari e di conoscenze relative a vari campi, e al suo giudizio vengono sottoposti i risultati prodotti da altre tecniche.»

Vitruvio, *De architectura*, 25 AC circa (dal *De architectura* curati da Pierre Gros, Einaudi, Torino 1997).

Il primo obiettivo che ci proponiamo di perseguire è stimolare un consapevole approccio al progetto critico, qualità che riteniamo essenziale per affrontare il proseguimento degli studi (da non dare per scontato, siete assolutamente in tempo a trovare la vostra *vera* strada). Il progetto architettonico, per proprio statuto, non dispone di una base scientifica solida⁴, al contrario si avvale di molteplici approcci e contributi desunti da altre discipline: collocare opportunamente tali apporti, rispetto al processo progettuale, appare essenziale per orientare il percorso formativo dello studente.

Il laboratorio integrato è il luogo dell'acquisizione, sperimentazione e applicazione coordinata delle conoscenze di ambiti disciplinari diversi: il progetto architettonico sarà dunque affrontato nei suoi aspetti sia figurativo-formali sia tecnico-costruttivi. Obiettivo del laboratorio è sviluppare la consapevolezza nello studente architetto che un progetto ha dei riferimenti storici, una fisicità, delle esigenze statiche (*firmitas*), una (o più) funzione a cui dare risposta (*utilitas*) e una coerenza figurativo-formale (*venustas* e *concinnitas*). Alla fine del laboratorio lo studente dovrà dare prova di intendere criticamente la complessità del processo di progettazione, saper valutare correttamente i problemi della costruzione e della rappresentazione sia singolo manufatto sia del contesto su cui si esercita.

Il percorso formativo del laboratorio integrato si pone l'obiettivo di assicurare allo studente un'adeguata padronanza di metodi e contenuti scientifici generali, nonché l'acquisizione di specifiche conoscenze: l'integrazione tra discipline è il concetto-chiave alla base del percorso formativo.

Attraverso le attività in aula (lezioni, seminari, workshop) e a casa, lo studente eserciterà:

- la capacità tecnica di esprimere un'idea di spazio attraverso il disegno e il modello solido (plastico); la capacità tecnica di comprendere la relazione tra misura degli spazi e degli elementi di un edificio e la loro funzione;
- la conoscenza (approfondita di alcuni snodi) della storia dell'architettura che appaiono fondanti nei confronti dell'esperienza attuale; la conoscenza delle tecnologie architettoniche che definiscono gli elementi dell'edificio;
- la conoscenza dei concetti fondamentali di meccanica strutturale e la loro applicazione elementare nella realizzazione di un progetto che consideri consapevolmente anche le valenze strutturali.

³ Il progetto scientifico-culturale del Dacc aspira a «dotare lo studente di conoscenze culturali, metodologiche e tecniche congruenti ... di cognizioni necessarie per il proseguimento degli studi nel biennio di laurea magistrale. Il corso di laurea persegue una didattica del progetto fondata sulla trasmissione dei fondamenti relativi ai diversi saperi che concorrono al progetto di architettura..., nonché sulla trasmissione di metodologie operative relative ai diversi casi di intervento progettuale, dalla nuova edificazione alla conservazione e al restauro dell'esistente, alle trasformazioni dell'ambiente urbano»
«L'attività del secondo anno sviluppa in modo compiuto il concetto di laboratorio integrato, incentrato sul progetto. Nel secondo semestre, nel laboratorio integrato di progettazione strutturale e progettazione architettonica, si ha un completo sviluppo dell'attività di realizzazione di un progetto nell'identità di rapporto tra architettura e struttura.»

⁴ Uno statuto disciplinare deve far riferimento a Saperi, come Medicina, Economia, Matematica ecc. saperi che hanno anche la caratteristica di progredire con l'avanzamento delle conoscenze: un tempo si usavano sanguisughe per salassi, oggi con indolori iniezioni si estrae un campione di sangue che tramite microscopi sempre più sofisticati permettono affinare diagnosi e cure. Oppure: l'introduzione di calcestruzzi ad alta prestazione, pre-compressi, permette a viadotti di scavalcare valli ad altezze inconcepibili all'epoca dei romani che già si avvalevano dell'arco invece del sistema trilitico. E così via.

Unità di vicinato e Unità di abitazione: pretesti di laboratorio

Ipotesi

L'ipotesi da cui partiamo è un testo del 2006 di Giancarlo Carnevale *realismo tragico* a cui si rimanda per una dettagliata disamina di un fenomeno ricorrente in tutta Italia e particolarmente evidente nel nord-est della Penisola. Ci riferiamo, cioè, a una produzione architettonica «corrente» che ha visto il prevalere di un gusto confuso che ricalca forme posticce di un immaginario condiviso forzando materiali e tecniche neppure a basso costo. Questa pratica è talmente diffusa e pervasiva che non si può più ricondurre a ipotetiche colpe di una figura professionale tipicamente italiana, il geometra – a lungo considerato dagli addetti ai lavori quale causa di tutti i mali. «il gelido rigore post-razionalista, sporadicamente affiancato da visionarie figurazioni organiche o informali (l'altro lato della medaglia), provocava sgomento e disamore nella utenza comune, disorientata da una produzione architettonica tanto inspiegabile e auto-riferita da apparire remota e imbarazzante. ... la pericolosa e involgarita divulgazione linguistica, il conformismo culturale accademico e l'allineamento (causa o effetto?) della pubblicitaria, generarono una sorta di incomunicabilità tra cultura alta e utenza: un distacco perseguito su di un fronte con aristocratica sufficienza, e dall'altro con dolente disamore»⁵. Se rimandiamo al testo per la definizione del fenomeno, per le attuali argomentazioni sulla evoluzione e involuzione di un gusto collettivo, ci soffermiamo sulla evidenza del sintomo: l'affermazione di un prevalente affermarsi di una idea di architettura «che scavalca la stessa disciplina storica, disdegna i riferimenti culturali, e si colloca in una realtà diversa e diffusa, occupandola pervasiva mente» e che si avvale di «paradigmi esterni alla cultura disciplinare, generati da un equilibrio autodeterminato tra offerta e consumo. ... ne consegue che la cultura architettonica italiana ha, gradatamente, nell'arco di molti decenni, perso in credibilità ed in autorevolezza rispetto ai propri referenti naturali, rispetto al proprio pubblico. Questa affermazione, anche se non suona nuova, non sembra aver destato nei diretti interessati, cioè negli architetti, negli ordini professionali, nelle scuole di architettura, sulle riviste e nella letteratura di pertinenza, risposte adeguatamente preoccupate.»⁶

Tesi

Delineata l'ipotesi proviamo ad argomentare la tesi: indipendentemente da mode e *desiderata* il fare architettura ha come orizzonte di riferimento il paradigma vitruviano e trova risposte e ragioni nella produzione, teorica e progettuale, dei Maestri, al limite dei loro allievi se conclamati, e della Tradizione. E ancora: l'idea vale il tre-per-cento⁷: il cosiddetto creativo è ricchissimo di *idee*, qualcuna forse più convincente di altre ma non sta a noi dirlo perché siamo nella sfera del gusto, del personale (*de gustibus non disputandum est*). Al contrario per l'architetto (progettista) varrà solo quella idea che saprà sviluppare e rendere credibile (altra accezione del termine «sostenibilità»). Ogni idea può portare a un eccelso progetto oppure ad una nefanda proposta: l'idea da sola non basta e non può essere oggetto di discussione per più di 5 minuti. E non lo sarà. Ogni idea diventerà brillante solo se sarà capace di generare quel faticoso lavoro che si chiama «progettazione», *paziente*⁸ ricerca di equilibri e compromessi tra *firmitas*, *utilitas* e *venustas*.

In questa occasione di laboratorio integrato proviamo a partire dal punto zero: dall'ordinario, dalla base (infatti si diceva "edilizia di base" per designare edifici di autore ignoto o comunque non rile-

⁵ G. Carnevale, *Realismo tragico*, in *A regola d'Arte*, officina, Roma 2006, p. 171 e segg.

⁶ Ivi, p. 174.

⁷ Sull'idea che valga il «3%» si rimanda ai testi di Giancarlo Carnevale scritti per gli studenti e raccolti in *Litanie e griffonages*, Officina, Roma 1999.

⁸ Bruno Reichlin, a cura di, *Le Corbusier. La ricerca paziente*, catalogo della mostra «Villa Malpensata» Lugano, 1980.

vante), dal *minore* parafrasando Egle Trincanato⁹, dalla tradizione consolidata. E partiremo da Venezia se non fosse altro perché è a portata di mano di ognuno, anche se scopriremo (se non lo aveste già scoperto in questi 18 mesi che frequentate la facoltà) che Venezia è una enciclopedia anche per noi architetti. La condizione di anonimato dell'oggetto e dell'autore che caratterizzano la maggior parte dei manufatti veneziani ci appaiano, inoltre, occasioni sulle quali posare lo sguardo per discutere il ruolo del progettista e la sua adeguatezza come figura di collegamento tra pratiche artistiche e tecniche.¹⁰ L'anonimato dell'autore in architettura di Rudofsky¹¹, e ancor prima da Pagano¹², evidenzia un passaggio storico nella percezione di una professione in continuo mutamento: le *buone*¹³ architetture sono depositarie di insegnamenti e rappresentano principi da tenere in debita considerazione. Se poi consideriamo l'assegnazione di un «Compasso d'Oro a Ignoti» volu-

⁹ Egle Trincanato, *Venezia Minore*, Milione, Milano 1948. Ripubblicato da C. Balistreri et al, *Egle Trincanato, Venezia Minore*, Cierre, Verona 2008.

¹⁰ Il tema dell'architettura minore, spontanea, tradizionale ecc trova fortune cicliche nell'interesse degli architetti (teorici, critici o progettisti che siano) prima dell'era Rudofsky vi è stato Pagano e prima ancora Loos, per citare solo i più famosi; oggi è Koolhaas il paladino della tradizione che intercetta, tra i molti significati attribuiti anche quello di informale, ordinario. Adolf Loos scriveva nel 1913 «è necessario osservare le forme costruite dal contadino, poiché esse esprimono la saggezza degli avi trasformatasi in sostanza, senza dimenticare di indagare sul motivo delle forme le modifiche della tecnologia tradizionale sono accettabili solo se determinano un miglioramento» (A. Loos, *Regole per costruire in montagna*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1990, p. 272). Loos ci mette in guardia sul ruolo dell'architetto, che si trova a confrontarsi con le scelte praticate nel passato e a doverle interpretare continuamente, per riuscire a dare il suo apporto individuale alla storia di una professione, in quell'epoca come ora, investita da trasformazioni concettuali e materiali senza pari. Pagano con la Triennale del 1936 e con la mostra Architettura Rurale richiama gli architetti alle «le leggi di funzionalità e il rispetto artistico del nostro imponente e poco conosciuto patrimonio di architettura sana e onesta». E Poi «Il Mediterraneo fece da maestro a Rudofsky e Rudofsky fece da maestro a me» dice Ponti che scrive su *Domus* n 113/1938 « Non ci vuole un nuovo modo di costruire ci vuole un nuovo modo di vivere» dove si teorizza su una nuova casa a Procida partendo dagli stili di vita degli antichi romani e si tratta la materia dell'architettura come «specchio della società».

¹¹ Bernard Rudofsky (1905-1988), austriaco ma naturalizzato statunitense è stato architetto, disegnatore, insegnante, storico, collezionista e scrittore di fama e influenza internazionale. Il libro a cui ci riferiamo è il celebre *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*, catalogo della mostra da lui voluta e organizzata al Moma di New York nel 1964 dal titolo Vernacular architecture-Exhibition. Architecture, Primitive-Exhibition. Rudofsky analizza e scheda «per la stragrande maggioranza dei casi, insediamenti rurali complessi che rimandano a forme e immagini architettoniche conosciute. La costruzione del territorio non avviene per famiglie formali ripetute, tantomeno vengono azzardate metafore o analogie. Le architetture sono mostrate come oggetti senza storia e funzione, sono mostrate come fenomeni da guardare per quello che sono.» (Cfr. Nicola Braghieri, *Mito e sortilegio dell'architettura senza architetti*, in M. Bruzzone, Lucio S., *Le radici anonime dell'abitare contemporaneo*, Franco Angeli, Milano 2012) Nel catalogo vi sono anche alcuni ringraziamenti tra cui a Walter Gropius, Pietro Belluschi, José Luis Sert, Richard Neutra, Gio Ponti e Kenzo Tange, elencati come entusiasti sostenitori della «non-formal, non-classified architecture». Infatti Rudofsky è stato anche in Italia dove ha lavorato con Luigi Cosenza e frequentato Gio Ponti. Non a caso anche gli italiani, anzi prima gli italiani di Rudofsky, si erano posti la questione della tradizione e del vernacolare, ci riferiamo a *Estetica e funzionalità dell'architettura rurale italiana* di Giuseppe Pagano e Gurniero Daniel, più conosciuto come il catalogo della mostra Architettura Rurale (VI Triennale di Milano, 1936). E Le Corbusier scrisse (in italiano!) il celebre articolo «*Il Vero*» *sola ragione dell'architettura* in «*Domus*» n. 118/1937, per presentare la piccola Villa Vismara di Cosenza (detta Stracasa, attuale Hotel Punta Tragara a Capri, 1923-1929) la definì «un' emanazione della roccia, una filiazione della natura, quasi un lichene architettonico» e dove affrontava la questione dell'architettura *minore* con acute parole: «Limpidezza e nitidezza dell'ispirazione caratterizzano le architetture folkloristiche ... Le opere del folklore non hanno bisogno di giustificazione: esse parlano da sole: sono macchine parlanti».

¹² «Questo immenso dizionario della logica costruttiva dell'uomo, creatore di forme astratte e di fantasie plastiche spiegabili con evidenti legami col suolo, coi clima, con l'economia, con la tecnica, ci è aperto davanti agli occhi con l'architettura rurale. [...] la reazione al formalismo accademico dell'Ottocento e l'indagine obbiettiva e realistica che anima il mondo moderno come una imperativa opposizione della ragione contro la retorica dei tabù decorativi; la stessa abitudine morale dell'architetto contemporaneo di sottoporre la propria fantasia artistica alle leggi dell'utilità, della tecnica, dell'economia senza tuttavia rinnegare il fine estetico della sua fatica; [...] ci fanno superare ogni ritegno nel ricercare una dimostrazione storicamente documentata dei rapporti intercorsi tra l'architettura dei libri di storia e il soddisfacimento delle più semplici e meno vanitose necessità costruttive realizzate dall'uomo, con uno spirito di meraviglioso primitivismo» Pagano introduzione al catalogo della VI Triennale di Milano (1936).

¹³ Per *buone* intendiamo quelle architetture che hanno passato indenni il trascorrere degli anni e dei secoli garantendo funzioni compatibili e che si sono sedimentate nella forma urbana contribuendo alla definizione della città stessa.

to da Bruno Munari per la qualità di alcuni oggetti d'uso comune¹⁴, o la ricerca di Alexander della «qualità senza nome»¹⁵, oppure ad alcune manifestazioni contemporanee come Elemental¹⁶ e le social housing troviamo conferma di un cambio di atteggiamento da parte del progettista nei confronti del suo ruolo.

Il corso proverà a tracciare quel confine tra coloro che si avvicinano al progetto cautamente, confortati da Esperienze¹⁷ e protetti dalle regole dell'arte, tra coloro che indifferenti a luogo e persone (persone, non macchine o extra-terrestri) che vi abiteranno perseguono un proprio ideale di architettura e tra chi, nel confrontarsi con il luogo ne reinterpreta gli stilemi, ricorrendo alla mimesi delle forme in una banale ripetizione puramente formale soddisfacendo un immaginario collettivo alimentato da palladiane, jacuzzi e nani da giardino. «Architetture sovraesposte».¹⁸ Realismo tragico (o tragico realismo? diversamente tragico? Diversamente realistico?).

¹⁴ Bruno Munari, *Compasso d'oro a ignoti*, in «Ottagono» n. 27/1972, pp. 92-95. Ma anche: Bruno Munari, *Compasso d'oro a ignoti*, in «Domus» n. 545/ 1975, pp. 25-30.

L'arte, secondo Munari, è atto individuale mentre il design e il progetto in generale sono fatti collettivi; il miglior progettista è quello che viene dimenticato pur continuando a esistere attraverso i suoi oggetti. Come Munari anche Achille Castiglioni si pone il problema del designer utente e dell'effettiva vicinanza del progettista a chi usufruisce del progetto.

Se si pensa che i meccanismi commerciali contemporanei spingono all'individualizzazione dei consumi, e i prodotti tendono sempre più spesso ad essere "d'autore", si può tentare di rimodellare o ridefinire termini come *anonimo*, *vernacolare*, *spontaneo*, con un'accezione di scardinamento nei confronti delle tendenze attuali.

Andando indietro nel tempo si può arrivare all'idea di Massimo Bontempelli, che nel 1927 dalle pagine della rivista «900» afferma che «l'ideale supremo di tutti gli artisti dovrebbe essere: diventare anonimi» (M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1938, II ed. a cura di Ruggero Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1974, p. 19).

¹⁵ Christopher Alexander (Vienna 1936) è docente alla Barkely University della California, sono famose le sue ricerche sulla forma e la sua programmazione. Nei due testi *Pattern Language* e *The Timeless Way of Building* (entrambi editi da Oxford University Press, New York 1977 il primo e 1979 il secondo) Alexander arriva ad affermare che «Gli edifici e le città ben disegnati devono avere *la qualità senza un nome*». Inseguendo il desiderio di divenire autore collettivo, gli architetti, ricercano l'autore anonimo quasi a voler cercare una sorta di legittimazione dell'esterno. Ci si riferisce, ad esempio, alla sedia a sdraio da spiaggia, così *perfetta* e allo stesso tempo di paternità sconosciuta, come le forbici da sarto o il treppiedi dell'orchestra ecc.

¹⁶Elemental (1967) è un progetto di social housing e auto-costruzione in Cile: ancora più importante dei casi realizzati è il principio teorico proposto dall'arch. Aravena. Il progetto, nato dalla collaborazione di due importanti università, quella di Harvard e l'Università Cattolica del Cile, affronta queste tematiche dapprima solo come sperimentazione universitaria, poi come vera e propria società di investimenti e costruzioni, con due grandi protagonisti, l'Università del Cile e la Società Petrolifera Cilena. Un'associazione *for profit* a indirizzo sociale, fortemente legata alle problematiche reali della vita quotidiana delle persone. Elemental organizza il progetto in base a fattori diversi, economico e sociale *in primis*; realizza progetti di abitazioni a basso costo in cui la struttura di base è la parte che viene consegnata al cliente, il quale terminerà le finiture della propria casa a seconda delle proprie possibilità finanziarie. Ma, più in generale, Elemental è un approccio pragmatico al fare architettura oggi, calato nella realtà con una metodologia d'intervento che evita il superfluo, indipendentemente dai budget a disposizione. Un modo nuovo, sperimentale e innovativo di pensare allo sviluppo del territorio in nome di una maggiore qualità della vita quotidiana (dato non scontato per alcune realtà politiche e geografiche) e dell'ambiente. Alla domanda: «Sappiamo che hai passato un periodo di studio a Venezia, ci puoi parlare dell'incontro che hai avuto con la cultura italiana, in che modo questa ha influenzato il tuo lavoro?» Aravena risponde: «Prima della Laurea, ho rappresentato la mia scuola alla Biennale di Venezia del '91. Era il mio primo viaggio a Europa come un architetto. Provenivo da un paese che è quasi solo natura ed ero completamente sopraffatto da una città che è quasi solo artificio. Ho deciso che sarei ritornato con più calma per nutrire "il corpo disciplinare" dell'architettura direttamente, con l'osservazione degli edifici (bisogna capire che ho studiato gli edifici attraverso le loro fotografie). Quindi sono tornato con un blocco da disegno, una matita ed un metro a nastro per estrarre le lezioni direttamente dagli edifici, senza nessun intermediario.» non possiamo certo affermare che Elemental derivi dallo studio della città di Venezia, né che Elemental sia una architettura senza architetti, però possiamo senz'altro pensare che Elemental nasca da riflessioni che si basano sulle tematiche che stiamo cercando di delineare in queste note: *genius loci* nel più ampio significato possibile, gerarchia delle priorità (funzione, costruzione, costi), affermazione del principio sociale della nostra professione. Elemental è stato premiato con il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia del 2008.

¹⁷ Esperienza con la E maiuscola. *Repetita iuvant*: guarderemo, ci riferiremo a, interrogheremo le opere solo di Maestri e della Tradizione. Il monito è di «non accettare le caramelle dagli sconosciuti».

¹⁸ Ci si riferisce a quelle «architetture sovraesposte, lontane dai circuiti di una professionalità colta, o anche solo corretta. Generalmente si tratta di opere ambiziose, che esprimono un desiderio di bello, di auto-affermazione estetica molto ac-

Però, come giustamente osserva Narne nell'introduzione al suo ultimo lavoro sulle residenze collettive, nella sfortuna della doverosa (e ineludibile) assunzione di responsabilità¹⁹ degli addetti ai lavori (cioè anche noi architetti) e della crisi nera che morde tutti i settori, nostro incluso²⁰, vi è la possibilità del riscatto. «fortunatamente non c'è fretta. Siamo entrati da [almeno] un lustro in una fase di ristagno ... che ci permetterà [se ne saremo capaci] di approfittarne di nuovo ... riscoprendo un secolo intero di sperimentazioni». ²¹ *Di nuovo*. Aver interrotto il continuo confronto con la storia ha facilitato la degenerazione della nostra professione. Perché non vi debba essere un *di nuovo*, semmai nuova può essere l'interpretazione delle esperienze del passato, interrogheremo, per almeno metà del corso, la tradizione e la Storia. Lo farete laicamente a volte anche arbitrariamente, ma con metodo scientifico – nel senso che gli spunti, i pretesti iniziali di curiosità sono liberi e arbitrari, ma la indagine sulle origini, sul percorso che si sviluppa a partire dalla curiosità iniziale, deve essere rigorosa, condotta con metodo –: ci servono strumenti (che vi forniremo durante il corso ma che troverete anche voi durante le indagini e che mutuerete dagli autori studiati²²) e occorrerà pazienza, di cui dovrete autonomamente munirvi.

Hardware e software

Il tema guida delle riflessioni che matureremo all'interno del corso è la casa collettiva, le residenze non più monofamiliari ma composte e combinate all'interno di una struttura che sappia accoglierle, che sia in grado di veicolare flussi e che partecipi del luogo sul quale insisterà. Il progetto sarà, dunque, letto alle molteplici scale che tale funzione richiede: materiale (deve stare in piedi), funzionale (abitazioni, servizi, viabilità, accessibilità, confort ecc), espressiva (declinazione delle tradizioni "in continuità" o "in esplicita rottura", *genius loci*²³). In breve indagheremo²⁴ la dimensione

centuato, ma questo impulso si palesa in forme concitate, definite altrove grottesche, spesso dense di confusi rimandi semantici». G. Carnevale, *realismo tragico*, in *A regola d'arte*, Officina, Roma 2006, pp. 169-179.

¹⁹ Colpevoli di colpe, anche se non esattamente nostre, se non fosse per questioni anagrafiche, far finta di nulla sarebbe, è, sterile e financo controproducente)

²⁰ Anzi è proprio dal nostro settore, dall'edilizia che tutto è nato: speculazione, falsificazioni, scoppio della bolla, interruzioni, licenziamenti, ecc. per non parlare dei mostri (mai capito perché eco...) disseminati su tutto il territorio, democraticamente ed equamente di matrice pubblica e privata.

²¹ Edoardo Narne, *L'abitare condiviso. Le residenze collettive dalle origini al cohousing*, Marsilio, Venezia 2013.

²² La componente autodidattica, nella formazione di un architetto, è molto alta: «L'architettura non si insegna, ma si impara». Ognuno di voi dovrà trovare le proprie motivazioni per affrontare lo studio di uno o più autori (riferimenti), dovrà riscrivere la propria e personale storia dell'architettura, utilizzando le tradizioni e i riferimenti secondo un proprio percorso logico e razionale.

²³ *Genius loci* è la natura del luogo, la fenomenologia dell'ambiente e può essere inteso sia fisicamente (clima, consistenza del terreno, urbanizzazione, viabilità ecc.) sia letteralmente cioè la ricerca del senso culturale di un luogo (storia, società, tradizioni ecc). Norberg Shultz lo definiva come l'insieme di «implicazioni psichiche» dell'architettura: in modo non disgiunto dagli aspetti pratici, esse vengono usate come chiave interpretativa di fenomeni, come quelli architettonici, che hanno la loro origine nel rapporto «esistenziale» tra l'uomo e l'ambiente. L'analisi condotta in un suo noto libro riprende le considerazioni di Martin Heidegger sull'abitare e, attraverso un approfondimento moderno del concetto latino di *genius loci*, compiva un primo passo verso una «fenomenologia dell'architettura» la cui formulazione era urgente e necessaria. Il *genius loci*, lo spirito del luogo, è quanto sopravvive alle continue modifiche degli assetti funzionali e conferisce un carattere indelebile a città e paesaggi, rendendo fenomeni architettonici differenti, nelle forme e nel tempo, parti di un'unica e riconoscibile esperienza. I luoghi, le città, le architetture considerati in questo libro (Praga, Khartoum, Roma) sono interpretati quali fenomeni che concorrono alla sedimentazione di un carattere più generale in cui si fondono la vita delle forme e quella degli uomini, che rafforza lo spirito del luogo attraverso le variazioni imposte dal tempo. Cfr. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1979. Trad it *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 2010 (prima ed. 1979). Cfr. Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, trad it *Costruire abitare pensare*, in G. Vattimo (a cura di), Martin Heidegger Saggi e discorsi, Mursia, Milano 1976, pp. 107- 108.

²⁴ Indagare dal lat. *indagare*, affine a *indago -gĭnis* (indagine): la Treccani definisce l'azione dell'indagare «Fare accurate e sistematiche ricerche per acquisire conoscenza o stabilire la verità di qualche cosa. Con uso transitivo, si riferisce in genere a indagini di carattere scientifico e condotte con metodo scientifico». Rimandiamo alla lettura del capitolo *Spie. Radici di un paradigma indiziario* del volume di Carlo Ginzburg, *Miti Emblemi Spie*, Einaudi, Torino 2013 (I ed. 1986), pp.

comunitaria dell'abitare. Daremo grande importanza al disegno dello spazio aperto, che sarà a scala umana, attrezzato e, Venezia *docet*, vero elemento coagulante della vita comunitaria (percorsi lineari, dilatazioni, ombra, orizzonti, scorci ecc) e misura delle relazioni tra architetture (preesistenti e vostre). La sostenibilità che recheremo non sarà intesa soltanto sulla capacità performante del manufatto progettato quanto sulla capacità di interpretare e tradurre un valore culturale, quella delle buone pratiche, delle regole dell'arte, quella della «architettura senza architetti» e dei progetti dei Maestri. La sostenibilità del buon senso che include, certamente, il miglior orientamento, la corretta dimensione e posizione delle finestre, l'inclinazione delle coperture, la spazzatura differenziata ecc ma anche la densificazione, la scala umana, la previsione di invecchiamento, la manutenzione ecc. La sostenibilità non è assicurata solo dall'hi-tech, che pure potrete mettere in campo a patto di dimostrare (con i disegni) di conoscerne i meccanismi, di saperla *gestire*.

Il corso lavorerà secondo il corollario di La Cecla²⁵: «l'abitare non è un problema individuale e la sua soluzione è una questione collettiva», per questo vi chiediamo prima di tutto di interrogare i vostri riferimenti convinti che, parafrasando Carnevale, pur non essendovi regole per fare un buon progetto, dai buoni progetti impariamo delle regole; e vi chiediamo di immaginare e di definirne abitudini e usi degli abitanti delle varie unità residenziali.²⁶

Individuare un interlocutore sembra essere l'unico modo per evitare, o meglio arginare, il pericolo della serialità brutta, della moltiplicazione di un modello a-sociale. «quest'ultima caratteristica [desolante serialità delle relazioni interne] ... è anche conseguenza del fatto che la residenza collettiva è [oggi] uno dei pochi temi nei quali l'architetto è spesso lasciato solo, senza potersi confrontare con i suoi interlocutori privilegiati, e cioè quegli utenti-committenti che intervengono dialetticamente nel dare senso e specificità alle più diverse operazioni progettuali»²⁷. In linea di massima oggi i committenti degli architetti sono le imprese (i costruttori altrimenti detti *palazzinari*) che poi venderanno o affideranno (se trattasi di residenza sociale) a famiglie cioè i futuri proprietari e deposti interlocutori dell'architetto.

158-209: sette saggi su argomenti disparati, tra miti e credenze, in cui Carlo Ginzburg, seguendo il filo conduttore della morfologia, apre nuove connessioni tra diverse materie e fonti storiche. Parlare di «paradigma indiziario» significa riflettere su quella particolare *modalità conoscitiva e interpretativa* che a partire da *dettagli*, dati marginali, *indizi rivelatori* permette alla ragione di conquistare una nuova leggibilità del mondo. In questo saggio lo storico Carlo Ginzburg (figlio di Natalia Ginzburg, autrice, tra i molti, del bellissimo romanzo *Lessico familiare*, che suggeriamo) sostiene l'esistenza di un modello epistemologico, o paradigma, operante di fatto in molte discipline disparate anche se non esplicitato da nessuna teorizzazione. Per paradigma si intende una «costruzione concettuale complessiva» (Th. Kuhn) capace di determinare una particolare e coerente tradizione di ricerca. Il paradigma indiziario sembrerebbe individuare allora una familiarità tra campi del sapere anche molto distanti ma accomunati da un affine andamento *metodologico*. Cercare, dettagli e metodo sono le parole chiave attraverso cui leggere, interpretare e fare architettura che vorremmo trasmettervi.

²⁵ Ci si riferisce a un articolo scritto da Franco La Cecla, *Una risposta di buon senso alle follie degli architetti*, in «La Repubblica» del 2 novembre 2009, p. 27.

Franco La Cecla è stato docente di Antropologia Culturale all'Iuav negli anni Novanta, oggi insegna a Milano e a Barcellona ed consulente del Renzo Piano Building Workshop e di Barcelona Regional. Lo caratterizza una minuziosa osservazione del quotidiano e delle evidenze materiali che lo compongono, La Cecla ha approfondito il tema dell'impatto sociale dell'architettura indagando i modelli di organizzazione dello spazio e le dinamiche interattive che generano, sottoponendo la pratica dell'architettura contemporanea a una critica radicale (ed esposta nel controverso saggio *Contro l'architettura*, 2008) accusando le archistar della modernità di aver decostruito il tessuto urbano e concentrato gli edifici residenziali in grandi aree marginali, di fatto erodendo progressivamente forme primarie di aggregazione sociale quali le relazioni di vicinato.

²⁶ «Il carattere collettivo legato al progetto dell'abitazione densa introduce una componente negoziale che mette ogni volta in discussione le sicurezze disciplinari e le procedure consolidate, facendo della residenza uno dei campi sperimentali per eccellenza del progetto di architettura e delle sue metodologie. Anche per questo è difficile pensare a una teoria generale dell'housing» G. Corbellini, *Housing is back in town*, Letteraventidue, Siracusa 2012, p. 8.

²⁷ Ivi, p. 17.

Corsi e ricorsi storici

Naturalmente questo atteggiamento è tipico dei nostri giorni, non è sempre stato così. La questione della abitazione collettiva, come sappiamo, irrompe nella scena architettonica dopo la I guerra mondiale allorché la domanda di alloggi assume dimensione e ruolo centrale a tutte le politiche degli stati coinvolti nella Grande Guerra. L'Olanda, risparmiata invece dal conflitto, si propose come terreno di sperimentazione, ricordiamo la Scuola di Amsterdam, il cui approccio privilegia dapprima lo spazio urbano attrezzato e lo studio dei prospetti, e successivamente esperienze legate agli studi tipologici per una ricercata densità così peculiare in un paese letteralmente *rubato* al mare (vedremo queste architetture in viaggio ad aprile). In Germania, invece molto colpita dal conflitto, nascono le teorie di May²⁸ e della Schütte, si applicano quelle di Klein, si realizzano edifici meno concentrati quindi con sistemi di spazi aperti più generosi e con distributivi interni più standardizzati ma più aderenti alla società. In Austria ci sono Loos e Behrens e in Francia Le Corbusier che sperimenta il sistema strutturale domino (1914) e le potenzialità del cls armato. In Italia Terragni, Bottoni, Albini e i razionalisti muovo i primi passi verso una internazionalizzazione molto (fortunatamente) all'italiana. «al di là delle differenti declinazioni nazionali, questa fase "eroica" ... tende a identificare il problema dell'abitazione con la questione tipologica»²⁹.

²⁸ Nel 1925 Margarete Schütte-Lihotzky progettò la Cucina di Francoforte per le Siedlungen di Ernst May. Questo progetto divenne, sin da subito, una delle esperienze più significative nell'ambito del Funzionalismo, in quanto esso rappresentò il risultato pratico di una serie di ricerche su nuove soluzioni progettuali fatte dall'architetto viennese nell'ambito dello studio delle abitazioni per l'Existenzminimum. Il caso di Francoforte costituisce l'esperienza più avanzata compiuta dal razionalismo tedesco sulla città. Vengono qui elaborati ed integrati il piano urbanistico ed i nuovi interventi residenziali. L'eccezionalità di tale situazione, dovuta alle condizioni socio-economiche della repubblica di Weimar, si ricollega alla tradizione di pianificazione urbana e all'esistenza di un demanio pubblico di notevoli dimensioni. Nel 1924 il sindaco Landmann, riprendendo il programma prebellico, affida all'architetto Ernst May (Francoforte sul Meno 1886 – Amburgo 1970) la direzione di tutti i lavori della municipalità in campo edilizio ed urbano. La nuova dimensione quantitativa e qualitativa del compito affidatogli consentono ad Ernst May di definire con chiarezza elementi e metodo di progettazione: la città storica, i grandi spazi organizzati a verde ed i nuovi interventi residenziali costituiscono gli elementi fondamentali che devono integrarsi in un disegno urbano unitario. L'area interessata dall'intervento si articola in una serie di parti urbane chiaramente definite ed in rapporto dialettico con la città storica. In questo contesto il verde è il fondamentale elemento connettivo tra i diversi brani urbani e diviene l'emblema di un rinnovato rapporto tra architettura e natura. I grandi viali alberati collegano ampi spazi aperti rigorosamente definiti ed il verde si estende fra il tessuto storico della città ed i quartieri di nuova formazione. May è influenzato dall'esperienza culturale condotta nell'ambito della Siedlungen contadino-rurali; l'idea di città basata su nuclei residenziali individualmente definiti e unitariamente risolti. Inoltre la collaborazione londinese con Unwin, l'architetto delle città giardino, porta May a concepire un modello urbano caratterizzato da un'alta concentrazione di valori funzionali, architettonici e formali nelle aree centrali della città fino al progressivo assorbimento nella campagna delle aree residenziali a bassa densità. È da considerare anche l'influsso dello studio condotto da Alexander Klein stabilitosi a Berlino nel 1920 ed attivo presso l'ente statale di ricerca sui problemi economici e costruttivi dell'edilizia residenziale di massa. Klein nel 1928 pubblica il saggio *Elaborazione delle piante e progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Nuovi metodi di indagine*, nel quale esemplifica delle tipologie edilizie appropriate alla realtà socio-economica del suo tempo. Nel triennio 1926-28 sono completati o avviati circa ottomila alloggi ed è così possibile stendere un secondo programma triennale per la realizzazione di ulteriori sedicimila nuovi alloggi. La Siedlung Römerstadt (1927-28) realizzata da May in prossimità del fiume Nidda esprime la massima sintesi tra luogo e disegno urbano. Le tipologie residenziali si distinguono in: abitazioni a schiera unifamiliari, ad un piano su due piani, aventi una scala esterna di disimpegno ed una scala comune di accesso alla cantina; abitazioni plurifamiliari da quattro piani abitabili con scala comune e due alloggi per piano. Le case a schiera, munite di orto sul retro, degradano secondo le curve di livello del terreno e sono accessibili dalle strade secondarie del quartiere mentre gli edifici pluripiano sono prospicienti alle strade principali. I circa mille alloggi del quartiere sono caratterizzati dalla presenza di elementi, le finiture e l'arredo delle abitazioni sono prodotti in serie. La cucina, studiata da Margarete Schütte-Lihotzky è standardizzata ed è studiata per rendere più funzionale l'organizzazione dello spazio domestico. Il sistema del verde attraversa il quartiere e si connette a sud con un vasto parco pubblico e a nord con una zona rurale. Esso unisce i servizi collettivi del quartiere: la scuola elementare, i magazzini di vendita e l'impianto di riscaldamento centrale. La crisi economica del 1929, la forte inflazione ed il conseguente vertiginoso aumento degli interessi sui capitali rallentano drasticamente il secondo programma edilizio. Inoltre il mutamento degli equilibri politici all'interno del consiglio municipale costringe May all'espatrio e segna l'epilogo dell'esperienza razionalista di Francoforte. Cfr. Filippo Palladino, *L'intuizione di Margarethe Schütte-Lihotzky*, testo presente su «Archimagazine», edito in occasione della scomparsa dell'architetto viennese, avvenuta il 18 gennaio 2000, a quasi 103 anni.

²⁹ Ivi, p. 27.

Le Corbusier

Il Movimento Moderno, e l'approccio razionalista, esprimono una variegata e notevole quantità di proposte e soluzioni sperimentando rapporti e relazioni inedite di tecniche, tipologia, densità, composizione urbana. Solo un cenno, lo vedremo meglio a lezione e lo studierete voi approfonditamente in biblioteca, alla Unité di Marsiglia di Le Corbusier (1945-52)³⁰ che rappresenta l'apoteosi delle sperimentazioni di cui scrivevamo invertendo i rapporti fino ad allora in essere: vale a dire servizi e luoghi collettivi fuori, residenze dentro. Abbiamo passato anche la II Guerra Mondiale e l'Unité, contrariamente al comune praticare, introiettava i servizi accessori e utili a una comunità di circa 1.500 (!) abitanti che convivevano sotto lo stesso tetto, rigorosamente piano per ospitare i luoghi collettivi per il tempo libero. L'Unité è un grande manufatto di 337 unità abitative duplex in 23 variazioni (alloggi per single, per coppia, per famiglie con 2, 3, 4 e più figli), composto di 17 piani e 7 *strade interne* di cui una, a metà circa, ricca di tutto ciò che può occorrere dal dentista all'avvocato, dai generi alimentari all'elettricista, dal ristorante al barbiere, all'asilo; e tetto abitabile con terrazza e piscina. L'Unité, come sottolinea Corbellini «riduce drasticamente la dialettica urbana» essendo essa spazi aperti e residenze, servizi e tempo libero, viabilità lenta e veloce. L'Unité ha avuto molte critiche, non è questo il luogo per una disamina dell'opera e delle reazioni scatenate tra gli addetti ai lavori e non³¹; ci interessa portare all'attenzione la controversa polemica sulla rigidità dei prospetti, sulla geometrica e riconoscibile composizione dei fronti. Un edificio di tale dimensione (137 metri di lunghezza, 22,4 metri di larghezza e 56 metri di altezza) non poteva essere risolto se non con un disegno chiaro, gerarchicamente comprensibile e democratico. Generalizzare e polemizzare spostando il piano degli argomenti da un progetto all'intera opera e quindi al suo attore è riduttivo e superficiale. L'altro progetto che portiamo alla vostra attenzione dimostra infatti

³⁰ L'Unità di Abitazione di Marsiglia (Unità di abitazione, 280 Blvd. Michelet, Marsiglia, Francia) realizzata da Le Corbusier come primo segmento della Cité radieuse (informalmente detta anche *La Maison du Fada*, che in provenzale significa casa dello svitato...) 1947-1952, è parte del patrimonio dell'Unesco e dal 2012 Monumento Nazionale francese dopo che a febbraio un incendio l'aveva danneggiata essendo in completo abbandono. Il meticoloso lavoro di restauro ha riportato l'Unité al suo massimo splendore, tutti gli alloggi occupati, i servizi attivi tra cui un ristorante con vista (dal nome evocativo: Il ventre dell'architetto) e un albergo intitolato a Le Corbusier. L'intero edificio, orientato nord-sud, poggia su una piastra tecnica suddivisa in trentadue compartimenti (contenenti i sistemi di condizionamento dell'aria, di riscaldamento dell'acqua e le canalizzazioni) collegata al suolo da 34 pilotis accoppiati in 17 cavalletti. I pilotis sono di due tipi: quelli che resistono a sforzi verticali e orizzontali (e contengono anche le canalizzazioni), e quelli che resistono solo a sforzi verticali. La piastra, i pilotis, le fondazioni e tutta l'ossatura generale sono in cls armato mentre le cellule di abitazione sono prefabbricate e poggiate alla struttura tramite una intelaiatura metallica sopportata dalle travi dell'ossatura generale. Allo scopo di impedire la trasmissione dei rumori, tra la struttura in cemento e quella metallica, è inserito uno strato isolante in lana di vetro. Il sistema strutturale e tipologico ricorda quello della cassettera o di una libreria o del «porta bottiglie e della bottiglia» Di fatto l'Unità di Abitazione di Marsiglia è una piccola cittadina verticale quasi 2000 abitanti. E come tutte le cittadine ha avuto alti e bassi, dopo un declino forse prevedibile e un abbandono ecco che una imprenditoria illuminata con l'aiuto di un paese sciovinista ha rilanciato l'Unité confidando nei molti architetti e intellettuali che avrebbero voluto se non viverci sicuramente andarci a dormire per qualche giorno (come abbiamo fatto noi qualche anno fa insieme a una cinquantina di voi...). Il «mostro» architettonico è diventato oggetto di culto in pochissimi anni; da qui l'«effetto Marsiglia» perché, nel frattempo, si è scoperto che tale sorte è condivisa da alcuni capolavori dell'architettura contemporanea: indifferenti e non apprezzati dalla «gente comune» ma non dagli addetti ai lavori. I quali non sono certo una minoranza insignificante e in Europa superano il milione di unità (solo in Italia siamo circa 150mila architetti). Altra cosa è l'«effetto Bilbao» dove non vi è stato un fallimento iniziale di una struttura poi recuperata da un pubblico di élite, ma un successo fin dall'inizio planetario. Il successo non è attribuibile solo alla inusuale forma dell'edificio ma alla commistione di molteplici fattori tra cui, forse la più importante, una municipalità che ha impegnato cospicui investimenti per cambiare l'economia cittadina, da industriale a post-terziaria, e naturalmente una fondazione museale di indiscusso prestigio e richiamo (Guggenheim).

³¹ La nostra posizione è chiara e meglio espressa da Gio Ponti nell'articolo *Le Corbusier a Marsiglia (Domus)* 242/1950: «L'edificio che Le Corbusier erige a Marsiglia "l'unité d'habitation de grandeur conforme" è giunto, con la sua struttura in cemento armato, al suo fastigio. Questo di Marsiglia è l'avvenimento architettonico moderno oggi più importante nel mondo. È nella stupenda tradizione francese determinare questi avvenimenti che di un problema tecnico-economico-sociale fanno *monumentum* (non, s'intende un monumento fatto di mole, ché un monumento per essere tale non ha necessità di essere grosso, ma in fatto di significato e di inserimento nella storia). Così è di questo edificio, vero monumento nella storia dell'edilizia francese e nel complesso francese di realizzazioni destinate a risolvere, in quel Paese, il problema dell'abitazione».

l'esatto contrario: Il plan Obus³² per Algeri (1930, mai realizzato), è un nastro autostradale che scorre lungo la costa al quale si agganciano 6 piani sottostanti e 12 soprastanti con passo strutturale di circa 5 metri per dare modo di costruirvi all'interno, chi volesse, la propria abitazione. Il piano esplicita la teoria sulla forma urbana e sulle dialettiche storiche, come per l'Unité è una formula che intercetta e annette tutte le funzioni all'interno lasciando il paesaggio marino circostante indifferente. Ma la caratteristica di questa proposta è proprio la risposta alla polemica di cui si faceva cenno prima: pur con una macrostruttura e con la solida organizzazione degli accessi collettivi, il progetto e il progettista lascia gli utenti gestire alcune scelte. Ognuno avrebbe potuto, infatti, realizzare la propria dimora nello stile che più gli piaceva: è la struttura, il nastro, che avrebbe assicurato ordine alla composizione e ristabilito le gerarchie. «Un celebre disegno di Le Corbusier [uno dei *redents-courbes*³³ in prospettiva] illustra come egli intendesse utilizzare questo *terreno artificiale* guadagnato con il sistema dei viadotti: gli alloggi potranno essere costruiti, all'interno della grande struttura di sostegno dell'autostrada, secondo le esigenze e i gusti dell'abitante, l'alloggio moderno accanto alla casa in stile: «terreni di 10 m. di fronte, di 15 m, di 20 m, di 30 m, con o senza giardino [...] un'apparizione sorprendente! La più totale diversità nell'unità. Se si vuole ogni architetto costruirà la sua villa, e cosa importa all'insieme se lo stile moresco sarà accanto al Luigi XVI

³² «È il 1932 quando Le Corbusier propone il primo e più radicale dei tre progetti (1932/33/34) del piano di Algeri «capitale de l'Afrique du Nord» come egli scriverà nel 1935: il *plan Obus*, forse la sua proposta di piano urbano più interessante ancora per noi oggi per la relazione che egli concretamente propone tra antropogeografia, costruito, infrastrutture, grande scala e insediamenti esistenti come testimonianza dialettica nei confronti del nuovo. È l'idea della relazione tra «abitare» e «circolare» come fondamento di ogni insediamento che si completa qualche anno più tardi nella celeberrima relazione tra «habiter, circuler, travailler, cultiver le corps et l'esprit», nella relazione con la natura. Si tratta di una proposta più radicale e insieme meno astratta dello stesso «piano per una città di tre milioni di abitanti» di dieci anni prima, una riflessione che nel '37 produrrà una mostra dal titolo «Des canons, des munitions, non des logis, SVP» (a dire il vero, i disegni che propongono gli stessi principi, e insieme dimostrano la loro flessibilità, erano già stati da lui proposti nel 1929 per Rio de Janeiro). A questi temi è dedicato il nuovo libro della Fondazione Le Corbusier dal titolo *Visions d'Alger* [edizioni la Villette, Parigi 2012] dove quindici saggi analizzano questa straordinaria intuizione insediativa che muove dalla «civilisation machiniste» (anche se nel libro del 1933 *La ville radieuse* sono contenuti schizzi e disegni che sarebbe stato utile riportare in questo libro). La progressiva dissoluzione del modello della «civilisation machiniste» e la sua sostituzione con i flussi delle reti, la trasformazione del capitalismo industriale in capitalismo finanziario globale degli ultimi trent'anni ha trascinato con sé grandi residui della condizione precedente, accentuando la separazione dei linguaggi specialistici dai linguaggi comuni, specie quelli delle tecnoscienze in cui sembra riposta una parte rilevante dell'unica idea di futuro che percorre la neoumanità globale.» Vittorio Gregotti, *L'utopia radiosa di Le Corbusier. L'eredità di un maestro dell'architettura*, in «Corriere della Sera» del 21 agosto 2012.

³³ Il redent è un edificio in linea a molti piani che segue un andamento a guisa di «greca», vale a dire con degli arretramenti raccordati ad angolo retto. In Le Corbusier sono dei manufatti, in teoria a lunghezza illimitata, pensati alti 11 piani con una distanza di almeno 200 m dall'edificio di fronte. I redents e le strade a scorrimento veloce sono disposti, in linea teorica sempre, ogni 400 m e sono sollevati da terra grazie a pilotis per lasciare libero il suolo pensato come un grande parco urbano percorribile in ogni senso dai pedoni e al cui interno si trovano alcuni servizi pubblici (scuole, asili, teatri, campi sportivi ecc.). Sinteticamente: all'esposizione internazionale di Parigi del 1925 (la stessa del padiglione de l'Esprit Nouveau), Le Corbusier presenta anche una proposta urbanistica per il centro di Parigi: il Plan Voisin. Il progetto sovrappone al tessuto urbano esistente un sistema di grandi strade rettilinee prevedendo la demolizione di una vasta zona della riva destra della Senna. Un sistema simmetrico di grattacieli a croce si compone con edifici lineari a redents, avendo cura di conservare solo i monumenti storici più significativi. Tra il 1929-30 Le Corbusier elabora il progetto della Ville Radieuse, tipo per una città moderna per un milione e mezzo di abitanti. Punto di partenza è la residenza che prevede cellule abitative accostate raccolte in redents di lunghezza indefinita e di due tipo a seconda dell'orientamento: est-ovest con alloggi che affacciano sui entrambi i lati e strada di disimpegno interna (come l'Unité, per capirci); orientamento nord-sud con alloggi solo che affacciano solo da un lato, a sud, e strada perimetrale a nord. Se si sostituisce l'angolo retto con una curva ritroviamo il lungo serpentone del plan Obus di Algeri, variante del cartesiano redent. In estrema sintesi, i principi compositivi alla base della proposta per la Ville Radieuse possono essere così riassunti: netta separazione dei percorsi pedonali e motorizzati, sopraelevazione grazie a pilotis delle grandi arterie viabilistiche; chiara e gerarchica individuazione delle funzioni (e quindi anche dei percorsi); Tracciato regolatore che predilige l'angolo retto laddove possibile per una composizione a maglia dove allineare edifici e percorsi (anche la diagonale fa parte del sistema); Alte densità edilizie che consentono di liberare spazio a terra per gli usi pubblici (la superficie coperta della Ville Radieuse è circa il 15% del totale, il resto è libero da costruzioni e in gran parte destinato a verde, dunque la densità è molto elevata raggiungendo anche i 1.000 ab/ha).

o al Rinascimento italiano» (*La Ville Radiuese*, p. 247)»³⁴. La strategia del plan Obus, in qualche modo affronta alcune delle contraddizioni della città e di cui Le Corbuiser si è fatto portavoce: dispersione, frammentazione, eterogeneità, aleatorietà dei modi di costruzione ecc, accettandole come condizioni inevitabili, contro le quali ogni tentativo di controllo secondo i principi unificanti della composizione architettonica appare destinato a fallire.

Sulle esperienze del dopoguerra rimandiamo a trattati di storia dell'architettura e di urbanistica; sulla conformazione spaziale in alcuni esempi di housing ricordiamo il testo di G. Corbellini, *Uniformità e variazione. Lo spazio urbano dei quartieri contemporanei* (Cluva, Venezia 1990).

La presenza del passato ovvero dell'assenza

Dagli anni Cinquanta del secolo scorso progettare l'edilizia residenziale significa densità, dai 3 ai 10 piani e più con unità abitative collegate da accessi collettivi. La progettazione di massa, senza autore (e non solo, ahinoi) tenderà alla ottimizzazione dell'alloggio ancora orfano di padrone, a una maldestra attenzione per gli spazi esterni e a una smaniosa declinazione estetica e materiale di tutte le componenti a vista (con predilezione per i prospetti). Se dopo le guerre l'architettura rappresentava ed era ancora portavoce della diversità sociale, passati per un monumentalismo nostalgico post-neoclassico si arriva alla domesticazione dei canoni storicisti e tradizionali i quali, poiché caratteristici dell'abitare aristocratico e borghese, costituivano, appunto, la testimonianza della conquista.

La sintesi è stata un po' brutale, ce ne rendiamo conto e confidiamo nelle vostre letture, a noi interessava arrivare agli anni Ottanta e più precisamente all'estate del 1980 quando s'inaugura la I Biennale internazionale di architettura di Venezia, curata dal romano Paolo Portoghesi³⁵ che chiamerà il mondo dell'architettura a raccolta per testimoniare «la presenza del passato». Celebre e per noi nodale la mostra alle Corderie che saranno inaugurate con la mostra La Strada Novissima, battesimo del post-modern³⁶ e requiem del Movimento Moderno. «Poiché il presente sembra non offrire ormai nulla di nuovo rispetto al passato, ecco che il Postmoderno suggerisce una nuova visione sincronica della Storia, che diventa serbatoio infinito di immagini e suggestioni, da cui gli ar-

³⁴ Francesco Tentori, *Scheda 8. Algeri, progetti dal 1931 al 1942* in, in F. Tentori e R. De Simone, *Le Corbuiser*, Laterza, Bari 1993, p.121-122.

³⁵ Paolo Portoghesi (Roma, 1931), architetto, saggista, teorico dell'architettura e professore a Valle Giulia (La Sapienza) di Roma. Autore di diverse opere fra le quali la Moschea di Roma e la rigenerazione del borgo di Cacata (valle de Treia tra le provincie di Roma e Viterbo), è protagonista nella ricerca storiografica. Negli ultimi anni Portoghesi concentra la sua attenzione su quella che, citando Le Corbusier, chiama Geoarchitettura: parla di un'architettura "umanistica" che rispetti sette criteri fondamentali: imparare dalla natura, confrontarsi con il luogo, imparare dalla storia, impegnarsi nell'innovazione, attingere alla corallità, tutelare gli equilibri naturali e contribuire alla riduzione dei consumi. Sul tema pubblica nel 2005 il saggio *Geoarchitettura. Verso un'architettura della responsabilità* e fonda la rivista *Abitare la terra*. Nel 2007 presso la Facoltà di Architettura della Sapienza viene attivato il corso di Geoarchitettura da lui tenuto.

³⁶ «Il postmodernismo è una tendenza critica, promossa nel 1961 da P. Johnson, nei confronti degli assunti del razionalismo o del cosiddetto Movimento Moderno i testi di P. Blake (*Form follows fiasco*, 1977) o di C. Jencks (*The language of post-modern architecture*, 1977) ne forniscono le prime definizioni. Conseguenza di una riaffermazione del legame con la storia, il postmodernismo, con connotati di ambiguità e ironia, si rivela in una molteplicità stilistica che riscopre la valenza liberatoria di pratiche condannate dall'ortodossia modernista, come l'eclettismo e il revival. R. Venturi ne è indicato come uno dei personaggi chiave, come pure C. Moore (piazza d'Italia a New Orleans, 1977-79). Manifestazioni del postmodernismo sono state individuate nelle opere di T. Gordon Smith, di M. Graves, C. Gwathmey e R. Siegel ecc. In Italia il fenomeno ha avuto un'eco sensibile nella I Mostra internazionale di architettura di Venezia (La Biennale). Nel campo artistico il dibattito sulla postmodernità si è sviluppato parallelamente a ricerche che evidenziavano l'esaurirsi della fiducia nell'effetto 'liberatorio' dell'arte e nei procedimenti autoriflessivi delle neoavanguardie degli anni 1960 e 1970. Assieme all'attenuarsi dell'opposizione alle forme artistiche del passato, il postmodernismo è contrassegnato, secondo i suoi teorici, dall'accantonamento del modello estetico modernista fondato sul perpetuo rinnovarsi dei linguaggi. La produzione artistica del postmoderno appare più come "campo" consapevolmente aperto a interferenze culturali che come uno stile; questa visione non finalistica trova una corrispondenza nella pratica del montaggio, in cui sono sfruttate tutte le tecniche di produzione e riproduzione delle immagini e perde consistenza il concetto di "originale".» Fonte: Treccani online.

chitetti possono recuperare liberamente forme, stilemi ed elementi decorativi. La Strada Novissima era costituita da venti facciate, progettate da altrettanti grandi architetti e pensate come quinte teatrali di un'ipotetica "strada" di edifici postmoderni. La mostra offriva al visitatore un'esperienza diretta e tattile dell'architettura: un'esposizione – come sottolineato da Portoghesi – «con l'architettura e non sull'architettura». A realizzare la «La Strada Novissima» – che apre un dibattito di grande vitalità sul Postmoderno, diventandone un simbolo – vengono chiamati grandi nomi, tra i quali Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Arata Isozaki, Robert Venturi, Franco Purini, Ricardo Bofil, Christian de Portzamparc. Al di là di ogni facciata, ciascun architetto presenta una mostra monografica dei propri progetti. Il movimento Postmoderno raggiungerà, grazie alla Strada Novissima e al precedente, importantissimo episodio del Teatro del Mondo di Aldo Rossi (edificio effimero ancorato alla Punta della Dogana fra il 1979 e il 1980), la sua consacrazione internazionale». ³⁷ La mostra fu di fatto l'occasione per il Postmodernism in Italia sulla scia del fortunato libro di Charles Jenks che si apriva con un testo dello stesso Portoghesi dal titolo inequivocabile e programmatico, *La fine del proibizionismo*.

Premesse per un diversamente Postmoderno

Nonostante la proliferazione di abitazioni, soprattutto in nord Europa ma in generale anche in Italia, Franco Purini denuncia come «non sia corrisposta finora una ripresa del dibattito disciplinare esteso e innovativo attorno a un tema così centrale. In sintesi una nuova fase della ricerca progettuale sull'abitazione non sembra aver prodotto una parallela e adeguata rilettura dei nodi problematici legati alla residenza. Nodi che avevano ispirato negli anni Venti e Trenta del Novecento l'intera discussione teorica sulla natura e sulla finalità dell'architettura moderna» ³⁸

«L'idea dell'abitare, in Italia, è da tempo avvertita in modo separato da due culture, ormai lontanissime tra loro: quella degli addetti ai lavori, di chi progetta e produce i luoghi del risiedere, da un lato e quella di chi, dall'altro lato, in questi luoghi vive. Intendiamo perciò porre l'accento non tanto sugli attuali temi del dibattito disciplinare, quanto su un aspetto ritenuto – a torto – marginale: l'immaginario estetico dell'utenza. Quali siano le aspettative, quale sia l'idea del bello che, in fine, si è andata consolidando. Poco si sente e si legge a riguardo, come se la nostra cultura volesse distogliere lo sguardo da una realtà che non può più essere ignorata.

In modo pervasivo, da oltre trenta anni, in tutto il territorio nazionale, si è andato codificando una precisa idea dell'abitare, definita con propri canoni costruttivi e morfologici, affermata con una costanza ed una precisione di linguaggio che solo la distratta supponenza di una cultura disciplinare narcisistica e onfaloscopica ha ritenuto di poter trascurare.

Di fatto dobbiamo riconoscere che la casa con archetti e timpani con colonne e parapetti rustici con inserti in ferro, con merli e cornici, colorata e debitamente listata, illuminata da sferici lampioni e arredata con mobili in massello di legno, la casa che si avvale dei *paraphernalia* del post Modern, utilizzando i cascami e avvalendosi di manovalanze multietniche che conservano un vago ricordo di regole d'arte ormai desueta, ebbene questa idea di casa, questa idea di bello è quella che ha stravinto.

Tanto da potersi permettere una permanenza tecnologica, tipologica e morfologica costante per decenni e decenni, senza temere sussulti nella domanda che continua a confermare l'offerta, ormai sclerotizzata nel tempo. Le coste del tirreno calabrese come lo *sprawl* del nord est testimoniano gli standard imposti dai nuovi padroni dell'abitare, la loro permanenza nel tempo e la loro pervasività ci segnalano che si tratta di un fenomeno esteso, non legato ad appartenenze culturali, né a classi di età, né ad ambiti geografici, né al censo. Non si tratta di autocostruzione né di una espressione marginale o emarginata. Nulla di ciò: siamo in presenza di un nuovo paradigma estetico, ben consolidato, forte di un proprio codice, stabilizzato e condiviso largamente. Con questo fenomeno bisognerà fare i conti e la

³⁷ «La presenza del passato» include, inoltre, un omaggio a tre maestri del Novecento, Philip Johnson, Ignazio Gardella e Mario Ridolfi, «che ebbero il coraggio di percorrere strade alternative ai dettami modernisti», nonché una sezione dedicata a 73 giovani architetti e una retrospettiva su Ernesto Basile. Cfr. labiennale.org

³⁸ Franco Purini, *Quattro itinerari per un nuovo abitare*, in F. Menegatti, *itinerari italiani della residenza collettiva*, Gangemi, Roma 2013, p. 8 e segg.

nostra cultura – e qui l'autocritica si deve estendere certo alla formazione universitaria, ma anche al mondo delle riviste e della pubblicistica di settore, alla politica, alle amministrazioni locali etc. – deve uscire allo scoperto, confrontarsi e lasciarsi contaminare se vuole riconquistare il proprio pubblico, stretta come è tra la morsa di una insopportabile volgarità commerciale da un lato e un altrettanto delirante dilagare di architetture spettacolo, incantatrici di un altro estremo del gusto popolare, incantato dal puro dispiegarsi di una comunicazione plastica contrabbandata per architettura. Ma questo è già un altro discorso ancora!

Casabrutta discontinuità³⁹

Il tema che ci proponiamo di affrontare riguarda una rilevante fenomenologia, non ancora indagata con l'attenzione che avrebbe meritato. Intendiamo riferirci alla estesa, pervasiva diffusione di una patologia del gusto popolare ormai stabilizzatasi da molti decenni. L'immaginario estetico popolare, per quanto ascrivibile all'architettura, appare ormai consolidato e, per così dire, materialmente documentato, da una pleora di realizzazioni di mediocre qualità, diffuse su tutto il territorio nazionale.

Non si potrà accantonare il fenomeno affermando che si tratta di una sottoproduzione, infimi esempi di edilizia commerciale, perché non è affatto vero. Innanzitutto l'estensione quantitativa e la persistenza temporale ci dimostrano che si tratta di un *trend* ormai affermatosi. Non già una patologia marginale e temporanea ma una manifestazione eclatante di una tendenza ormai prevalente: una idea di architettura, progressivamente attestatasi su esperienze che hanno prodotto un vero e proprio codice linguistico, sostenuta da un ininterrotto successo commerciale e ben radicata nella cultura diffusa.

In breve: la linea vincente.

Non si potrà liquidare questa condizione critica dichiarando che si tratta di espressioni professionali banali di tecnici impreparati ed emarginati: nella stragrande maggioranza dei casi ci si riferisce a progetti elaborati da architetti ben avviati professionalmente e, spesso, ritenuti di successo, titolari di studi ormai affidabili e molto ricercati.

Non potremo neanche più sostenere che – come si diceva in passato per alcuni alloggi impropri – si tratti di autocostruzione o di realizzazioni, frutto di un sottosviluppo economico: una sorta di architettura minore dettata dalla indigenza e dall'arretratezza. Al contrario, molto spesso siamo in presenza di alloggi costosi, che esibiscono una ostentata opulenza avvalendosi di partiti decorativi ipertrofici.

Dunque è il caso di confrontarsi con una condizione storica ormai non più trascurabile: l'orientamento del gusto appare saldamente indirizzato verso paradigmi estetici riferibili ad una idea di architettura stereotipata ed espressa da molto tempo e attraverso innumerevoli produzioni, lungo l'intero territorio nazionale. Che questo modello risulti per la nostra cultura disciplinare inaccettabile per la mediocrità del linguaggio adottato, per l'arretratezza delle tecniche e per la irrazionalità d'uso delle risorse, appare ininfluenza rispetto al reale sviluppo delle politiche di produzione edilizia.

Non sarà né la prima né l'ultima delle contraddizioni che si impongono attraverso lo «strapotere dell'esistente»⁴⁰ ma sarebbe il caso di prenderne atto e di assumersi anche le storiche responsabilità che competono a chi rappresenta oggi la cultura disciplinare in Italia.

³⁹ C'era una volta ... la rivista «La Casa bella» che nasce nel gennaio 1928. All'inizio del 1933, Giuseppe Pagano, che già collabora alla rivista con Edoardo Persico, ne assume la direzione modificando il titolo in «Casabella». Nel 1935 a Pagano si affianca come condirettore Persico. Nel 1938 al titolo «Casabella» viene aggiunta la parola «Costruzioni». Nel 1940, i termini vengono invertiti e il titolo diventa «Costruzioni-Casabella». Nel dicembre del 1943 la rivista è sospesa dal Ministero della Cultura Popolare. Dopo due anni, l'editore Gianni Mazzocchi la riorganizza affidandone la direzione a Franco Albini e a Giancarlo Palanti. Nel 1946 appaiono così tre numeri di «Costruzioni», tra i quali il numero monografico dedicato a Giuseppe Pagano. Segue un nuovo periodo di sospensione dal 1947 al 1953. Nel gennaio 1954 esce «Casabella-Continuità», diretta da Ernesto Nathan Rogers fino al gennaio 1965. A partire dall'agosto 1965, e fino al maggio 1970, la direzione viene affidata a Gian Antonio Bernasconi e la rivista torna a chiamarsi soltanto «Casabella». Dopo Bernasconi è la volta di Alessandro Mendini fino a marzo 1976, sostituito, da aprile a dicembre dello stesso anno, da Bruno Alfieri. Dal gennaio 1977 la rivista viene pubblicata dal Gruppo Editoriale Electa, con la direzione di Tomás Maldonado fino al dicembre 1981. La direzione passa a Vittorio Gregotti nel marzo 1982 e da marzo 1996 Francesco Dal Co è il direttore (ancora oggi!). Nel frattempo il Gruppo Editoriale Electa è stato assorbito e, a partire dall'aprile 2002 la rivista è pubblicata dalla Arnoldo Mondadori Editore... Cfr. casabellaweb.eu

⁴⁰ «Conviene diffidare di tutto ciò che è leggero e spensierato, di tutto ciò che si lascia andare e implica indulgenza verso lo strapotere dell'esistente.» in T. Adorno, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951], trad.it. *Minima Moralia: Meditazioni sulla vita offesa*, Einaudi, Torino 2005.

Proviamo a ragionare sulle cause di questo fenomeno endemico, appena accennato nell'introduzione, ma che merita di certo una disanima più puntuale. Intanto formuliamo alcune ipotesi sulle cause che hanno portato a questo distacco fra le due culture – quella disciplinare e quella popolare – cercando anche di storicizzare l'insorgere della patologia lamentata.

La prima considerazione è che ci troviamo di fronte ad un fenomeno recente, determinato da una modernità male intesa, ma anche dal diffondersi di un'autarchia del gusto nei fruitori dell'architettura. Un gusto che appare influenzato da modelli esterni alla disciplina, ma di forte impatto comunicativo, quali la pubblicità, i media, la necessità di rappresentare il proprio benessere secondo paradigmi estetici ritenuti più immediati, più efficaci nella comunicazione diretta.

Grottesco à la page

Irrompe in questo stagno la *Strada Novissima* per la Biennale di Architettura di Venezia del 1980 dall'evocativo tema *La presenza del passato*: un repentino sdoganamento di frammenti linguistici di origine classica, archi e colonne, timpani e cornicioni si ripropongono con tonalità edonistiche, prive della seria eleganza degli apostoli della Tendenza.⁴¹

Molti esempi alti confermano che la Presenza del Passato è compatibile con la bella architettura contemporanea, Stirling, Venturi, i Krier e lo stesso Aldo Rossi (con frammenti imprevisti). Il gusto del pubblico della architettura accoglie queste suggestioni con interesse: i segni della classicità da sempre rassicurano e l'allegro assemblaggio condito da fuorisca, piccole acrobazie costruttive e colori (finalmente) vivaci rendono assai gradito questo nuovo trend. Tanto gradito da diventare rapidamente di moda, facilmente assimilabile, anche da parte di professionisti di modesta preparazione critica, ma certo in grado di manipolare

⁴¹ La Tendenza (1965-1985) è un movimento nato in Italia e divenuto poi internazionale promotore di una architettura che traghettò l'Italia dal boom edilizio del dopo guerra al postmodernismo. Un movimento nato intorno alla figura carismatica di Rossi, che rivendicava l'autonomia dell'architettura e desiderava allacciare un dialogo con la storia rompendo per questo i ponti con l'idea modernista di avanguardia; «quindi, alla fine della sua parabola, “un razionalismo più accademico, moralista e identitario”» (Frédéric Migayrou, 2012). Il principale protagonista è Aldo Rossi (Milano 1931) il cui celebre libro, *L'architettura della città* del 1966, fu accolto come una grande novità che apriva l'orizzonte alla nascita del progetto urbano in Europa, fino a contagiare le facoltà di architettura al di là dell'atlantico negli Stati Uniti d'America. La diffusione dei testi proseguì anche attraverso l'operato di altri architetti come Giorgio Grassi, che ebbe notevole fortuna in Spagna, insieme ai testi di Aymonino, di Gregotti, di Scolari che insegnavano allo Iuav, Braghieri, Vitale, Bonicalzi, Canella, docenti al politecnico di Milano ecc. Il neorazionalismo, sviluppatosi a partire dal 1960-70 tende a recuperare la cosiddetta «forma pura» nell'intento di promuovere una architettura che, pur tenendo conto della funzionalità, rifiuti il principio che «dalla funzione discenda la forma» (*form follows function*, da: *form ever follows function*, frase che appare nell'articolo su «*Lippincott's Magazine*» nel marzo 1896, *The Tall Office Building Artistically Considered* a cura dell'architetto americano Louis Sullivan riferendosi alla triade di Vitruvio). Rossi guarda alla storia secondo una idea di continuità, e alla città come un insieme di «pezzi in sè compiuti». La Tendenza esplicita il suo modo di vedere nel 1973 quando Rossi cura la mostra internazionale di architettura a Milano nell'ambito della XV triennale. Muovendosi tra «invenzione e memoria» del 1979 è il Teatro del Mondo per la Biennale di Venezia, un'architettura effimera galleggiante, dove Rossi si serve della storia come di un repertorio di elementi evocativi che fa del teatro quasi la quinta di una scena, col suo senso di provvisorio. Il recupero della storia Rossi lo vede nella pianta, ma soprattutto nei prospetti: le sue architetture sono fatte di volume, effetti cromatici a volte forti, paradossi storici. È originale in Rossi, il significato che propone alla tematica tipologica e la ricerca di quel nuovo ruolo che deve essere assunto dal monumento in ambito urbano: ci riferiamo, ad esempio quartiere SchützenstBaß (berlino1994), un grande edificio a corte (hof) a blocco per residenze e uffici che occupa un intero isolato urbano e rappresenta passato-presente-futuro. Lo SchützenstBaß è vero e proprio collage edilizio: 12 edifici variopinti che utilizzano numerose citazioni dell'architettura storica (da palazzo farnese a Schickel al Beaux-Arts), una specie di spot dell'architettura tra il serio e il faceto. La risposta di Rossi a una Berlino in ricostruzione è stata l'utilizzo degli Archetipi, quelle forme (non tecniche, ma forme) ad alta riconoscibilità da parte di tutti, dall'esperto al ragazzino. La deriva più rovinosa è stata la incolta interpretazione degli archetipi riproponendo stili e stili senza avere le basi teoriche della teoria russiana a cui si rifaceva ogni scelta e proposta del milanese. Parigi e il Beaubourg nel 2012 hanno dedicato una importante mostra a questo movimento (La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985 / Italian architectures 1965-1985, il cui catalogo è del curatore Frédéric Migayrou), facendolo rientrare, a tutti gli effetti, tra le occasioni di Architettura che maggiormente hanno influenzato il dibattito disciplinare dopo il Movimento Moderno.

Cfr. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, riedita da Quodlibet, Macerata 2011; Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi*, Electa, Milano 1999; Rosaldo Bonicalzi, a cura di, *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Quodlibet Abitare, Macerata 2012; Renato Capozzi, Federica Visconti, a cura di, *Architettura razionale 1973-2008*, Clean, Napoli 2009; Silvia Micheli, Mario Viganò, *Italia anni 60/70. Una stagione dell'architettura*, Il Poligrafo, Venezia 2010.

superficialmente materiali tanto delicati. In pochissimi anni il Post-Modern⁴² conosce un vastissimo e planetario successo, ma, contemporaneamente, va in contro anche ad una diffusione via via degradatasi e semplificatasi fino a divenire sgangherata combinazione di cascami storici fortunatamente aggregati.

Dagli anni Ottanta ad oggi, per oltre un trentennio, la produzione commerciale delle abitazioni, sia di mano pubblica sia da parte dei privati, sia negli alloggi economici e popolari sia nelle residenze individuali, ha seguito per la stragrande maggioranza, la via maestra del conformismo. Un appiattimento mai rinnovato su standard morfologici banalizzati, senza nessun tentativo di innovazione tipologica o di sperimentazioni tecnologiche; al contrario mostrando una persistenza addirittura anacronistica nel confermare, di decennio in decennio, le stesse modalità formali e costruttive, contravvenendo così ad una delle leggi più elementari del commercio. Legge che risulta, per il mercato delle abitazioni, clamorosamente smentita: non l'innovazione tecnologica ed il *restyling* sono motori di rilancio economico, bensì il rassicurante permanere, attraverso più generazioni, come elemento di sicurezza per i propri investimenti.» (G. Carnevale, E. Giani, *La casa bella nella cultura popolare*, 2012)

⁴² «L'era post-moderna è un'epoca in cui si devono fare continuamente delle scelte. È un'epoca in cui non può essere adottata alcuna ortodossia senza imbarazzo e ironia, perché tutte le tradizioni sembrano avere una qualche validità.» (C. Jencks, *What is Post-Modernism?*, St Martin's press, Londra 1986, p. 7)

Il Post modern definisce alcune esperienze che iniziarono a manifestarsi dagli anni Cinquanta negli Stati Uniti mettendo in discussione il Moderno, i miti legati al nuovo, alla tecnologia e alla purezza delle forme geometriche. Poiché il presente sembrava non offrire ormai nulla di nuovo rispetto al passato, ecco che il Postmoderno suggerisce una nuova visione sincronica della Storia, serbatoio infinito di immagini e suggestioni, da cui gli architetti possono recuperare liberamente forme, stili ed elementi decorativi. Letteralmente, esso contiene il senso di una *posteriorità* nei confronti del moderno, ma non tanto in senso cronologico: «esso indica piuttosto un diverso modo di rapportarsi al moderno, che non è né di opposizione (*antimoderno*) né di superamento (*ultramoderno*)» (G. Chiurazzi, *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*, Ed. Paravia, Torino 1999, p. 9.). Del 1979 è uno dei progetti più significativi del post moderno: Piazza Italia di C. Moore, incaricato dalla comunità italo-americana di New Orleans di progettare uno spazio comunitario che ne ricordasse le origini. Nell'opera vi è sia la citazione, il frammento storico, attraverso rielaborazione della fontana (tipicamente italiana e che alcuni hanno voluto vedere come una reinterpretazione della fontana di Trevi) sia il richiamo al particolare architettonico e ad un elemento storico, come il colonnato che iscrive la piazza. C'è infine il riferimento simbolico al tema: l'Italia, il cui stivale geografico forma una gradinata all'interno della fontana e diviene parte integrante della piazza. L'architettura postmoderna non nasce in Italia, dunque, anche se aveva avuto alcune anticipazioni in G. Canella e M. Achilli (Municipio di Segrate, 1963) e nel lavoro di P. Portoghesi (Casa Baldi, 1960). Quest'ultimo riuscirà più di altri ad inquadrare le teorie postmoderne in Italia, la cui posizione non è di rifiuto totale del Movimento Moderno, quanto delle sue accezioni più rigide, con un'attenzione costante alla rielaborazione della memoria storica, attraverso elementi contrapposti (classico/moderno) relazionati con il luogo. «L'architettura postmoderna propone la fine del proibizionismo, l'opposizione al funzionalismo, la riconsiderazione dell'architettura quale processo estetico, non esclusivamente utilitario; il ritorno all'ornamento, l'affermarsi di un diffuso *edonismo*». (Portoghesi, P., *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Bari 1980, p. 25). Nel 1980, quale direttore del settore architettonico della Biennale di Venezia incaricò Aldo Rossi della realizzazione del Teatro del Mondo (ancorato alla Punta della Dogana), architettura effimera la cui costruzione era colma di riferimenti storici. Sempre dello stesso anno è la già citata mostra all'Arsenale *La Strada Novissima* in seguito spostata e ricostruita prima a Paris Salpêtrière (*Presence de l'histoire*) e poi oltre oceano a San Francisco (*The presence of the past*). Nella *Strada Novissima* gli architetti postmoderni si abbandonarono ad una fantasia creativa: F. Ghery ne gava il concetto di facciata creando inganni prospettici; R. Koolhaas giocava con la visibilità della struttura del prospetto; il Gruppo GRAU, C. Moore e A. Grimberg enfatizzavano la ripetizione di elementi classici, nicchie e archi trionfali; H. Hollein produceva una mescolanza di ordini in diverse colonne ed infine F. Purini ricostruiva la capanna lignea vitruviana, ripresa però da un razionalista neoclassico come Marc-Antoine Laugier, in una sorta di intellettualistica riconnessione tra passato, moderno e post-moderno.

In conclusione

Lavoreremo contemporaneamente a più scale, dall'accostamento dei materiali allo spazio collettivo attrezzato, dalla struttura degli edifici al sistema distributivo dell'abitazione ecc.

Lavorerete in gruppo e individualmente

Costruiremo un atlante di Venezia e una piccola biblioteca di riferimenti

Rifletteremo sul significato di tradizione, continuità e sostenibilità

Proporrete una unità di vicinato e delle unità di abitazioni a Venezia alla luce delle esperienze accumulate e della ipotesi del corso: stare alla larga da architetture sovraesposte, riconquistare l'appoggio e il supporto del nostro pubblico, dimostrare che il progetto è un faticoso lavoro di compresso tra molteplici istanze e vincoli e che il risultato rimarrà comunque all'interno del paradigma vitruviano perché proporrete architettura e non arte o... quel qualcosa che forse sta nascendo, né architettura né arte.⁴³

Concludiamo queste note con una considerazione di carattere generale e che riguarda il senso della nostra professione e, in un certo qual modo la differenza tra *fare* l'architetto ed *essere* architetto. In una famosa conferenza tenuta nel 1919, dal titolo *La politica come professione*, Max Weber distingue due modi di agire nella pratica politica: l'etica dei principi e l'etica della responsabilità.⁴⁴ Chi si comporta secondo l'etica dei principi non tiene conto delle conseguenze delle proprie idee, cioè fa scelte secondo i propri ideali, agisce in un modo che ritiene giusto e questo può bastare: le conseguenze che ne derivano non gli interessano perché non riguardano colui che agisce, ma il mondo e quindi «la possibile stupidità degli esseri umani» (F. Piccolo). Riguardano, in altre parole, gli Altri: chi sceglie l'etica dei principi (buoni o cattivi che siano) non si preoccupa se a seguito di una decisione giusta le circostanze possano peggiorare lo stato dei fatti; l'importante è aver preso la decisione giusta, in sintonia con i propri ideali (giusti o sbagliati che siano).

L'etica della responsabilità, invece, per ogni decisione da pendere tiene conto delle conseguenze prevedibili. Ingloba nell'idea di giustizia anche le conseguenze. La parola tedesca *verantwortungsetik* tradotta in maniera letterale vorrebbe dire «etica del risponde di qualcosa».⁴⁵

Crediamo che essere architetti voglia dire essere capaci di tenere conto delle conseguenze; delle conseguenze di ogni decisione che potremo, o non potremo, intraprendere. Un'architettura non è un quadro o una scultura che se viene a noia si possa mettere in cantina. L'architettura rimarrà laddove l'abbiamo realizzata, influenzerà, perfino discriminerà nel peggiore dei casi, le generazioni

⁴³ Con *La casa bella nella cultura popolare* si propone l'ipotesi, storicamente già in passato verificata, del nascere di una nuova disciplina, dello sviluppo di nuovi ambiti, dell'affermarsi di paradigmi critici ed estetici non più legati alla Architettura ma ormai appartenenti ad una nuova e non ancora del tutto identificata, forma espressiva, contigua forse, ma che risponde a statuti scientifici non più vitruviani. Così come accadde quando la fotografia occupò spazi fino ad allora presidiati dalla pittura, o quando il cinema mosse i primi passi, o ancora quando la televisione riuscì ad affermare un proprio linguaggio.

⁴⁴ Karl Emil Maximilian Weber (1864-1920), economista, sociologo filosofo e storico tedesco. È considerato uno dei padri fondatori dello studio moderno della sociologia e della pubblica amministrazione. «*La politica come professione* è il titolo di una conferenza tenuta dal sociologo tedesco Max Weber il 28 gennaio 1919 a Monaco di Baviera e, seppur pronunciata in un'epoca storica lontana, nel buio istante della crisi della Germania imperiale e agli albori della Repubblica di Weimar, contiene una riflessione magistrale o, se vogliamo, una serie di "idealtipi" pregevoli sulla politica, i politici e le formazioni partitiche. La politica, per Weber, è non solo una professione, ma, nello specifico, una vocazione, come esplicitato nel titolo originale del suo intervento *Politik als Beruf*, dove il tedesco *Beruf* è espressione di un'ambivalenza lessicale oscillante tra «mestiere» e «chiamata». (Laura Balestra, *Forma mentis politica: la questione della formazione all'arte del governo*, in «Civitas» rivista on line n.1/2012. La lezione di Weber, *mutatis mutandi*, è ampiamente applicabile all'architetto che ha (o dovrebbe avere) in comune con il politico, la missione sociale del suo operare.

⁴⁵ Francesco Piccolo, *il desiderio di essere come TUTTI*, Einaudi, Torino 2013, p.172. Piccolo (1964) non è un politico ma uno scrittore e sceneggiatore. Oltre a numerosi romanzi ha lavorato anche per il cinema scrivendo sceneggiature come *My name is Tonino Paz* (dai fumetti di pazienza) e con Nanni Moretti i più noti *Il Caimano* (su S. Berlusconi, 2006), *Caos Calmo* (2008) e *Habemus Papam* (2011).

presenti e future condizionando un territorio per un lasso di tempo troppo lungo perché sia giustificabile.

Calvino in una lezione agli studenti americani spiega che in Italia allo scrittore si chiede di garantire «la sopravvivenza di un discorso *umano* in un mondo dove tutto si presenta inumano»; ritiene però «troppo facile pronunciare affermazioni generali senza alcuna responsabilità pratica»⁴⁶. Con insofferenza non nascosta chiede di prenderci la responsabilità pratica della collettività, e respinge la responsabilità pratica di lanciare un appello «alla casetta di campagna con i sette nani» perché non è un ricerca specifica ma una difesa generica (le «affermazioni generali») a favore della bellezza di tutte le campagne e a sfavore di tutte le casette con i sette nani in giardino.

Intendiamo la lezione di Calvino come un monito (e un auspicio): prenderci carico anche dei difetti degli architetti, degli scempi, perché nessuno di noi si può tirare fuori, guardare da lontano e giudicare i colleghi (italiani) con sdegno. Ma anche noi, con percentuali diverse (e sia pure forse più basse), c'entriamo qualcosa. Parafrasando un articolo di Parise⁴⁷ non accettiamo di starcene seduti, inermi, a deplorare e a ricordare di avere fatto parte di un mondo migliore che non esiste più anche se dovessimo pensare che quel mondo – che non esiste più – era migliore. Anche per voi giovani studenti architetti vale lo stesso monito: non rimanete seduti a sospirare un mondo che non c'è più anche se doveste pensare che quel mondo – che non c'è più e che voi comunque non avete vissuto – era migliore. È più utile e interessante voler essere parte di un mondo forse fragile, forse equivoco (se già lo avete condannato come tale) pieno di problemi e insidie ma che fa parte del presente. Del nostro presente. La storia della nostra disciplina, che si intreccia inevitabilmente con la storia della società, della cultura e delle abitudini, delle mode e delle teorie, ci insegna che siamo impegnati a sentire la necessità di vivere oggi, e non ieri.

Oggi più che mai la crisi economica e finanziaria, il precariato, il pericoloso crescere dei NEET⁴⁸, la disincantata visione che pensiamo avere del mondo globale rende ancor più necessario «liberarci del lutto».⁴⁹

Buon lavoro

⁴⁶ Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, p. 95.

⁴⁷ Goffredo Parise (1929-1986), scrittore, giornalista, sceneggiatore, saggista e poeta italiano. Tra i libri di narrativa si segnalano *Sillabario n. 1* (Einaudi, 1972) e *Sillabario n. 2* (Mondadori, 1982 con postfazione di Natalia Ginzburg e premio Strega). L'articolo di Parise a cui ci si riferisce è una risposta ad una lettera inviata da un assessore di un comune montano veneto che chiedeva un sostegno alla causa contro un hotel con piscina scoperta che stavano costruendo tra i boschi dolomitici. Parise non solo non diede il suo sostegno ma usò questo pretesto per un accorato richiamo ad un senso più ampio e consapevole di responsabilità civile (contro, appunto, la personalizzazione degli eventi). L'articolo, citato da Piccolo nel libro della nota precedente, è raccolto in *Verba volant. Profezie civili di un anticonformista*, liberal libri, Firenze 1998.

⁴⁸ NEET, acronimo di Not engaged in Education, Employment, or Training, che secondo la Banca Dati Terminologica dell'Unione Europea si traduce in «né-né»: né studio, né lavoro, né formazione. Anche se forse questa traduzione è incorretta: in «né-né» non compare l'*azione* che invece è espressa nell'acronimo inglese: (non) impegnato. I Neet, infatti, sono quei giovani (e meno giovani, diciamo pure) che hanno perso, o forse mai avuto, la voglia di crearsi un futuro, di impegnarsi e confrontarsi con lo studio, la formazione e il lavoro; impiego che mai troveranno perché non-motivati *in primis* ma neppure formati per accedere al mondo del lavoro il quale, è bene sfatare un mito, non è mai stato un luogo accogliente e pacifico, neppure per figli/mogli/mariti/amanti/parenti del capo.

⁴⁹ Cfr. Francesco Piccolo, *il desiderio di essere come TUTTI*, op cit. p.180-1.