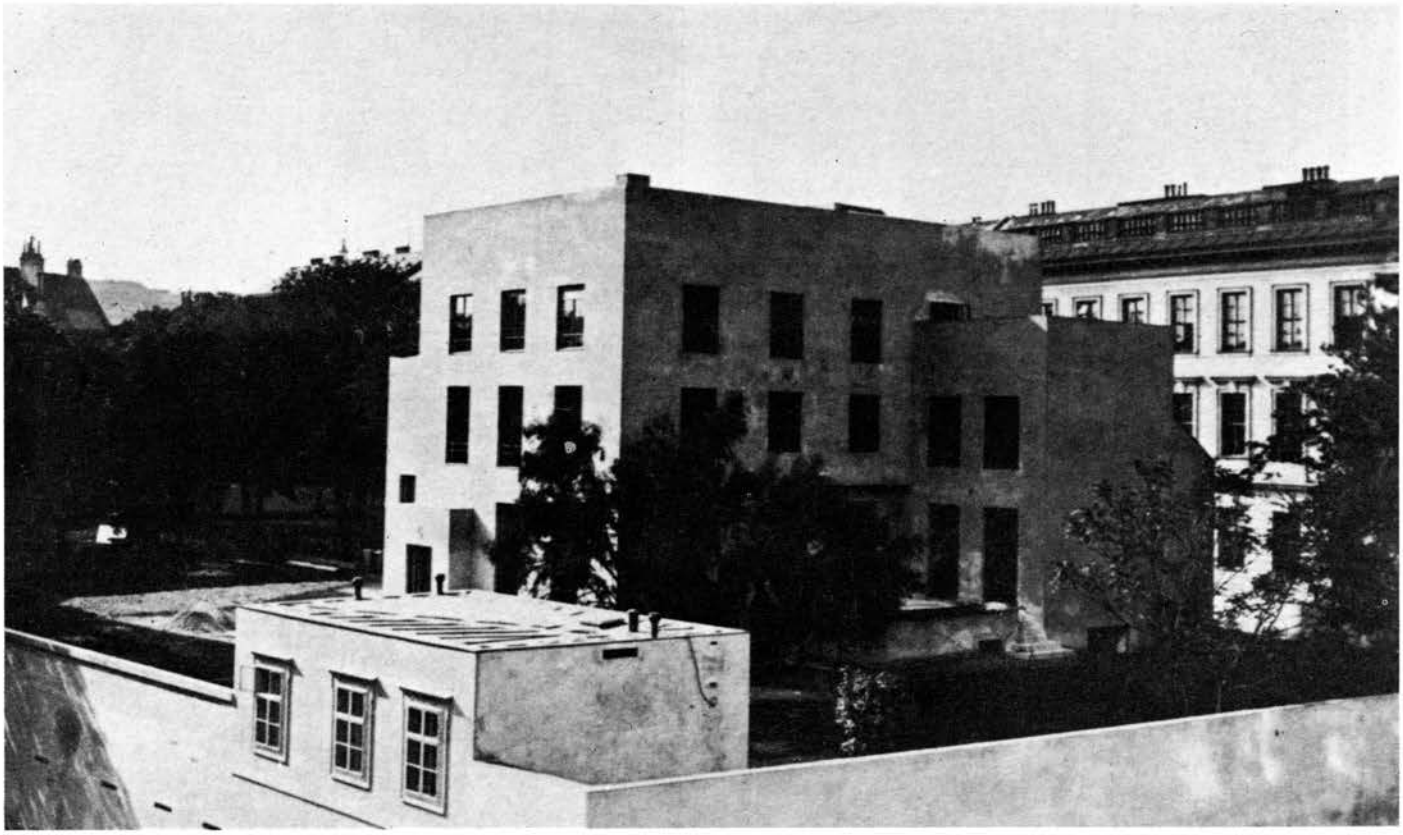
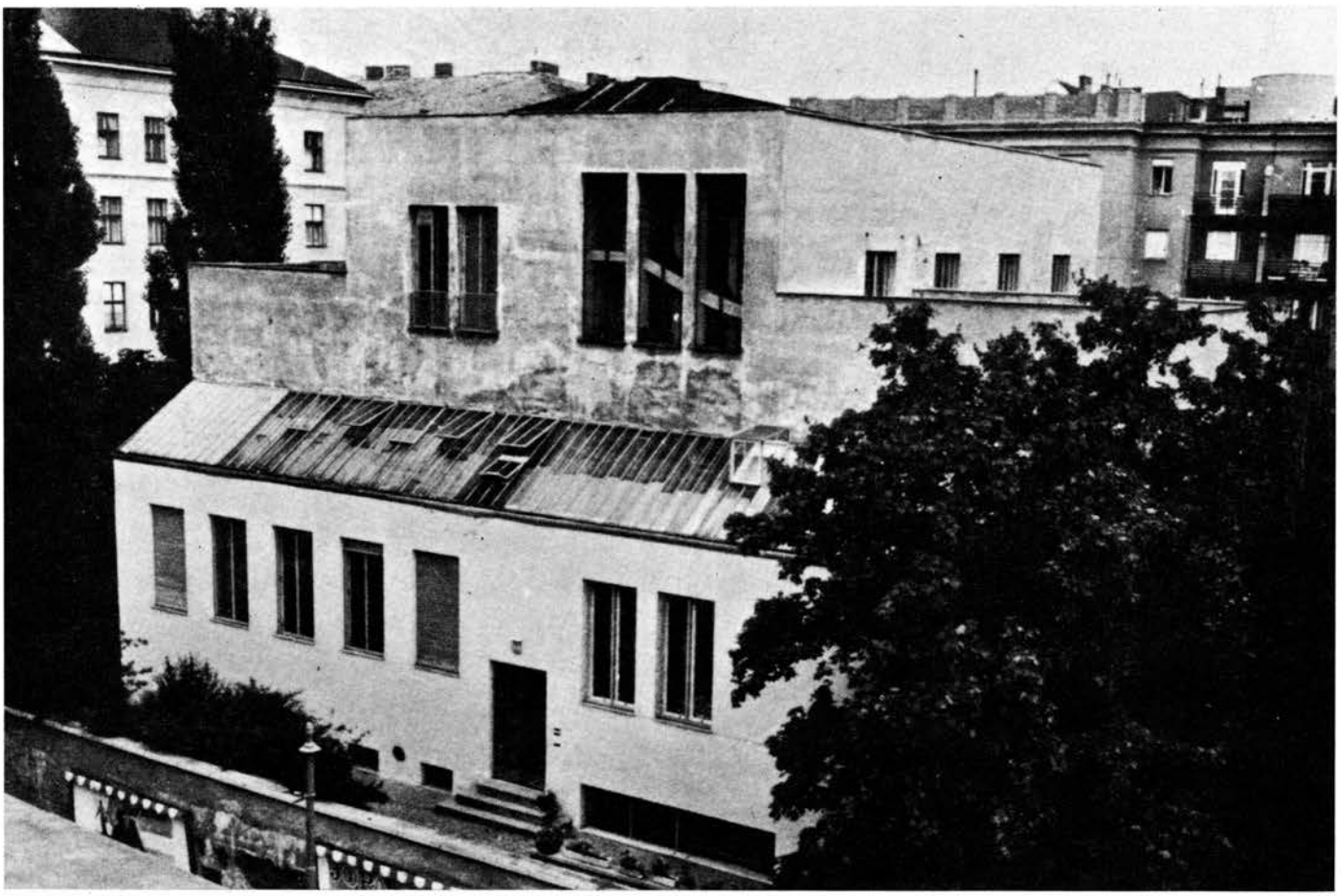




Due viste del Palais Stonborough. Quella in alto del 1928, ripresa da Nord-Est a costruzione ultimata, mostra in primo piano la casa-studio, sede formale nel 1926 dei partners Paul Engelmann e Ludwig Wittgenstein, architetti. Subito dopo fu occupata dal solo Wittgenstein e da due collaboratori per il completamento del progetto e la direzione dei lavori. In basso la costruzione è vista dalla Kundmanngasse, con l'ingresso di servizio e la singolare vetrata inclinata completa di ventilazione al colmo. La casa sorge su un lotto ricavato da un ex-orto botanico comunale, in corrispondenza di una precedente glashaus. Circondata da un parco parzialmente sopraelevato, era dotata delle strutture organizzative tipiche di una villa suburbana aristocratica, pur essendo inserita in un quartiere non di lusso della Vienna orientale. La configurazione dell'edificio rimanda immediatamente all'architettura di Loos, di cui Engelmann era allievo. Tuttavia l'articolazione dei volumi, il tetto piano e la serie di soluzioni formali e tecniche allora già in uso, denunciano una « modernità contenuta » del linguaggio architettonico per nulla rivelatore della radicalità e dell'assolutezza di alcune scelte operate negli interni. Le tre finestre sulla rampa finale delle scale furono l'unico particolare della casa che Wittgenstein, insoddisfatto, non riuscì mai a modificare, e come tali rimasero sempre un suo cruccio.

L'architettura è stabile qual movimento

Ecco le risposte e le riflessioni di numerosi architetti di fronte al movimento moderno che non destabilizza più e anzi potrebbe forse affermarsi nella stabilizzazione dei secoli.

Andrea Branzi

« Sembra che in questi ultimi cinquant'anni si sia determinata una svolta destinata a restare unica per molti secoli ».

Mi sembra che se qualcosa di significativo distingue il momento storico-culturale che stiamo attraversando, questo consista nel fatto che per la prima volta comincia ad affacciarsi con sufficiente chiarezza il sospetto che l'architettura moderna, così come essa è venuta configurandosi dall'inizio del secolo fino ai nostri giorni, resterà immutata, nei suoi aspetti fisionomici più importanti, per alcuni secoli a divenire.

Sembra che in questi ultimi cinquant'anni si sia determinata una svolta destinata a restare unica per molti secoli; una svolta paragonabile a quella operata da Brunelleschi e Alberti nel XV secolo che determinò e condizionò un quadro operativo rimasto immutato, entro i limiti di maniere e varianti, fino al secolo scorso.

A meno che non si verifichino in un immediato futuro una serie, per ora difficilmente prevedibile, di profonde modificazioni sociali il quadro linguistico e compositivo del Movimento Moderno è entrato in una fase di « profonda stabilizzazione », che sembra difficile da modificare, non tanto per un raggiunto livello di « bello stabile », ma piuttosto per una situazione di stallo neutrale, di equilibrio oscillatorio all'interno di una crisi disciplinare che non sembra aprirsi in ogni caso a soluzioni drammatiche (come forse fino a poco tempo fa era ancora possibile pensare).

Se noi esaminiamo l'andamento del dibattito teorico degli ultimi venti anni, vediamo chiaramente che esso ha avuto un andamento molto esplicito in questo senso; da una riscoperta dei contenuti sociali del Movimento Moderno operata all'inizio degli anni '60, si è passati ad una verifica critica dei suoi limiti (1968), fino a giungere oggi ad una adozione ufficiale di questi limiti, accettati proprio perché tali, cioè vincoli, istituzioni linguistiche all'interno delle quali operare come varianti di maniera. Si assiste già di fatto ad una accettazione del Movimento Moderno come condizione e limite permanente, proprio perché accettandola si elimina la profezia su cui il Movimento si basava, e che prevedeva una crescita continua dell'architettura nella società, e queste due insieme in un inarrestabile processo di civilizzazione.

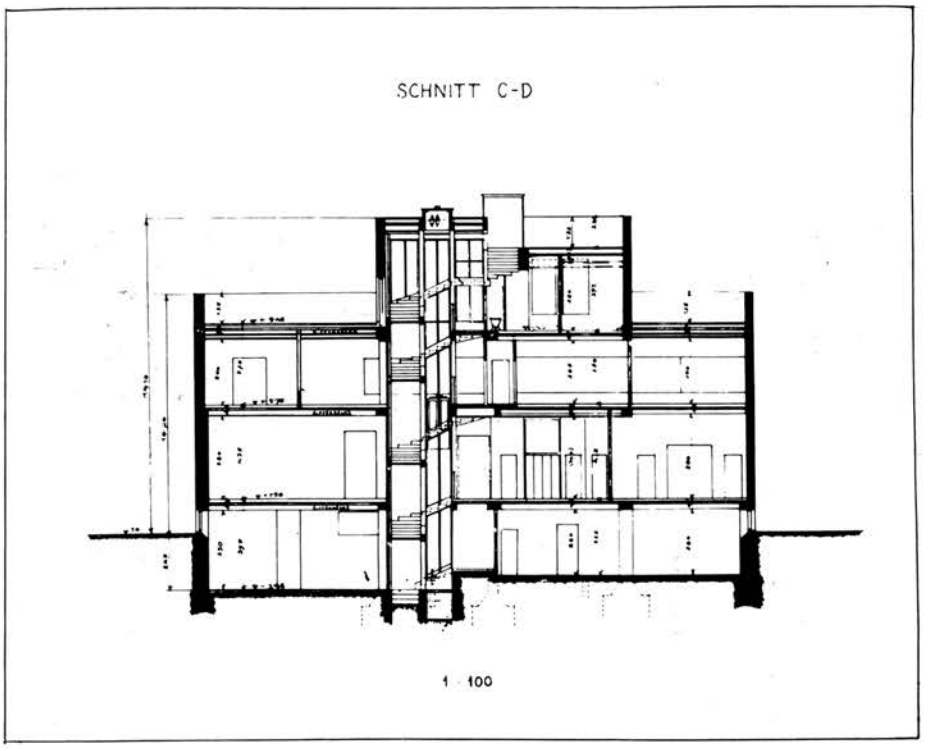
Ciò che si sta realizzando non è dunque né una società « senza architettura », come ipotizzavano le avanguardie radicali, né tanto meno una società « tutta architettura » come i profeti del Movimento Moderno prevedevano. Sembra piuttosto che si stia configurando una società per la quale l'architettura è di fatto « morta » (cioè struttura culturale non più attiva), ma ciò nonostante accettata come una delle condizioni di equilibrio di un contesto storico ed ereditario che non viene messo in discussione ma solo freddamente usato come repertorio di strumenti operativi.

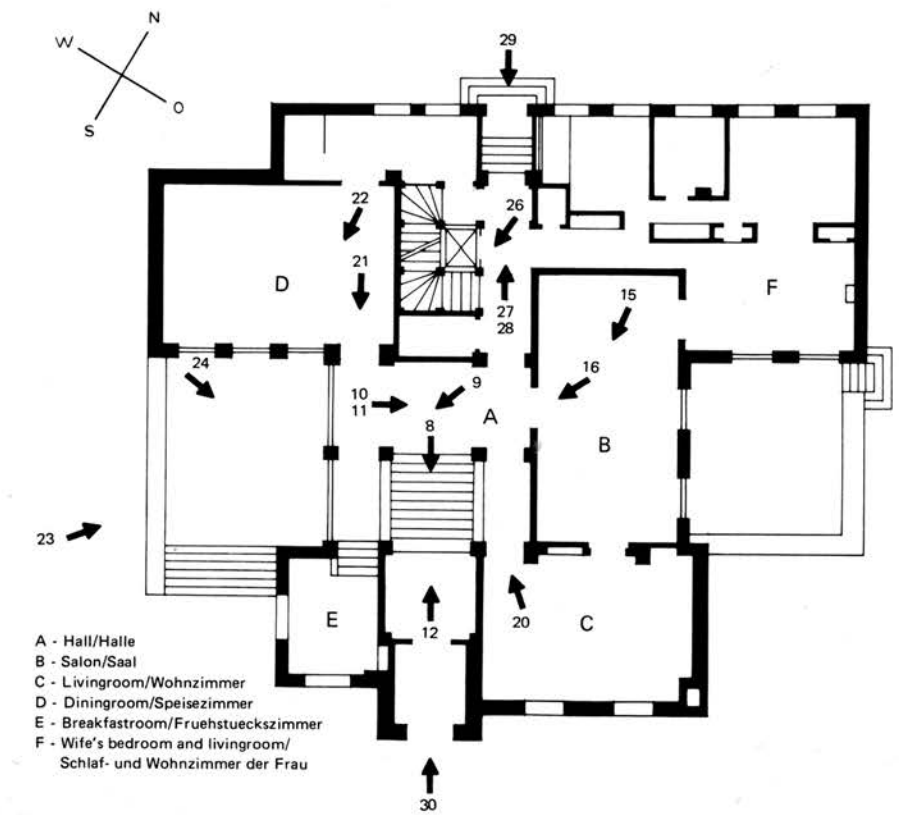
Si direbbe in questo senso che la crisi che stiamo vivendo non sia una crisi né temporanea né mortale, ma piuttosto una condizione « permanente » dell'architet-

Andrea Branzi e **Benedetto Gravagnuolo** hanno rivolto agli architetti **Reyner Banham, Costantino Dardi, Renato De Fusco** e **Vittorio Gregotti** queste domande:
1. L'attuale « crescita zero » dell'architettura può condurre a due ipotesi: la sua rifondazione come pura sovrastruttura formale e/o la sua « scomparsa » in quanto assente dai processi di costruzione della città. Quale ipotesi storica ritieni la più probabile?
2. La definizione dell'architettura come vasto progetto di coordinamento sociale e produttivo (es. William Morris) non ritieni che abbia determinato il declino dei suoi tradizionali strumenti disciplinari impegnati nella ricerca allegorica di tale ordine nel singolo oggetto architettonico?
3. Ritieni che nell'universo della metropoli attuale il linguaggio architettonico sia ancora in grado di comunicare una qualità ambientale, o non ritieni che tale qualità sia oggi determinata da altri fattori?
4. Ritieni che una nuova partecipazione sociale alle scelte di progetto sia in grado di per sé di superare la separazione esistente oggi tra cultura architettonica e società?

* * *

Clino Castelli ha curato la parte iconografica di questo articolo.
La documentazione sull'unico lavoro architettonico di Ludwig Wittgenstein è stato possibile grazie all'accurato lavoro di ricerca eseguito da Bernhard Leitner, autore del volume « The Architecture of Ludwig Wittgenstein » - A Documentation. Il libro pubblicato per la prima volta nel 1973 da The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (Canada) in coedizione con Studio International di Londra, è stato edito nuovamente dalla New York University Press. A questa, un particolare ringraziamento per averci accordato il permesso di pubblicare il materiale fotografico. Ricordiamo inoltre che il primo contributo sull'opera architettonica di Wittgenstein è stato dato in Italia da Ugo Giacomini, « Aut-Aut », maggio 1965, pag. 88 e segg. Aggiungiamo altri riferimenti bibliografici che possono essere utilizzati per la lettura della casa di Wittgenstein: Bernhard Leitner, « Wittgenstein's Architecture », Artforum, New York, 1970. F. Amendolagine/Massimo Cacciari, « Oikos, da Loos a Wittgenstein », Officina ed., 1975. Janick S. Toulmin, « La grande Vienna », tradotto e introdotto a cura di Ugo Giacomini, Garzanti ed., 1975.





La distribuzione delle funzioni abitative sui differenti piani in relazione all'aspetto stesso dell'edificio può essere considerato un particolare importante per comprendere la sovrapposizione delle « nature differenti » che spesso sdoppiano la lettura di certi aspetti del Palais Stonborough. Margarethe Stonborough, sorella minore di Wittgenstein e vivace personaggio della Secessione viennese, fu l'ideatrice e l'animatrice di questa specie di performance architettonica durata due anni, che fu la progettazione e la costruzione della sua casa. Le sue idee profonde e la sua forte personalità ne fecero sicuramente un committente molto collaborativo. A giudicare dalla destinazione del suo appartamento privato, unico al piano di rappresentanza (con una connessione diretta tra salotto privato e camera da letto secondo la migliore tradizione settecentesca del ricevere in questo ambiente) ne risulta una visione rigidamente aristocratica dell'impianto distributivo della casa, che si banalizza nella soluzione seminterrata dei servizi e dell'ascensore, cuore meccanico della casa, utilizzato per portare i bambini e parte delle 14 persone di servizio nelle loro stanze al secondo piano. Secondo le memorie della sorella Hermine, Ludwig e Margarethe Wittgenstein concordarono che nella costruzione della casa « tutto era importante tranne tempo e denaro ». Una premessa del genere fece giustizia di qualsiasi tentativo di Engelmann e Wittgenstein di razionalizzare in termini funzionali le relazioni auliche degli interni.

tura attuale, nata come teoria dell'assolutamente relativo e proiettata dagli eventi in una dimensione stabile che ne elimina proprio la componente di provvisorietà che ne costituiva la salvezza e tutto sommato la speranza. Una sorta di ibernazione di un corpo malato inviato nella storia verso un'epoca che ne sappia risolvere il malessere oggi incurabile.

Questa condizione sposta per una volta il problema classico se prendere partito a favore del rinnovamento o della restaurazione architettonica, dal momento che ambedue muovono dal dato comune costituito dalla attuale « assenza » dell'architettura nel mondo, da cui le avanguardie traggono istanza per una nuova libertà da qualsiasi vincolo con la tradizione, mentre la restaurazione trae da questa la conferma all'inutilità di qualsiasi progresso.

Da qui le reciproche accuse di « utopismo » che i due movimenti si scambiano e di cui ambedue sono egualmente e diversamente oggetto; le avanguardie come premessa critica sul reale, le retroguardie come separazione definitiva tra teoria e storia. La accettazione della composizione come « maniera » è già tutta presente nei Five Architects e nello stesso Aldo Rossi, e in misura attiva anche in tentativi di codificazione come quello di Zevi volti alla ricerca di quel « quid consistam » l'esperienza progettuale del Movimento Moderno.

Ciò che accompagna questo processo di « profonda stabilizzazione » dello specifico architettonico, e che in qualche maniera ne segna in negativo la direzione, è la sempre maggiore « indifferenza » della società verso la qualità architettonica. Questa « indifferenza » diviene premessa di una definitiva « scomparsa sociale » dell'architettura, lontana dai processi attivi di costruzione della città, e ancora immobile nella sua metafora di un ordine formale del mondo. L'architettura si sta dirigendo verso la soglia di una mutazione storica, che la sta inesorabilmente portando da grande struttura culturale della società, così come essa è stata nella tradizione rinascimentale, in struttura di servizi « priva di significato », così come lo è un viadotto o una centrale elettrica.

Non è la prima volta che alcune strutture materiali perdono nella storia il loro ruolo di comunicazione culturale per divenire neutra disponibilità tecnica: un acquedotto ai tempi dei Romani era un monumento territoriale, mentre oggi esso non rappresenta che una soluzione di ingegneria idraulica a cui nessuno, né utente né progettista, si sogna di attribuire un significato culturale di alcun genere; anzi esso rientra in quella realtà che esiste ma che non si « vede », nel senso che è priva di simboli culturali attivi e quindi priva di immagine.

L'idea di una « scomparsa » dell'architettura nel mondo fa parte del patrimonio teorico di gran parte del Movimento

Moderno: Hannes Mayer parla di « una architettura che non è più architettura », Ludwig Hilberseimer di una « città senza qualità », Le Corbusier di una « macchina per abitare »; pur tuttavia questa « scomparsa » non si sta realizzando come liberazione da una armatura caratteriale, cioè da una configurazione strutturale inibitoria della libera creatività della società, ma piuttosto come estinzione indolore di una categoria culturale che ci lascia in eredità, non una neutra disponibilità del luogo e della funzione, ma la larva di se stessa intatta nel tempo ma assente dalla realtà.

Non è pensabile che la semplice necessità di costruzioni e la domanda-casa siano in grado di rimuovere qualsiasi malessere storico dell'architettura: una cosa infatti è la realtà edilizia e la sua crescita, ed altra cosa è il significato culturale che tale realtà edilizia viene a prendere nella società attraverso l'architettura. Si tratta di due processi quantitativi e qualitativi che non necessariamente coincidono, ma che anzi in larga parte possiedono direzioni divergenti. La rivoluzione « quantitativa » subìta dall'architettura moderna al seguito dei processi di industrializzazione e di crescita dimensionale della metropoli (es. il grattacielo), è stata di gran lunga più importante di qualsiasi rivoluzione « qualitativa » proposta dalla ricerca teorica, al punto di rendere del tutto svincolata la realtà urbana attuale dai fondamenti stessi dell'architettura storica. Non si capisce bene perché e come, questo meccanismo che così profondamente ha disintegrato l'architettura fino al punto di renderne del tutto inverosimile una proposizione al mondo, possa improvvisamente mutare di segno divenendo premessa ad un nuovo equilibrio tra qualità e quantità. Non basta modificare una definizione, chiamando « cultura materiale » l'architettura per esorcizzare la sua completa immaterialità e evanescenza nel mondo attuale; la sua « crescita zero » segna con drammatica evidenza il fallimento, o perlomeno la chimera, di alcune generazioni di intellettuali e di architetti. Il primo serio atto di vita è sempre quello di guardare il mondo.

L'attuale crisi dell'architettura sembra determinata da due processi attivi, uno di segno negativo che riguarda la disciplina e i suoi fondamenti, e l'altro di segno positivo che riguarda l'architetto e la sua trasformazione funzionale all'interno della società. Questi due processi sono concomitanti e interdipendenti; se noi li rappresentiamo in un diagramma vediamo che l'ascesa delle competenze professionali e tecniche dell'architetto, queste hanno inizio con il progressivo declino dell'architettura come istituzione culturale viva nella società.

Il Movimento Moderno propose una trasformazione storica del ruolo dell'architetto promuovendo per esso un ruolo sempre più radicale, dal progetto alla

IL PALAIS DI WITTGENSTEIN

Clino T. Castelli

La rivista di filosofia « Aut-Aut » pubblicava nel 1965 a Milano l'articolo di Ugo Giacomini « Un'opera architettonica di Wittgenstein ». L'articolo stretto tra un contributo sulla logica formale e un saggio sul linguaggio ordinario, era corredato da alcune fotografie dell'autore sull'edificio viennese ancora arredato e abitato. Questa è la prima registrazione bibliografica con documentazione della casa progettata nel 1926 da Ludwig Wittgenstein per la sorella Margarethe Stonborough. Il progetto, iniziato dall'architetto Paul Engelmann, fu poi sviluppato in collaborazione con Wittgenstein che infine lo concluse e lo realizzò. L'unica parte ancora oscura sull'importanza di questa sostituzione è contenuta in un libretto di schizzi donato da Engelmann a Margarethe Stonborough nel Natale del 1926. La sola persona che è riuscita ad avere in mano questo documento, senza però ottenere dagli eredi il diritto di pubblicazione è Bernhard Leitner, un architetto viennese che svolge la sua attività negli Stati Uniti. Egli fu incaricato di provvedere alla documentazone completa dell'edificio nel 1972 dal Nova Scotia College of Art and Design di Halifax in Canada, poiché in quel momento la sorte del Palais Stonborough era incerta. Infatti un anno prima una campagna di stampa sui giornali viennesi era riuscita a salvare la casa dalla demolizione ad opera dei nuovi proprietari. Un anno dopo veniva pubblicato sotto forma di un'ampia documentazione il libro di Leitner « The Architecture of Ludwig Wittgenstein ». Questa ricerca di documenti, materiali vari e testimonianze, unita al rilievo architettonico e fotografico dell'edificio, costituisce un testo fondamentale sia per la comprensione dell'esperienza progettuale di Wittgenstein, sia per una speculazione o una rilettura successiva. In questo senso il lavoro di Leitner con l'Istituto di Halifax si è mostrato determinante per un successivo, nuovo e importante contributo rappresentato da « La casa di Wittgenstein », un saggio di Francesco Amendolagine, che appare con quello di Massimo Cacciari, in « Oikos », 1975.

Il libro affronta l'aspetto teorico connesso all'edificio e ne prospetta un'ampia problematica, ricollegandola ad un intero periodo della ricerca di Wittgenstein. Ne risulta uno svolgersi di una crisi nella crisi, dovuta al superamento (senza rottura) dell'impianto teorico del « Tractatus », superamento che è rappresentato proprio da quello stesso progetto della casa, che a sua volta partecipa alla dissoluzione dell'assetto culturale di un'epoca della quale l'architettura radicale è parte integrante.

Questa condizione da « Palais della Finis Austriae » dell'opera progettuale di Wittgenstein, così come risulta anche dalle pagine di « Oikos », mi sembra sufficientemente pregnante per essere impiegata come commento iconografico all'inchiesta di Data. Tutto ciò anche in relazione al fatto che Amendolagine riesce a dimostrare che la progettazione della casa è un momento di continuità della fase di ricerca filosofica e di elaborazione della problematica scientifica di Wittgenstein e dunque nulla ha a che vedere con la disciplina architettonica in quanto tale, pertanto: « sul risultato non ha senso dare alcun giudizio di valore: non ha significato logico riconoscere se alla fine l'edificio diviene 'grande architettura' oppure no » (F.A., op. cit. pag. 99).

Visto che l'architettura sulla qualità e sui giudizi di valore « è nata e ci vive » (e ci vorrebbe continuare a vivere), ce n'è abbastanza per raddoppiare l'interesse attorno alle domande di Branzi formulate nell'inchiesta. A questo punto ci si potrebbe domandare se, dopo Loos, che ci ha già liberato dall'ornamento, Wittgenstein non ci abbia liberato in un solo colpo anche dall'architettura. **(Clino Castelli)**

struttura, al territorio, al design, fino al coordinamento produttivo, al ruolo sociale dell'industria, alla direzione della ricerca, e infine alla progettazione dell'intera società. L'architetto-tecnocrate muove i suoi strumenti in ingranaggi delicatissimi all'interno dell'apparato sociale, come un manager che dalla architettura moderna ha preso alcuni meccanismi logici, alcuni processi analitici, ma non gli strumenti disciplinari. La sua capacità di disporre di questa logica (fatta di buon senso e di istinto costruttivo) come energia vagante di coordinamento e di analisi, disponibile ad affrontare qualsiasi problematica si è rivelata preziosa in una società devastata dalla divisione del lavoro; troviamo architetti nelle amministrazioni, nelle direzioni tecniche, nella ricerca scientifica, nel marketing, nella programmazione, nella politica, nella sociologia, nella didattica, nella moda, nell'ecologia ecc. ovunque vi sia una tecnica da usare socialmente. Questa trasformazione dell'architetto in tecnocrate vagante ha lasciato una profonda traccia in tutta la storia dell'architettura moderna, tanto che lo stesso Movimento Moderno potrebbe essere letto oggi come quadro di questo conflitto tra tecnocrazia e vincoli disciplinari, tra dimensioni del progetto e impegno globale nella società; in altre parole, come conflitto tra architetto e architettura.

William Morris nel 1881 dava la sua famosa definizione dell'architettura: « Il mio concetto di architettura è nell'unione e nella collaborazione delle arti, in modo che ogni cosa sia subordinata alle altre e con esse in armonia. È una concezione ampia perché abbraccia l'intero ambiente della vita umana; non possiamo sottrarci all'architettura finché facciamo parte della civiltà, poiché essa rappresenta l'insieme delle modifiche e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato il puro deserto ». Con grande chiarezza vi è già enunciata la richiesta di un passaggio di scala, un salto dimensionale da far compiere non tanto all'architettura, ma piuttosto a ciò che l'architettura rappresenta, e cioè coordinamento, qualità civile delle scelte, funzionalità sociale. L'architetto ha fatto propri questi punti programmatici, ha continuato a chiamarli « architettura » ed ha reclamato in nome di questa le sue nuove responsabilità, il diritto a porsi dentro ad altri specifici, come punto di razionalità, ordine e efficienza nel progresso.

Non è un caso se Walter Gropius non molti anni dopo arrivava ad intitolare la sua opera « Architettura Integrata », e Le Corbusier dedicava « La Ville Radieuse » alle « autorità ». Si prospetta la rivoluzione degli architetti come riscatto della rivoluzione fallita dall'architettura: riscatto e sublimazione in un programma di auto-promozione. I contenuti più nuovi del Movimento Moderno riguardavano infatti non tanto il formarsi di un nuovo linguaggio, ma di una nuova metodologia con la quale affrontare i problemi: il « come » e non il « cosa ». Tale metodologia è tutta rivolta ad un razionale e civile sfruttamento delle risorse industriali, nel territorio ma più ancora nella società. In questo passaggio di « luoghi » operativi e in questa dilatazione delle responsabilità, l'architettura si propone come verifica formale, e in questo ruolo paradossalmente essa si viene a trovare scavalcata dagli stessi meccanismi di progresso civile di cui si pone come testimonianza; meccanismi che nella loro affermazione rimuovono il suo stesso ruolo di sovrastruttura ideologica, per riproporla invece come più importante piano di lettura di un ordine strutturale dell'intera società. Su tale dimensione dei problemi l'architettura è di fatto impotente, proprio perché ne è il momento terminale, ma là dove essa non può agire giunge l'architetto il quale si propone come « scout » di una lunga marcia nelle istituzioni.

L'utopia della moderna tecnocrazia è proprio quella di un ordine architettonico che nasce come risultato spontaneo di un vasto coordinamento di tutti quei processi sociali e produttivi, che stanno a monte di essa; in altre parole non è più con gli strumenti della disciplina che l'architettura si realizza, ma con altri e ben più importanti interventi nella società. L'architettura finisce con il non credere più a se stessa, nel momento in cui scopre la sua dimensione politica e tecnica più generale.

La metropoli, che un tempo è stata la « scena madre del progresso » e luogo della civiltà per eccellenza, è diventata il settore più arretrato e compromesso dell'intero quadro del sistema civile; più che un problema non risolto, la città sembra un problema storico superato da

---

Caro Andrea Branzi,

scusami anzitutto per non avere risposto prima alle tue lettere che da qualche mese s'inseguono e m'inseguono attraverso l'Atlantico. La mia vita è stata assai complicata dall'essermi trasferito con la mia famiglia negli USA, dall'aver ordinato nuovi corsi d'insegnamento, e da un inverno incredibilmente inclemente di cui credo che abbiate avuto notizia alla tv europea.

Tuttavia, il mio maggior problema è stato quello della virtuale impossibilità di rispondere alle tue domande. Ciò è in parte dovuto al tuo tentativo (peraltro lodevole) di porre tali domande in inglese, il che purtroppo le ha rese quasi incomprensibili. Tuttavia, se le riporto a ciò che tu *probabilmente* hai inteso dire nell'originale italiano (posso leggere l'italiano ma non parlarlo con scioltezza), debbo concludere che esse sono per lo più domande mitologiche o comunque basate su ipotesi storicamente inattendibili.

William Morris, per esempio, non ha mai definito l'architettura come un vasto progetto di coordinamento sociale e produttivo. William Morris avrebbe potuto dirlo se fosse stato uno storico marxista universitario italiano in cerca di facile consenso da parte di ricchi studenti dilettanti maoisti-fascisti. Ma non lo è stato; era un artista-artigiano britannico, pragmatico e confusionario, che aveva un cuore più grande del cervello, e trovava Marx difficile da leggere. È del tutto possibile che la sua confusione sia stata un fattore che abbia contribuito al susseguente declino di alcune discipline tradizionali del design, ma io sospetto che non sia la definizione che distrugge le discipline, bensì l'uso erroneo e il disuso. « Was ist Praxis? », domandò Engels. « Non chiederlo a me », rispose il tossicoloso Marx, « io sono inglese, e mi basta proseguire il compito che ho davanti ». Una disciplina si rafforza col crescere e il cambiare attraverso l'uso, ma si disperde quando non è più usata, o si avvelena quando è forzatamente applicata a casi irrilevanti.

Quest'ultimo punto m'interessa moltissimo in questo momento, poiché il mio lavoro e le mie esperienze recenti mi forzano continuamente a cercare di comparare l'architettura domestica di Greene and Greene in California con quella di Frank Lloyd Wright a Chicago. Il lavoro di Wright lo si può descrivere mediante gli strumenti classici dell'analisi geometrica e stereometrica (probabilmente conosci gli studi di Richard McCormack pubblicati su *Architectural Review*) che son serviti a Wittkower egualmente bene nel descrivere il Palladio. Ma tali metodi di analisi non ricoprono alcun interesse per quanto riguarda Greene and Greene. Ciò non vuol dire che essi non sono stati dei bravi architetti domestici almeno quanto Wright; la mia esperienza derivata dall'abitare le case costruite da entrambi gli studi è che i Greene verso il 1910 erano bravi quanto Wright, ma ciò che tu chiami i « tradizionali strumenti disciplinari » non sono stati impiegati da loro, e non possono essere usati di conseguenza per valutare le loro qualità rispetto a quelle di Wright.

Dove ci porta tutto ciò? Io penso che ci porti ad abitare « universi di discorso » differenti, tu ed io, il che urta solo marginalmente, e porta me, personalmente, a domandarmi alquanto incuriosito perché hai pensato che io potessi essere pertinente per pubblicazioni come *Data*...

Tuo Reyner Banham

15 marzo 1977

State University of New York at Buffalo, School of Architecture and Environmental Design, Department of Design Studies

quelle stesse forze politiche ed economiche che determinano le ideologie e guidano lo sviluppo della storia sociale e tecnica. Viene cioè da chiedersi se la società si pone ancora oggi, come nei secoli passati, il problema della gestione della propria immagine e del proprio funzionamento al livello della, o se piuttosto l'insieme delle trasformazioni avvenute e in atto non ha trasferito i suoi sistemi di identità e i suoi parametri di qualità su un altro piano, modificando il concetto stesso di qualità. Possiamo intanto notare come le strutture formali non intervengono più sul piano della qualità della vita sociale se non in maniera infinitamente inferiore e sproporzionata rispetto ai capitali e alle energie messi in moto.

La metropoli moderna ha cessato di essere un « luogo » per divenire una « condizione »; è tale « condizione » che viene fatta circolare in maniera omogenea nel sociale attraverso i consumi. Essere oggi cittadino non vuol dire più abitare in un luogo, in una strada urbana, ma vuol dire adottare un determinato modello di comportamento, costituito dal linguaggio, dall'abbigliamento, dall'informazione stampata e televisiva: fin dove arrivano questi media arriva la città.

Non esiste più una cultura esterna al fenomeno urbano, o al significato di integrazione produttiva che esso rappresenta, proprio perché non esiste più una campagna legata a una reale logica alternativa, non esiste un luogo che in qualche modo non sia in « collegamento » con la città e con i suoi modelli. È lo sviluppo della produzione di serie e la circolazione sociale della merce che ha creato una nuova « condizione urbana mobile », esportabile all'esterno di qualsiasi area metropolitana ma che possiede tutte le caratteristiche che un tempo furono della città. L'azione ideologica dei prodotti industriali sull'individuo è integrante; la merce fa circolare la metropoli sul territorio.

Ogni giorno chilometri cubi di città vengono prodotti dall'industria sotto forma di prodotti di serie, e ogni giorno molte di queste « metropoli molecolari » entrano in circolazione, si consumano, diventano spazzatura dentro le vecchie città immobili e di pietra.

La dimensione della megalopoli del futuro non è più quella di un mostruoso gigante nato dall'involucro della vecchia città, legato al sogno di un impossibile « villaggio », ma è la dimensione del mercato stesso che supera la distinzione tra urbano e agricolo, per diventare la « società » stessa.

La metropoli come sistema di rappresentazione del sistema economico non ha più necessità di esistere, dal momento che il sistema si rappresenta benissimo da solo attraverso la merce. Gli sforzi per attribuire ancora alla città questa funzione « figurativa » come macchina gigante, come struttura degli scambi, come strumento mostruoso di accumulazione, non servono ad altro che a trasformare in un'unica immagine una struttura che possiede milioni di immagini e nessun significato.

L'industria non è più quel grande « ready made » da scoprire, paese delle meraviglie illogiche, delle tecnologie surrealiste, deserto che la cultura può esplorare per scoprirne i tesori nascosti: l'industria è una catena di montaggi che assolve solo alla propria specifica funzione meccanica. I sistemi di « rappresentazione allegorica » della città hanno lasciato il posto ad altre ideologie produttive: la conquista della luna, le resine indistruttibili, i parchi nazionali, la bomba atomica...

Il concetto di cultura sta mutando; fino ad ieri prodotta da un gruppo ristretto di intellettuali professionisti e consumata da una sterminata schiera di anonimi lettori, visitatori, abbonati, appassionati e voyeurs, che niente altro dovevano fare se non comprare il libro, il disco, il biglietto, istituzionalmente esclusi da qualsiasi diritto a produrre e consumare una propria cultura privata come un diritto naturale (in quanto la cultura è un bene superiore, « universale », alla cui produzione si accede attraverso uno stressante iter di esercizi, prove, esami, consultazioni, a cui dedicare una intera vita), la cultura è oggi ricercata come un bene immediato, direttamente influente sul nostro corpo, prodotto diretto di un comportamento sociale e di un modello di consumo. Ecco allora che assistiamo al primo capovolgimento delle gerarchie tradizionali: è più importante il vetrinista, l'arredatore, il creatore di moda, il colorista, il decoratore, l'opinion leader, l'emarginato radicale, l'assaggiatore, il truccatore ecc., che non l'architetto impegnato a inviare al mondo messaggi allegorici. La qualità dell'architettura è assai meno importante del microclima che vi si respira dentro, il regime acustico più delle leggi compositive, la moda più della città che la contiene.

« L'architettura diventa 'arte minore', impegnata a risolvere armonicamente problemi funzionali e strutturali, collocandosi fuori dei circuiti reali che determinano la 'qualità della vita' e della cultura ».

L'architettura diventa « arte minore », impegnata a risolvere armonicamente problemi funzionali e strutturali, collocandosi fuori dei circuiti reali che determinano la « qualità della vita » e della cultura.

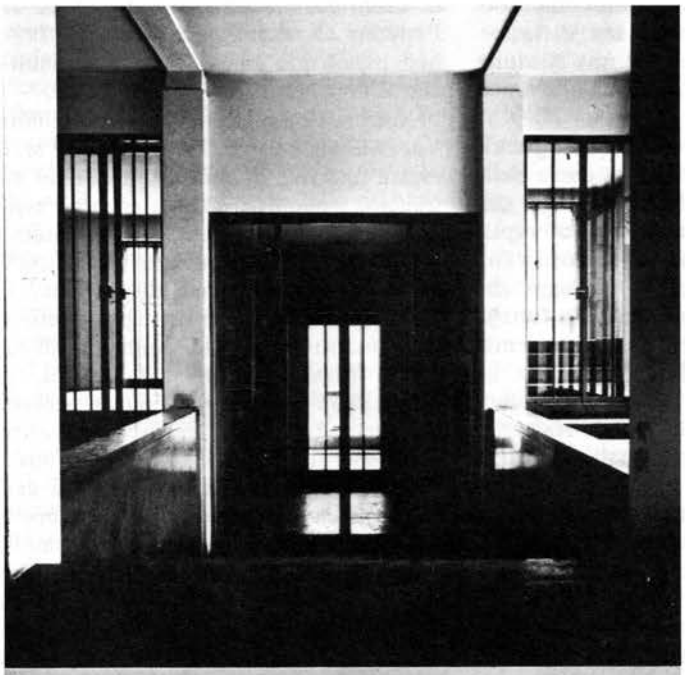
Nell'impossibilità di contenere in un piano unitario la crescita urbana della società e in qualche modo « rappresentare » questa crescita se non in termini brutalmente quantitativi, e insieme nella impossibilità di immaginare una società « senza architettura », si è giunti di fatto a creare una sorta di sistema puntiforme di cenni architettonici convenzionali all'interno di sistemi urbani che di fatto non hanno più nessuna reale continuità con il concetto di città tradizionale.

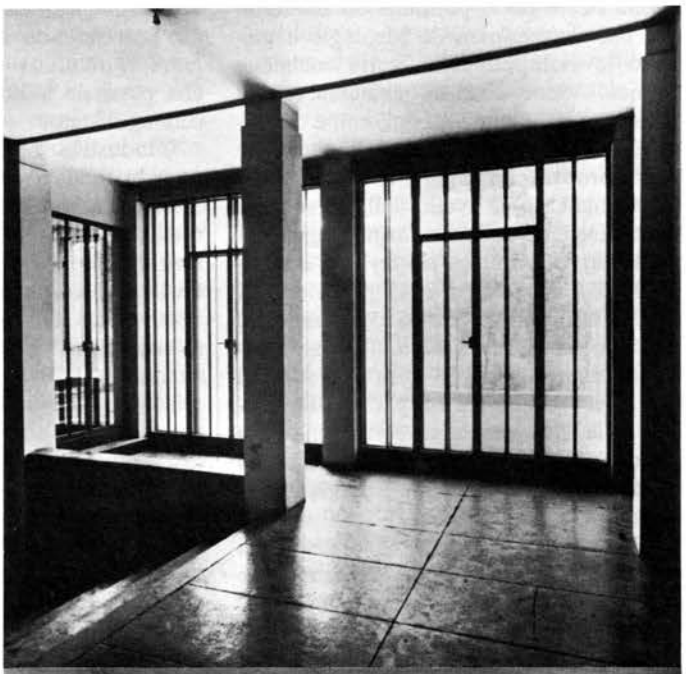
Non potendo cioè superare il limite « architettonico » della metropoli, si è creata una rete di riferimenti minimi attraverso i quali permettere ancora l'esercizio di un « giudizio », anche soltanto visivo. Si montano insieme tanti piccoli episodi, tante citazioni discontinue, si mettono i fiori in vaso tra i grattacieli, le panchine su autostrade, fontane negli ingressi, frontespizi su prefabbricati, si impaginano finestre, pensiline su accessi, cercando di simulare in queste presenze dissociate l'esistenza di equilibri primari ancora in atto. Si ricerca nella città una « dimensione umana », come se le opere dell'uomo non fossero sempre a lui simili.

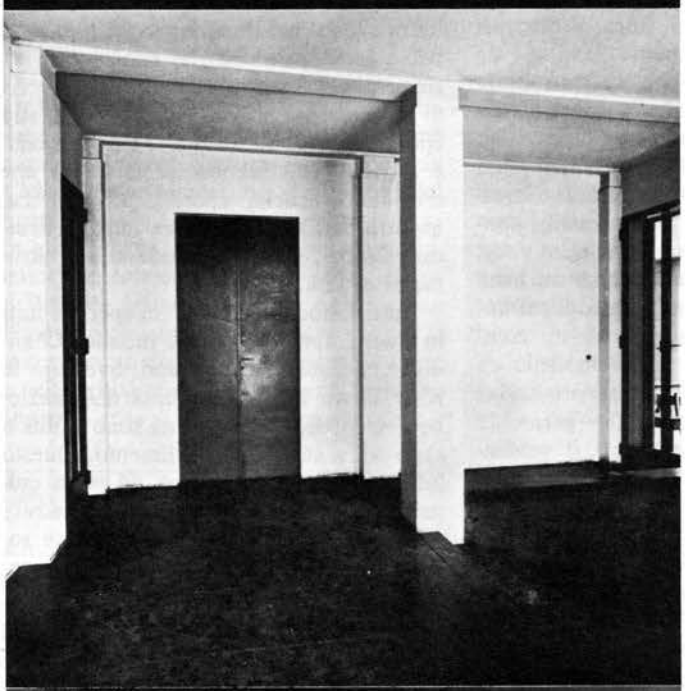
È chiaro che questi limiti critici diventano un impaccio alla soluzione stessa del fenomeno urbano e alla sua capacità di affrontare un nuovo destino. L'architettura non ha il coraggio di lanciarsi verso la sospensione dei suoi vecchi sistemi di controllo ormai essiccati e privi di funzione. Essa resta rinchiusa nel suo concetto di spazio, di limite e di giudizio, e si rifiuta di riconoscere la realtà che crescendo brucia, sporca, usa, spreca, asporta, ma alla fine libera tutte le strutture fisiche, fino a renderle neutri strumenti di vita.

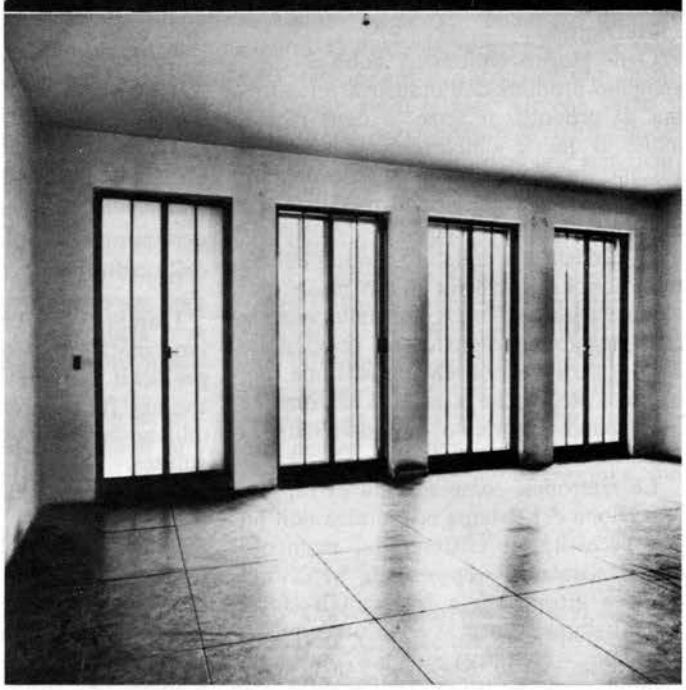
Tutti i modelli urbanistici sperimentati in questi anni in tutto il mondo, Chandigar, Brasilia, i Quartieri Svedesi, le New Town inglesi, le Unità d'Abitazione, i Quartieri Razionalisti sono falliti o sono sulla strada del fallimento. Questo fallimento non ha origine né nella cultura architettonica attuale pur arretrata e isolata, né nella nuova dimensione sociale delle città, pur drammatica e ingovernabile, ma piuttosto nell'uso e nella presenza dell'architettura stessa in quanto tale, e cioè nella sua utopia operativa di riproporre al mondo un ordine formale. Questa utopia, che è una utopia istituzionale, fa levitare la crisi del rapporto tra i criteri scientifici che costituiscono il pre-progetto urbano (numero degli abitanti, servizi collettivi, tipologie, traffico, standards urbanistici ecc.) e lo strumento « qualitativo » che ne presiede la realizzazione, e cioè l'architettura. Se infatti quest'ultimo strumento fallisce, come generalmente fallisce, non esistono ipotesi urbanistiche corrette sul piano tecnico e sociologico, che si possano dire riuscite proprio perché la « qualità » architettonica è ancora sottintesa in qualsiasi forma urbana.

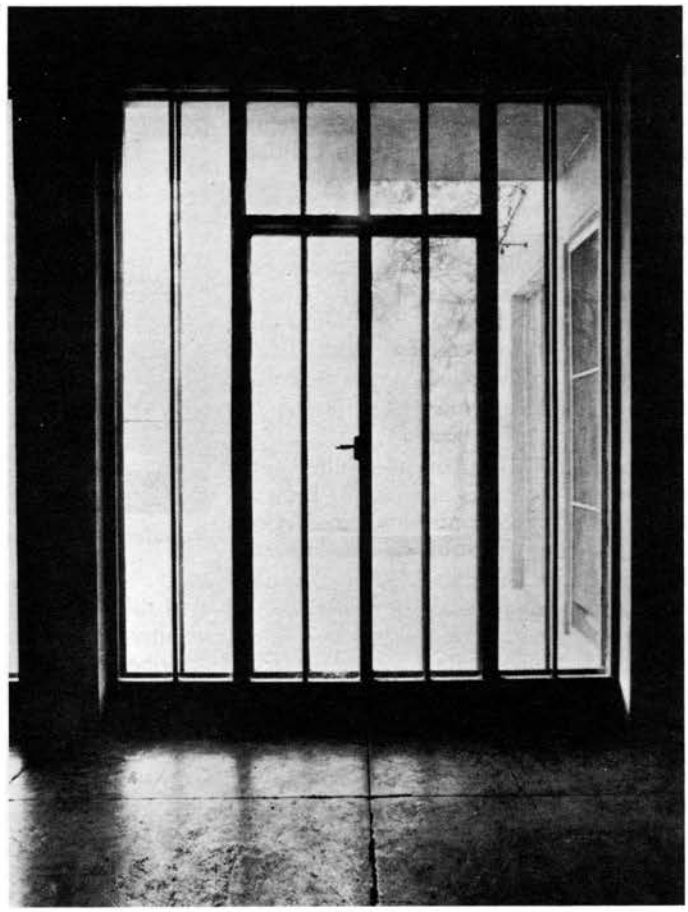
Una cosa infatti è utilizzare un servizio urbano, una casa, una scuola, un ospedale, e una cosa è servirsi del messaggio culturale che la forma architettonica di tale servizio continua, nonostante tutto, a trasmettere all'utente. Questo messaggio culturale, anche se espresso attraverso una qualità linguistica scadente o quasi incontrollata, in realtà costi-



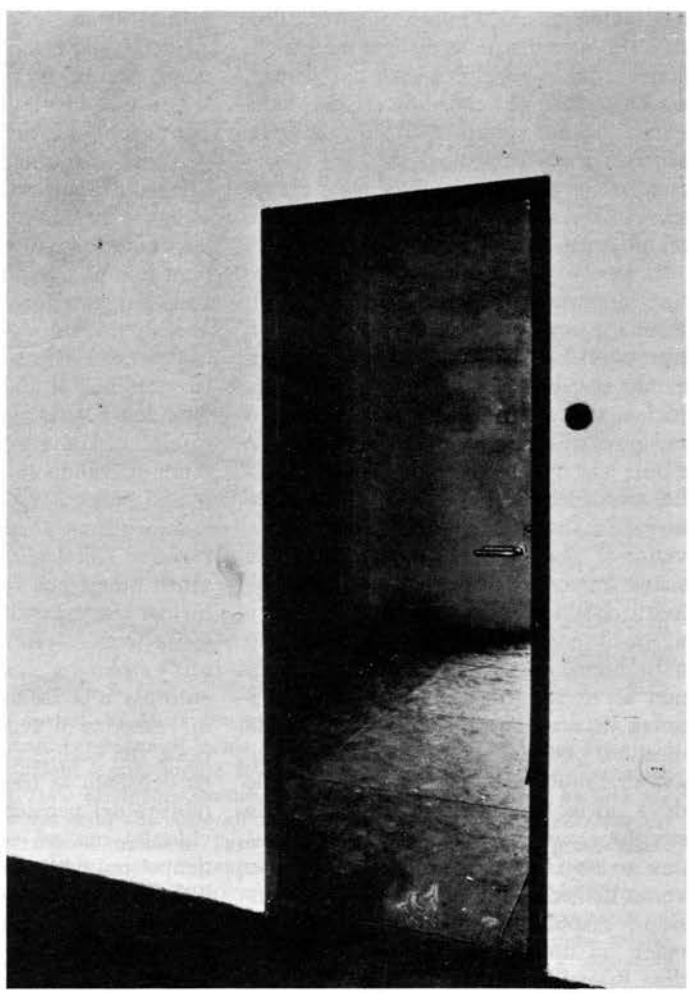








Concepito come un meccanismo logico, il circuito del parterre nel Palais Stonborough è controllato, illuminato, isolato e protetto dalle porte che, usate come leve di secondo genere, acquistano la funzione di organi deviatori che regolano il sistema distributivo e le prospettive degli interni. La loro posizione, le dimensioni, e il materiale di cui sono formate ne indicano il livello di specializzazione. Possiamo trovare porte trasparenti, traslucide, opache o riflettenti (come nel caso delle due porte-specchio della camera di Margarethe Stonborough, poste ai lati del letto). In una stanza possiamo, ad esempio, trovare porte di uguali dimensioni, ma una in acciaio e l'altra in vetro, oppure ritrovare porte dello stesso materiale ma di misure differenti, così come su di una stessa parete può convivere una serie di porte finestre uguali nelle dimensioni e nel materiale, ma realizzate alcune in vetro trasparente e altre in vetro traslucido. Vi sono anche porte convertibili: è il caso delle due porte-finestre, apribili solo dall'interno, che dal Salone si affacciano sulla terrazza: un setto metallico piano emergente dal pavimento può scorrere fino a chiudere completamente la luce della porta-finestra. La funzione di questa tenda metallica è quella di oscurare alla sera la vista interna del Salone del palazzo di fronte. Inoltre l'otturazione delle porte-finestre restituisce a quella parete una simmetria completa rispetto alla porta con battenti metallici che accede all'appartamento della moglie, determinando così, in unione alle altre porte di metallo, una specie di ambiente blindato la cui natura minimale si realizza completamente. Unica differenza sarà l'assenza dei cardini, della maniglia e della fessura dei battenti, nonché la presenza della griglia di climatizzazione ad aria forzata sulla soglia della finestra. La realizzazione dei serramenti metallici pose tutta una serie di rilevanti problemi tecnici dovuti in gran parte alle dimensioni e alla natura del loro disegno. L'illuminazione naturale assume nella casa un ruolo determinante proprio per la presenza delle vetrate disegnate secondo la tecnica utilizzata per le serre, il cui rapporto ottimale tra luce e ombra del serramento è ottenuto prolungando al limite della possibilità di resistenza ogni singola lastra di vetro. Se si pensa che questa tecnica è ulteriormente esasperata dalle dimensioni e dalla necessità di raddoppiare ogni serramento per motivi di isolamento termico, si può ben comprendere come in quegli anni le vetrate di Wittgenstein costituissero una vera performance di tecnica costruttiva e di design.



tuisce un grave intralcio al funzionamento del territorio urbano. La pianificazione territoriale, che si definisce come una corretta politica urbanistica, deve cioè nella sua fase finale passare la mano a strumenti che non sono politici.

Così assistiamo da una parte ad una disciplina urbanistica che chiede all'architettura una sorta di verifica del « valore civile » delle proprie scelte, che sono di natura tecnica e non formale; dall'altra vediamo l'architettura che pur utilizzando strumenti compositivi tradizionali, cerca attraverso di questi di restituire « allegoricamente » al cittadino la qualità di un processo.

Da qui l'equivoco corrente sulla « partecipazione » sociale ai processi progettuali; nata come controllo democratico sulla gestione del territorio e delle città, la partecipazione è stata spesso mistificata come svolta sociale in grado di incidere profondamente all'interno della disciplina. Nella realtà quando si parla di « partecipazione » si esclude necessariamente la partecipazione popolare proprio a quei processi di formalizzazione, che in qualche modo potrebbero modificare lo specifico architettonico: si tratta di un « controllo » dal basso, non del valore culturale del manufatto, ma di alcuni parametri d'uso, di funzionamento e di dimensionamento, attivi sul piano gestionale e territoriale. Le « masse » non accedono ai processi creativi, non determinano il nascere di una « nuova architettura », né c'è da meravigliarsene, dal momento che l'intero quadro culturale si basa sulla netta distinzione tra chi scrive e chi legge, chi agisce e chi guarda, tra chi crea e chi consuma. Il problema allora diventa subito quello di « rappresentare la partecipazione », come nuova condizione progettuale, e non di creare meccanismi che determinano una nuova architettura.

Il tentativo istituzionale di rappresentare la storia e la politica attraverso atti tecnici e linguistici, di restituire in strutture d'uso una allegoria civile, fino a ricreare una unità formale specchio della società storica, impedisce all'architettura moderna di constatare altre verità, come quella che riguarda proprio l'impossibilità, ma anche l'inutilità, di « rappresentare formalmente » il sistema nel quale viviamo. Esso è un sistema nel quale siamo immersi come pesci nel mare, collegati da un plancton di informazioni e di media, non rappresentabile in un atto o in immagine unitaria, come al pesce non serve rappresentarsi il mare. L'assenza di « valori da rappresentare », la disattenzione della società nei suoi riguardi, l'inutilità di una allegoria formale della storia, svuotano l'architettura della sua funzione istituzionale. Muore così una struttura culturale e resta il guscio vuoto dell'edilizia, dei servizi, delle funzioni, disponibili strumenti di vita in mano ad una società di cittadini. **(Andrea Branzi)**

Benedetto Gravagnuolo

1. Il dilemma posto dal primo quesito è un'alternativa solo apparente. La rifondazione della disciplina come « pura sovrastruttura formale », anche se non implica necessariamente la sua scomparsa dai processi di costruzione della città, da essi tuttavia consapevolmente prescinde in sede teorica.

Il ritorno alla « unità monolitica » dell'oggetto o la sua definitiva sostituzione con il surrogato concettuale del « disegno » sembrano le uniche vie di uscita dall'impasse in cui si imbatte la tendenza disciplinare che si autoestranea dalla realtà produttiva in cui opera. Ma la risposta alla domanda tanto complessa posta dal primo quesito non può prescindere dal ricostruire le tracce da cui muove la tendenza che questa teoria porta avanti.

Un filo sottile lega tra loro diverse espressioni dell'architettura contemporanea, dal misticismo geometrico di Kahn agli ironici bricolages di Stirling, al classicismo metafisico di Aldo Rossi, alla Cardboard Architecture di Peter Eisenman fino alla raffinata poetica delle citazioni dei fratelli Krier: è la riduzione dell'architettura a « gioco linguistico ».

Pur nelle diversità concettuali non sottovalutabili, il dato comune di questa « tendenza » sta nella rifondazione della disciplina come « sistema di valori » autonomo, valido in sé fuori dallo spazio-tempo storico. La Forma assunta come « dato ultimo verificabile » è il filtro attraverso cui si giunge ad uno Storicismo senza Storia che rende invarianti le problematiche [1]. Le diverse soluzioni variabili a temi costanti sono tutte interne ad un « sistema » che ha una tendenziale entropia e consente la verificabilità solo in relazione a regole convenzionali imposte dal codice assunto. La codificazione consente la trasmissibilità e confrontabilità del pensiero architettonico (individuale) ma ad esso pone nello stesso tempo un limite. « Il limite », che, per dirla con Wittgenstein, può essere tracciato solo nel linguaggio, e ciò che è oltre il limite non sarà che non senso [2]. La « tautologia » è dunque già implicita nelle premesse metodologiche di una « costruzione logica dell'architettura » che pone a suo fondamento la consapevolezza della « convenzionalità » [3].

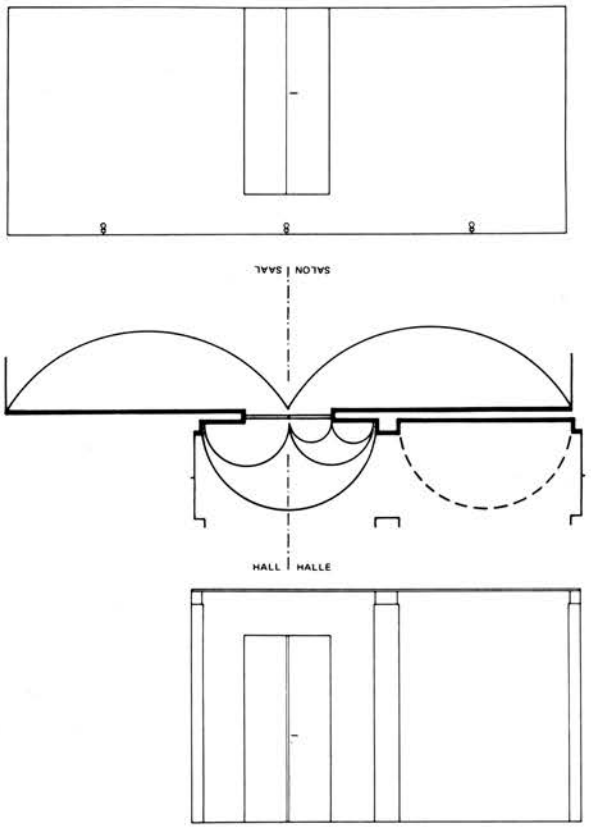
Annullata la variabile tempo, il « processo » storico si proietta su un piano sincronico che rende confrontabili questioni di architettura costantemente attuali. Nella lacerante ricerca del tempo perduto, « l'Architettura della Memoria » sottopone ad una spietata autopsia lo stesso Movimento Moderno per rivelarne le regole del gioco scomponendolo nei suoi elementi. Ma nella ri-scrittura degli stessi elementi linguistici decantati dai loro originali contenuti ideologici, si opera una sostanziale falsificazione di quella « eredità », o meglio una radicale « rottura » della continuità teorica.

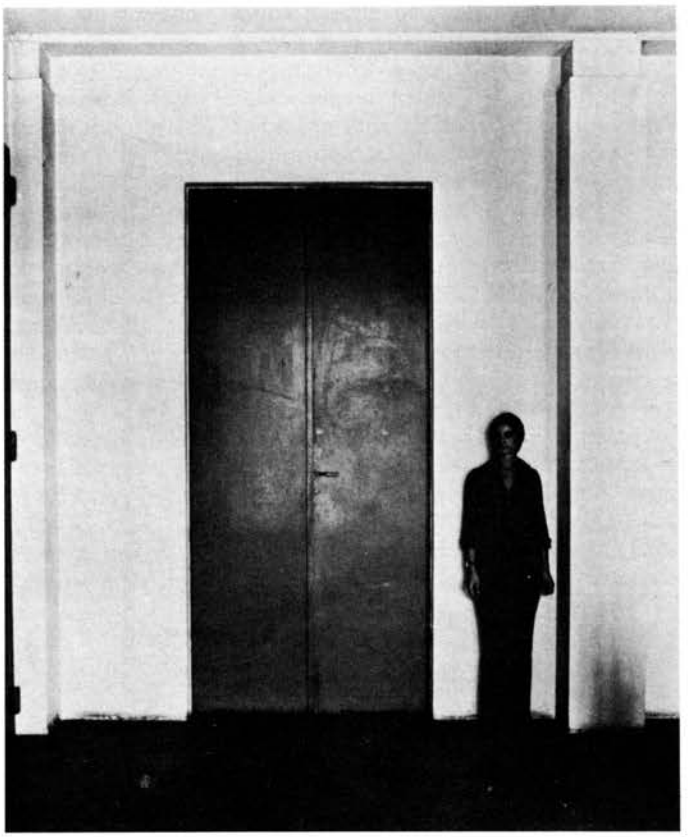
La nuova condizione metalinguistica della post-avanguardia trova il suo punto di partenza nella liberazione da quella che Eisenman ha definito l'ideologia della « permanent revolution » (che aveva contrassegnato gli anni eroici dell'avanguardia) [4]. La rinuncia all'affannosa ricerca del nuovo conduce ad « un'ansia di certezza » appagata da un lavoro autoriflessivo che indaghi sui propri procedimenti e strumenti linguistici per pervenire alla ricodificazione del « sistema ». È la fine del mito del « pensiero in continuo progresso » che trova oggi riscontro nell'area « analitica » dell'arte contemporanea (e non a caso va a coincidere con la più complessiva caduta delle illusioni sulle potenzialità di sviluppo della *affluent society*). [5]

Ma la convergenza dell'Architettura nell'Arte va molto al di là di una semplice analogia. Le mostre sempre più frequenti di progetti in gallerie o in altri luoghi deputati dell'arte sono il sintomo di un progressivo ed intenzionale slittamento dell'architettura sul puro piano noetico. Lungo l'itinerario verso l'assoluta « autonomia » l'architettura rinuncia alla prassi. Il raggiungimento della condizione privilegiata di cultura separata passa inevitabilmente per un processo di decantazione dai vincoli, storicamente determinati dalla « funzione » prima del *costruire.*

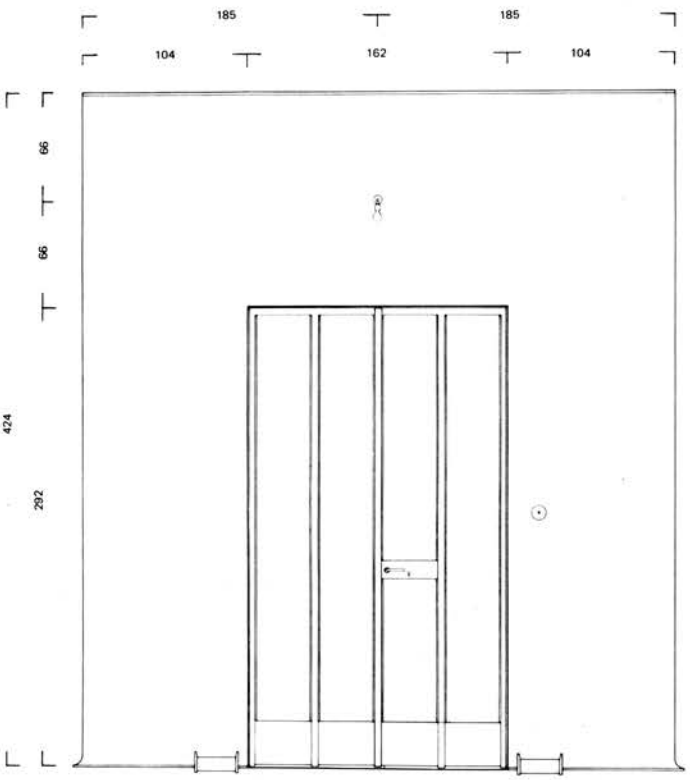
Lo ha dichiarato lo stesso Eisenman nei suoi « Appunti sull'architettura concettuale », in una definizione che può essere estesa, senza tema di smentita, alla più generale teoria « formale » dell'architettura. Ciò che rende l'architettura concettuale diversa dall'arte concettuale — scrive Eisenman — è che essa richiede non solo il dominio dell'intenzione (di trasferire qualcosa dall'ambito sensorio a quello intellettuale) ma che questa intenzione sia presente nella struttura concettuale; che poi venga costruita o meno non fa parte del problema. [6]

Il « disegno » esprime compiutamente (nella totale autonomia di un medium iconico esaustivo) il pensiero architettonico cui si richiede la chiarezza dell'« idea » a prescindere dalla verifica del-

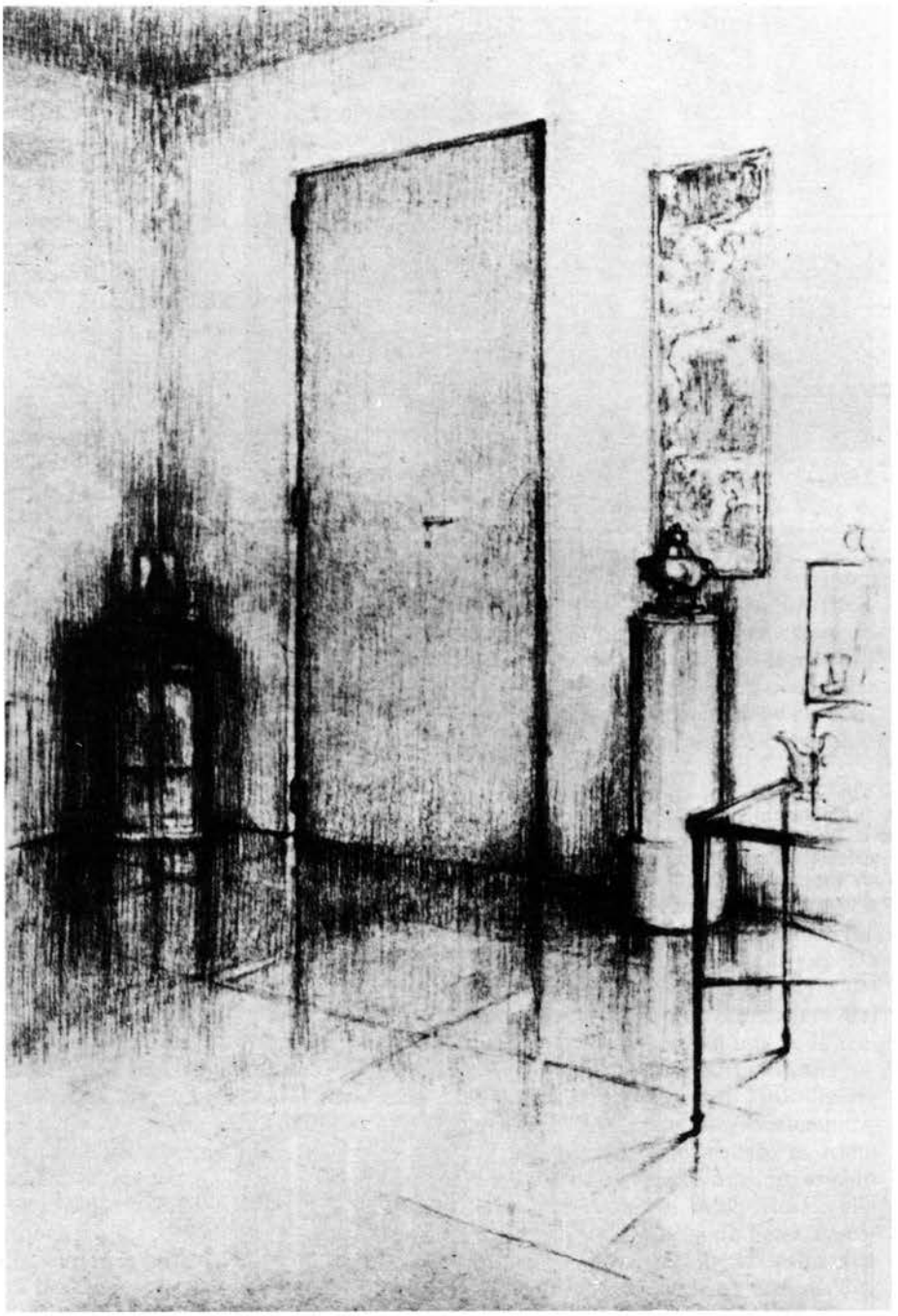




Il gioco aulico delle simmetrie è utilizzato da Wittgenstein come massima espressione della funzione rappresentativa. Infatti il Salone della casa di Wittgenstein è l'unico locale che insieme all'atrio ha tutte le quattro pareti caratterizzate ciascuna da un impianto perfettamente simmetrico. In questo modo il «percorso d'onore» del Palais si snoda dall'ingresso tra il «rumore di fondo» del rapporto sempre presente tra simmetria e asimmetria. La scelta binaria che il visitatore può compiere all'interno dell'organizzazione del meccanismo logico della casa si dovrebbe dirigere, secondo Wittgenstein, verso la riduzione di tensione, verso il « percorso protetto » della simmetria.



La normalizzazione mancata degli elementi prefabbricati della casa fu il nuovo genere di delitto architettonico della mente pragmatica di Wittgenstein. Sfuggito in modo naturale al pericolo di complicità nel delitto di ornamento con una semplice operazione di « by pass » che lo mise per esempre al riparo da accuse di progettare lavoro inutile, egli si ritrovava però continuamente a che fare con quella specie di motto convenzionale applicato al suo progetto — tutto è importante tranne tempo e denaro — che suonava antitetico rispetto alle raccomandazioni loosiane. Egli si limitò pertanto a non compiere alcuna opera di razionalizzazione sostanziale. Partendo dalla porta di ingresso della casa tutti i serramenti interni e esterni del parterre differivano (salvo che per piccoli insiemi) non solo nella tipologia ma anche in minime differenze di misura così come nel loro modo di aprirsi. Anche la dimensione delle piastre prefabbricate del pavimento cambiava di locale in locale allo scopo di tracciare linee con relazioni e coincidenze felici. Se la mancanza di standardizzazione provocò del lavoro inutile, ciò andrebbe ricercato negli archivi dell'unica ditta che resse all'impresa collegata con la realizzazione dei serramenti metallici. Tuttavia è accertato che i lavori procedettero tra crisi isteriche dei capomastri e la ricerca di operai scelti, come traspare anche dalla doverosa lettera di ringraziamento che Wittgenstein scrisse alla ditta meccanica Weber di Vienna. Ciò avveniva negli stessi anni in cui Loos disegnava per la villa Khuner le sorprendenti piante aperte modulate su di una griglia a scansione che sottintendevano il potenziale liberatorio della « normativa ».



La decorazione e le considerazioni che erano state fatte circa la sua assenza meritano una nota particolare. La mancanza di strutture, come i rivestimenti murali, i tappeti e i lampadari, quali supporti tradizionali e privilegiati della decorazione, fu una scelta di fondo che teneva conto del ruolo che a questo proposito avrebbe poi svolto Margarethe Stonborough Wittgenstein e che fu sicuramente previsto a priori in fase di progettazione. Dunque anche se non disegnato, l'ornamento era presente come « specifica » del progetto sin dall'inizio. Questa considerazione si rende necessaria in relazione alla testimonianza dei disegni della sorella Hermine e di alcune fotografie dell'interno decorato. Infatti più che un arredo ne risulta un ornamento con opere d'arte e oggetti d'origine cinese e francese.

la sua realizzabilità.

Nella sua « estremizzazione » la teoria di Eisenman esprime fino in fondo i tratti emblematici di una nuova condizione del lavoro intellettuale dell'architetto. La « crescita zero » è l'inevitabile conclusione di una « tendenza » che si autoestranea dalla « materialità » per disperdersi nel labirinto incantato della Memoria.

L'esegesi adorniana del passaggio di Odisseo davanti alle Sirene fa luce sul meccanismo di riproposizione dell'aura che avvolge un linguaggio quando entra nella storia.[7] Solo dopo aver neutralizzato il « progetto » a « puro oggetto di contemplazione ad arte », l'architetto — legato come Odisseo al palo dell'amara impotenza — può abbandonarsi all'irresistibile promessa di piacere di un canto che prospetta il « lieto ritorno » ad un passato mistico « rappresentato » come « vivente ».

La sopravvivenza della disciplina oltre i confini della Storia può essere « rappresentata » solo nel nuovo mercato dell'Arte. L'architettura della citazione diviene un messaggio inserito in un circuito culturale il cui destinatario è ancora l'intellettuale-architetto. Ma se è « il rito cannibalesco » la legge che governa la fruizione dell'arte [8] allora diviene del tutto comprensibile l'ironia cinica del disegno per lo Spengel Museum di Krier, dove al consumo dei voyeurs viene offerta la testa di Le Corbusier su un vassoio-exprit nouveau.

2. In tal senso l'accettazione disincantata della « forma » come unico autentico « specifico della disciplina » è l'estremo tentativo di ribaltare in positivo (in « piacere ») la profonda crisi che l'architettura attraversa, che è crisi di « impotenza »; l'impotenza di incidere con i propri invecchiati strumenti nella determinazione della immagine urbana. Ciò che accuratamente si tenta di eludere è la valutazione delle implicazioni strette — anche se non lineari — che la modificazione del modo di produzione capitalistico ha comportato nei processi di costruzione della città al punto da far ritenere trascurabile la disciplina architettonica tradizionalmente intesa.

L'incremento urbano « quantitativo » ha dato luogo alla Metropoli come forma coerente dell'« assenza » di qualità estesa dalla fabbrica alla città. Ne è derivata la negazione dei valori culturali su cui si era costruita la città preindustriale. Il processo di mercificazione totalizzante ha ridotto a valore di scambio la casa, la città, le cose della esperienza quotidiana, rendendo sempre più anacronistici ed ineffettuali gli strumenti della architettura nella metropoli-catena di montaggio.

Se il disegno unitario dell'immagine urbana dalla Roma di Sisto V alla Parigi di Haussmann, fino a tutta la manualistica ottocentesca, aveva rappresentato il fine ultimo della cultura architettonica, oggi appare realizzabile solo nelle aree arretrate dello sviluppo. La storia del grattacielo può essere assunta a metafora del destino dell'architettura nella città del capitale.[9].

Il primato assoluto della tecnologia, quale esito terminale della profonda scissione tra struttura tecnologica e sovrapposizione formale, dimostra l'indifferenza e l'inutilità dei travestimenti stilistici. È infatti storicamente verificato che la sovrapposizione di un mondo mistico di valori ai prodotti coerenti di una logica del profitto (senza porre la condizione del mutamento della stessa struttura produttiva) porti inevitabilmente al costante riproporsi del fallimento.

Tuttavia è proprio la possibilità di un controllo socialmente finalizzato del ciclo produttivo il dato di novità, e al tempo stesso nodo problematico, intorno a cui ruota la svolta storica del Movimento Moderno ed è ancora la cartina di tornasole che fa emergere in tutta la loro « diversità » le tendenze dell'architettura contemporanea. La consapevolezza del profondo mutamento introdotto nell'architettura dalla « macchina » e dal la-

voro massificato che ne consegue, è presente non solo in William Morris (da molti storici considerato il pioniere dell'architettura moderna) ma in tutte le tappe storiche dello sviluppo di questa « teoria », dal Werkbund al Bauhaus. Del resto non è casuale l'attenzione prestata, all'inizio del secolo, dalla maggior parte delle avanguardie storiche alle teorie di Taylor sulla rifunzionalizzazione del ciclo produttivo — recentemente sottolineata da Charles S. Maier.[10]

La teoria di Movimento Moderno unitario ha celato per anni dietro la facciata della « nuova forma » una crisi molto più profonda della disciplina tradizionale cui la seconda accenna.

Si può essere in parte d'accordo con Reyner Banham, quando individua dietro l'apparente svolta dell'architettura moderna la continuità della tradizione accademica [11], ma è tuttavia fuor di dubbio che l'allargamento del campo dell'architettura all'« insieme delle modifiche e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, ... eccettuato il puro deserto » (W. Morris) [12], abbia determinato la crisi profonda di una struttura disciplinare ancora fondata sui presupposti neoplatonici rinascimentali. Crisi che è tuttavia coincisa con il tentativo di autopromozione dell'architetto ad un nuovo tipo di lavoro intellettuale teso alla riorganizzazione ed al coordinamento dei processi sociali e produttivi che stanno a monte dell'Architettura e di cui essa non è che l'esito terminale.

Se i « modelli » di città ideali rivolti da Le Corbusier ad una committenza idealizzata sono l'esempio probante di una volontà di razionalizzazione sistematica dell'assetto capitalistico stesso, a questa stessa ideologia non è estraneo il più « realistico » tentativo degli architetti di Weimar. I quartieri di Walter Gropius, Erns May, Marting Wagner, Bruno Taut non sono che frammenti realizzati di un'utopia impossibile: la sintesi tra Kultur e Civilization.

Di qui muove lo stesso « design », come metodo di riorganizzazione « qualitativa » dell'intero ciclo produttivo che si estende dalla città agli oggetti d'uso quotidiano comprendendo l'intera sfera dell'abitare. Dietro questo tentativo di superamento del nichilismo delle avanguardie aleggiano le tesi di von Muthesins « Sul modo di rendere spirituale la produzione » sulla base di una sintesi tra Arte e Industria, contro cui si era scagliato il duro sarcasmo di Loos rivendicante l'avvento di una « società da falegnami ». Il fallimento dell'utopia del « progetto integrale », dunque, non è il fallimento di una « teoria » ma di una ideologia: l'ideologia della « qualità » (della Qualitas-arbeit).

Accettare come definitivo questo fallimento, esorcizzare questa crisi trascendendola: questo sembra essere — nonostante le dichiarazioni contrarie — l'imperativo categorico della ri-fondazione metastorica della disciplina sul terreno storicamente superato dalla pura « forma ».

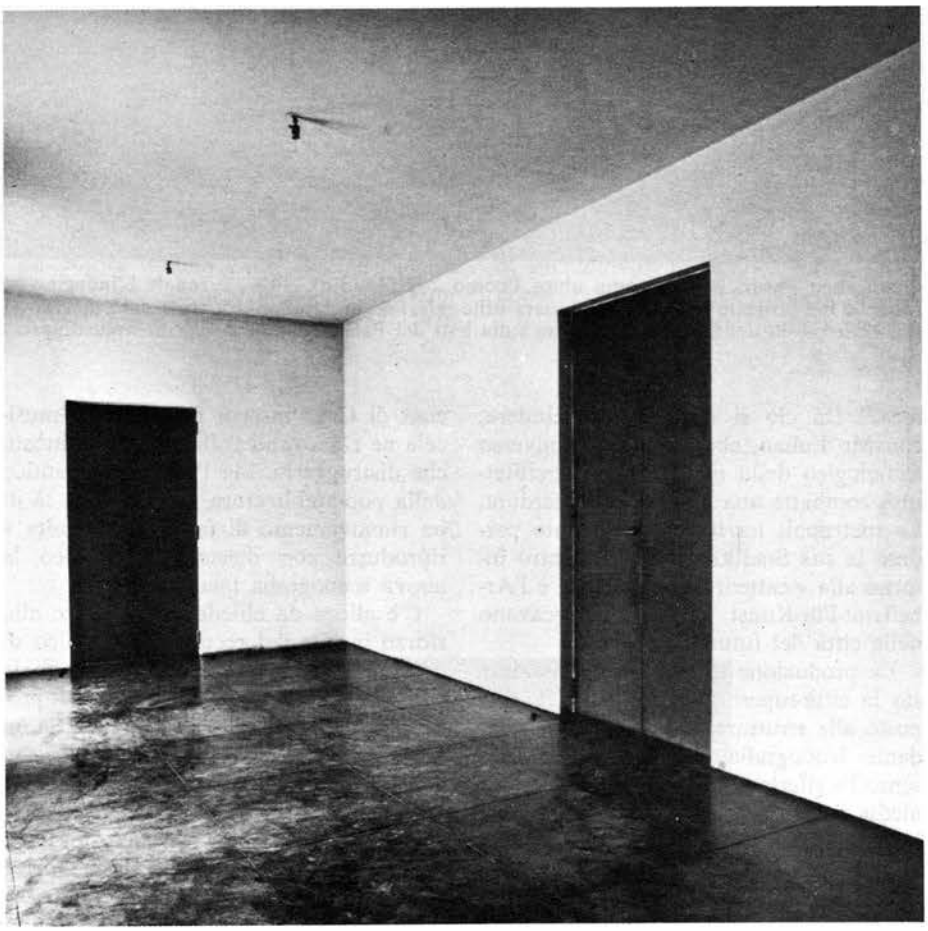
La liberazione dal complesso di colpa verso il recente passato lascia il posto ad una più profonda repressione verso i valori di un passato remoto: il romanico per Kahn, l'ingegneria ottocentesca per Stirling, l'illuminismo di Boullè e Ledoux per Aldo Rossi, la cultura contadina per Krier. Il lieto ritorno all'oggetto è l'inevitabile conclusione di una architettura che torna all'Arte.

Il « sepolcro » e il « monumento » — aveva già chiarito A. Loos — sono gli unici « generi » in cui è ancora praticabile un'architettura che vuole essere arte.[13] « L'arte vuole essere l'immagine della morte » [14], dirà più tardi Taut.

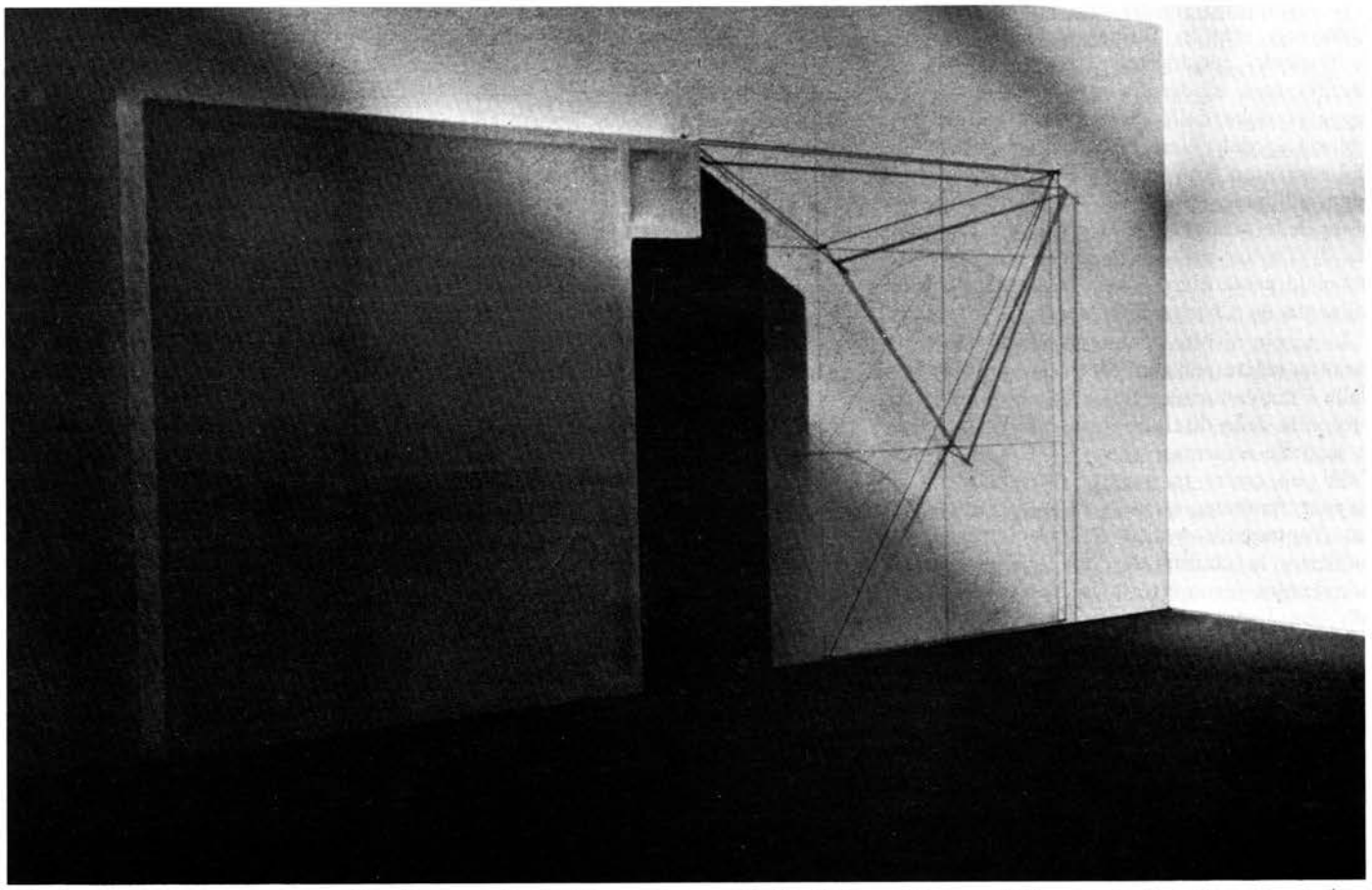
C'è da chiedersi a questo punto se la ri-fondazione dell'architettura nella sua forma passata non celi dietro l'apparente volontà di sur-vival una radicale carica distruttiva, una sottile e definitiva dichiarazione di morte.

3. La categoria culturale di « città » può ancora denotare la realtà urbana metropolitana o ha ragione Mc Luhan quando afferma che la « città non esiste più eccetto come fantasma culturale per i turisti »? Esistono nuovi media che hanno definitivamente sottratto all'architettura la conformazione dell'immagine urbana?

Uno studio condotto da Kevin Lynch sulla « immagine della città » presso i cittadini di Los Angeles, Boston e Jersey City, mise in evidenza come la percezione urbana e la stessa riconoscibilità e memoria dei « luoghi » era legata, nella maggior parte dei cittadini, più alla *imageability* emergente dalle insegne pubblicitarie che alla « qualità » architetto-



L'acustica della casa di Wittgenstein contribuisce in modo profondo a determinare la qualità complessiva degli ambienti. L'uso di materiali quali il vetro e il metallo, e le finiture come le laccature e lo stucco grezzo delle pareti, la lucidatura dei pavimenti portati nella semplice geometria dei locali, provocavano un effetto riverberante del suono, che in questo caso è scontato. Se a ciò aggiungiamo che il tessile, materiale anecoico per eccellenza, fu accuratamente evitato operando opportunamente a monte della progettazione per escluderlo anche come successivo elemento d'arredo, ne risulta una predeterminata volontà di conseguire un regime acustico che può essere ben paragonato alla crudezza del sistema di illuminazione del parterre. Tuttavia mentre il riflesso della luce sulle pareti chiare e opache e i pavimenti originariamente scuri e lucidi è controllabile e fisso, le sorgenti dei suoni in un ambiente variano di solito di posizione e di intensità. Ne deriva un'apparente contraddizione tra la riduzione di tensione operata da Wittgenstein sui diversi, ma omogenei parametri « soft » dell'ambiente (simmetrie comprese), e la complessità spaziale disordinata e incontrollabile delle onde di riverbero. Ma in questo caso ci viene in aiuto Arnheim con un passo del suo saggio sul disordine e ordine: « Una mente libera dalle esigenze dell'esperienza organizzata potrà accontentarsi dell'informe, prodotto da materiali, eventi e suoni accidentali. Il puro rumore comporta un minimo di tensione strutturale ed esige pertanto un minimo di dispendio di energia da parte di chi lo produce e di chi lo recepisce, benché crei l'illusione che molto stia intanto accadendo. Nel caso estremo, di nuovo, raggiungerà il vuoto dell'omogeneità ». (Rudolf Arnheim, Entropia e arte, Einaudi, 1974).



Gianfranco Pardi, Poeticamente abita l'uomo... (Hölderlin), 1976. Modello del progetto per un'opera basata sulle relazioni architettoniche delle pareti del Salone che si apre sulla hall del Palais Stonborough. L'indagine sul lavoro di Wittgenstein rivela l'eccezionale interesse nato attorno al suo modo primario di produrre pensiero e per la sua straordinaria capacità di controllo del linguaggio progettuale.

nica.[15] Da ciò si dovrebbe concludere, con Mc Luhan, che nel nuovo universo tecnologico della *mass-culture* l'architettura combatte una battaglia già perduta. La metropoli ha irrimediabilmente perduto la sua Stadtkrone, il suo centro intorno alla « cattedrale » che Taut e l'Arbeitsrat-Für-Kunst invano ricercavano nella città del futuro.[16]

La produzione merceologica ha imposto la città-supermercato che ha sovrapposto alle strutture preesistenti la ridondante iconografia pubblicitaria. In tal senso l'« effetto città » prodotto dai mass-media dell'*Instant City* degli Archigram, i raffinati bricolages « ready mady-images » della Las Vegas di Robert Venturi, il grattacielo fallico di Hans Hollein, la Banana iperrealista di Oldenburg o il Kitsch trionfale della New Orleans square di Moore rappresenterebbero vere e proprie iniezioni di vitalità semantica nell'architettura esangue.

L'operazione dissacrante della pop-architecture, che ha scandalizzato alcuni accademici, è molto meno « ironica » di quel che potrebbe apparire e non differisce molto dal rinnovamento del linguaggio operato negli anni 20 da Le Corbusier con il recupero mimetico di elementi tecnologici della nuova produzione industriale. Introitati nel contesto *autre* dell'Architettura i *ready-made signs of life* di Venturi sviluppano la loro *réation poetique* così come i rumori dissociati di Cage inseriti nel contesto musicale ne rinnovano il linguaggio piuttosto che distruggerlo. Ma l'eccesso semantico della pop-architecture non va al di là di un rinnovamento di facciata, si limita a riprodurre con distacco fotografico la nuova scenografia metropolitana.

C'è allora da chiedersi, di fronte allo sforzo inutile del recupero semantico di una realtà « non progettata », se abbia ancora senso nella metropoli porsi il problema del controllo dell'immagine. Se, in altri termini, l'architettura, stando agli attuali processi di produzione, possa ancora coprire quel ruolo svolto in un ciclo storico ben definibile o se quel ruolo non rappresenti oggi solo un residuo nostalgico cui ancorare una speranza progettuale impossibile.

La critica politica agli attuali rapporti di produzione non può né deve condurre all'equivoco della riproposizione delle ideologie superate dalla stessa borghesia.

C'è una terza via, tra la regressione nel passato dell'architettura della Memoria e la contemplazione del presente dell'architettura pop, che è data dalla negazione dell'architettura come « forma »; la negazione, cioè, dei presupposti su cui si era fondata la disciplina e non la negazione del suo stesso oggetto disciplinare.

L'azzeramento semantico è l'unico punto di partenza credibile per una sua rifondazione scientifica. Se lo sviluppo delle scienze non è lineare ma presuppone una « rottura epistemologica » — come ha chiarito Bachelard — allora diviene tanto più patetica la volontà di chi ricerca la sopravvivenza della concezione tardo-umanistica dell'architettura oltre i confini della storia.[17] Solo il « ritardo » con cui larghi settori culturali giungono alla comprensione della crisi definitiva dell'architettura (come disciplina non necessariamente metastorica, ma inscrivibile in precisi limiti culturali) può spiegare la vistosa incomprensione del ruolo di anticipazione svolto dalla avanguardia negativa nella critica all'ideologia.

È possibile, infatti, ricostruire una linea di pensiero — all'interno di quello che è stato definito Movimento Moderno — che giunge, pur tra non poche incertezze e da diverse angolazioni, alla negazione dell'architettura espressa con estrema sintesi dall'affermazione di Hannes Mayer: « L'architettura non è più architettura. Costruire è divenuto una scienza. L'architettura è la scienza del costruire ».[18]

Il nichilismo iconoclasta del Loos di *Ornament und Verbachen* (1908) è l'indubbio punto di partenza di questa linea di pensiero [19], i cui sviluppi si intrecciano successivamente con la negazione Dada giungendo attraverso il filtro delle avanguardie berlinesi alla riduzione della architettura alla pura tautologia tecnologica operata da Mies Van Der Rohe, e,

su basi teoriche diverse, da Ludwig Hilberseimer e Hannes Mayer. L'esclusione dalla Forma come specifico dell'architettura è il dato comune di questo atteggiamento già chiaramente espresso da Mies Van Der Rohe in un articolo dal titolo significativo *Costruire* al tempo della sua adesione al gruppo G: « Noi rifiutiamo di riconoscere problemi formali; noi riconosciamo soltanto problemi costruttivi. La forma non è lo scopo del nostro lavoro, soltanto il risultato. La forma in se stessa non esiste. La forma, quale scopo, è formalismo e come tale la respingiamo ».[20]

« Less is more » è dunque più di uno slogan. Esprime in modo compiuto il senso profondo della lezione miesiana: dalla negazione aniconica del travestimento stilistico, denunciata dalla struttura lasciata in vista dei grattacieli in vetro della Friedrichstrasse (1919) e della esposizione alla Novembergruppe (1922) (che tocca da vicino il senso ultimo della tautologia duchampiana della « Ruota di bicicletta »), fino al silenzio del « Curtain Wall » del Federal Center di Chicago e Seagram Building di New York che raccolgono sulla superficie speculare i frammenti riflessi dell'immagine urbana come fossero fotomontaggi dadaisti di Hausman e Heartfield.

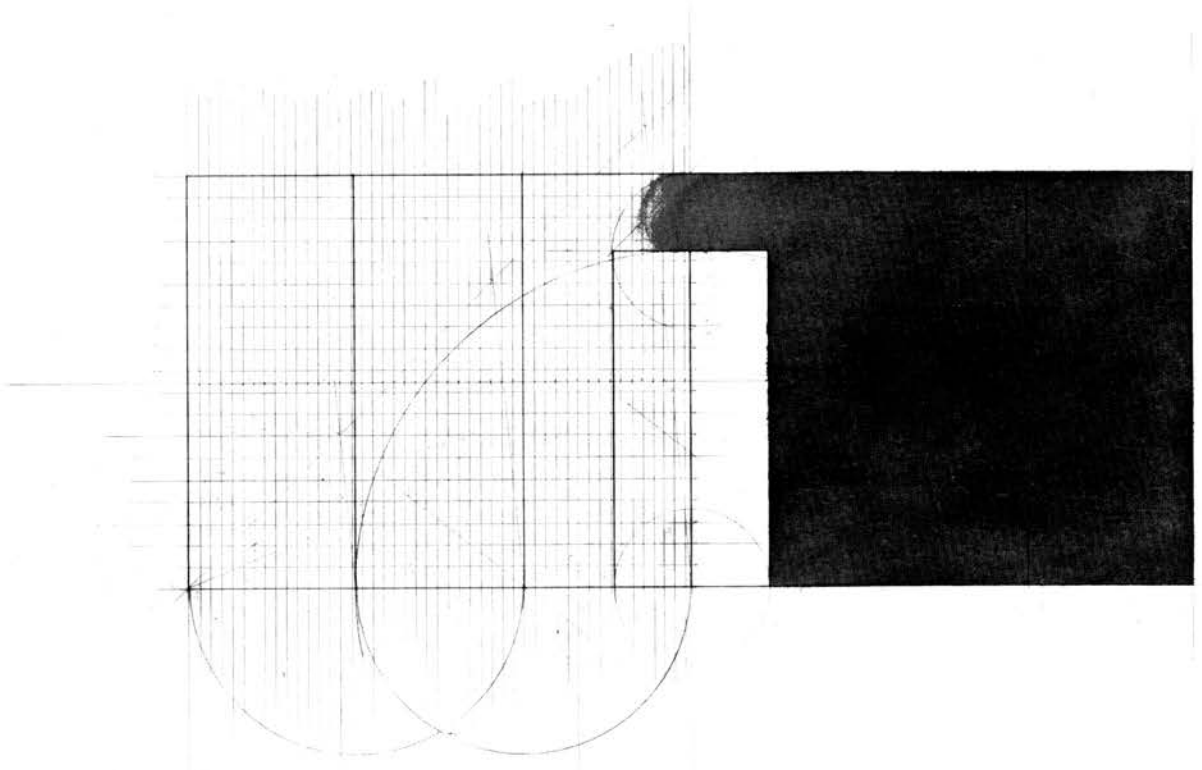
Gli anatemi sulla derivazione nietzchiana di tal negazione dei valori hanno colto una matrice culturale innegabile, ma non aiutano a comprendere il contenuto positivo della de-costruzione della disciplina. Non si è colto l'estremo realismo della negazione radicale di categorie storicamente superate come Arte e Architettura (e ciò che più conta delle loro indebite associazioni) come unico presupposto possibile per una rifondazione *autre*.

Krisis, il recente saggio di Cacciari sulla effettualità del pensiero negativo, getta molta luce sulle radici profonde dell'avanguardia nei processi di crisi e rifondazione delle epistemologie scientifiche contemporanee.[21] Comprendere che nell'universo capitalistico della merce l'architettura è divenuta puro e semplice fattore di produzione e di scambio, può condurre tanto alla consapevole auto-alienazione nel processo produttivo (Van der Rohe) quanto alla rifondazione materialistico-scientifica dell'architettura (Hannes Mayer). Questa seconda via rimane ancora oggi per molti versi inesplorata.

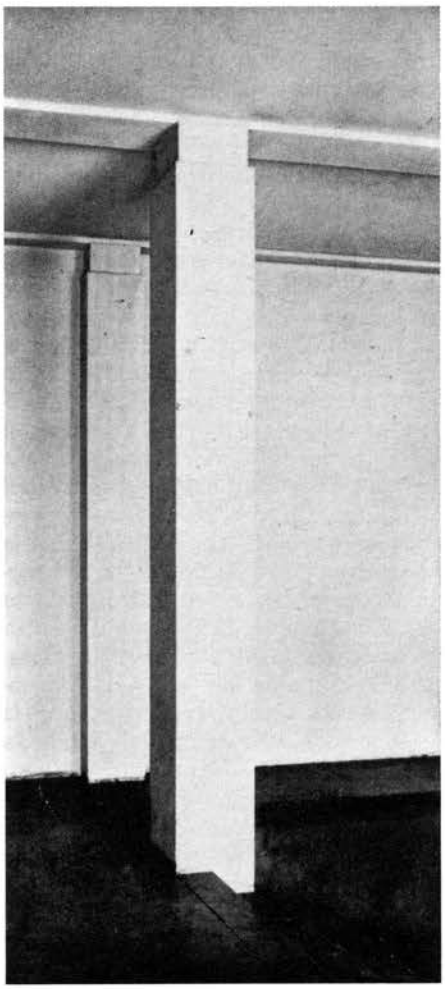
Quando Branzi individuava il ruolo dell'autentica avanguardia nella « distruzione della cultura », coglieva il senso ultimo di una linea di pensiero che ha profonde radici teoriche, anche se questo ruolo può essere oggi dato per acquisito.[22] Il problema si pone in termini in un certo senso ribaltati intorno alle possibilità di una rifondazione scientifica, che, sgombrando il campo dall'equivoco formale, ponga il problema della « quantità » e dei suoi fattori di produzione come dati non extra-disciplinari ma strettamente inerenti al campo dell'architettura.

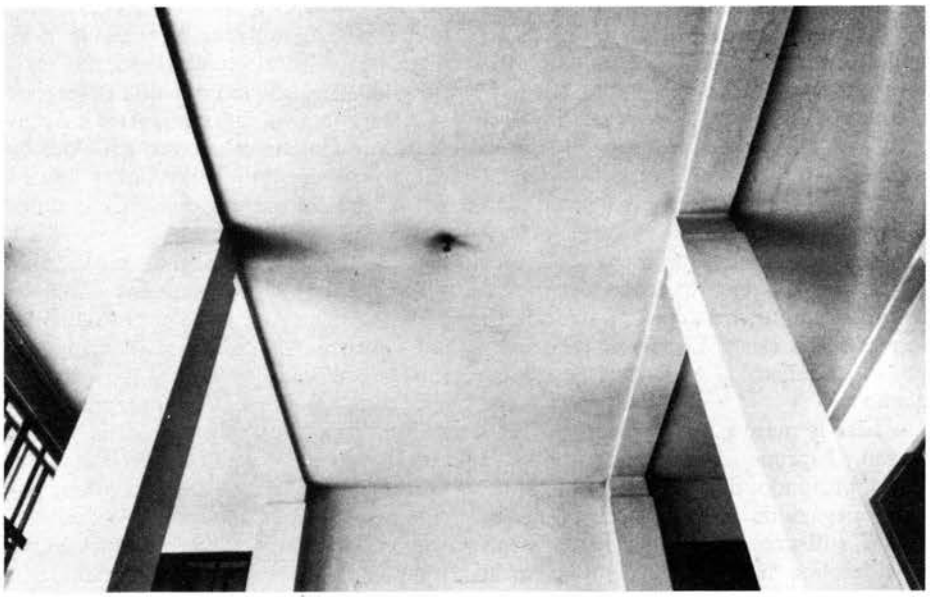
4. Quando sull'altare della partecipazione già si consuma il rito della delega agli utenti dei problemi irrisolti della disciplina, prima ancora che il tempio sia stato costruito, nasce spontaneo il sospetto della mistificazione. Quali sono gli obiettivi che la partecipazione può e deve perseguire?

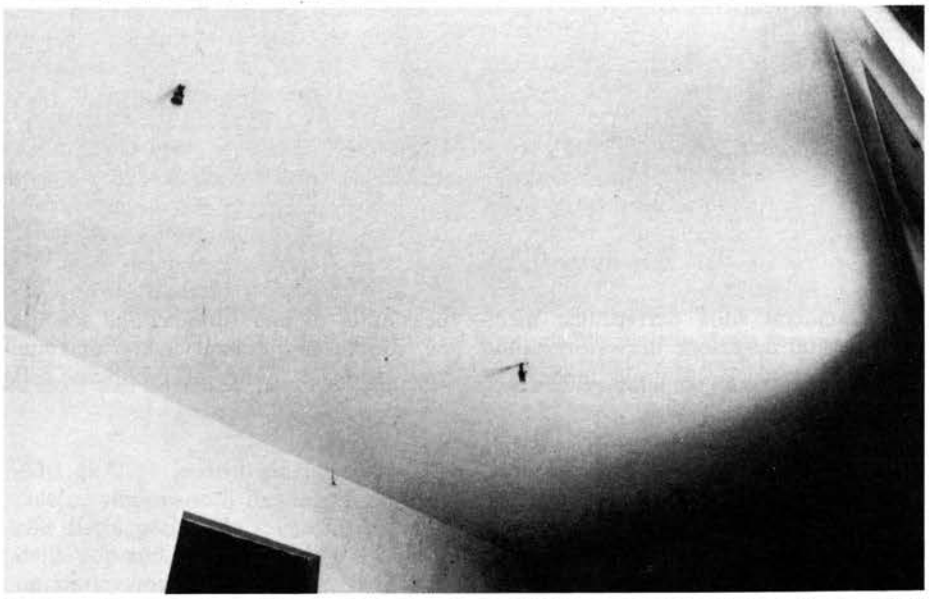
Una prima risposta in negativo va data alla possibilità di superare la separatezza tra cultura architettonica e processi di costruzione della città che se da un lato rappresenta il limite operativo della disciplina, dall'altro ne è la garanzia del ruolo critico. Del resto questa « separatezza » è nei fatti, nella divisione sociale e tecnica del lavoro, e delegare alla partecipazione il suo superamento può solo indurre all'equivoco che il problema della città si ponga nei termini di una « assenza » di qualità piuttosto che di quantità; che il problema cioè derivi da una carenza di luoghi in cui la « memoria collettiva » possa riconoscersi piuttosto che porsi nei termini molto più drammatici di una carenza di case, servizi, infrastrutture di base. La partecipazione acquisterebbe in tal senso il ruolo equivoco di un coinvolgimento « creativo » della popolazione alla determinazione della « forma » del proprio habitat. Il che,



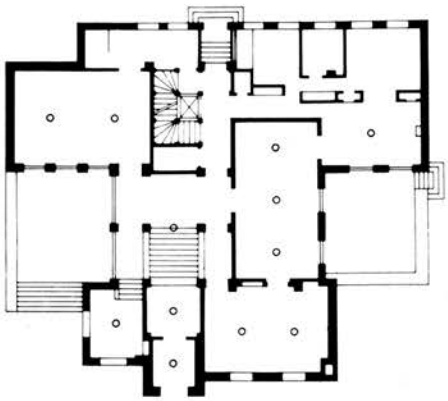
Gianfranco Pardi, disegno, 1976, matita e acquerello, cm. 73x51. Il Salone di Wittgenstein (vedere la piantina a pag. 27) è l'unico locale della casa insieme alla hall ad avere tutte le quattro pareti caratterizzate da un impianto perfettamente simmetrico, rafforzato anche dalle sorgenti di luce artificiale. Il soffitto del Salone fu innalzato di circa tre centimetri, quando la casa era già stata finita completamente.

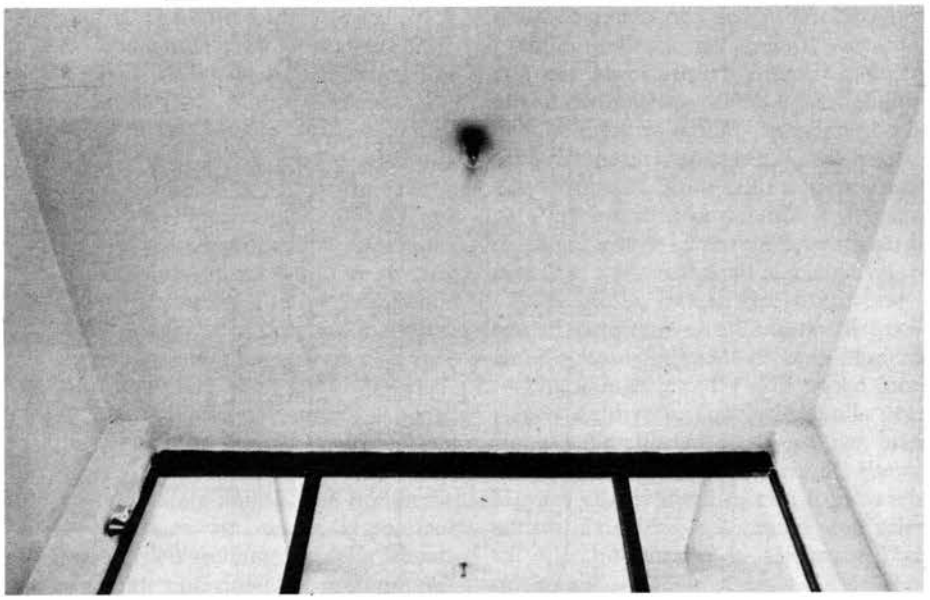




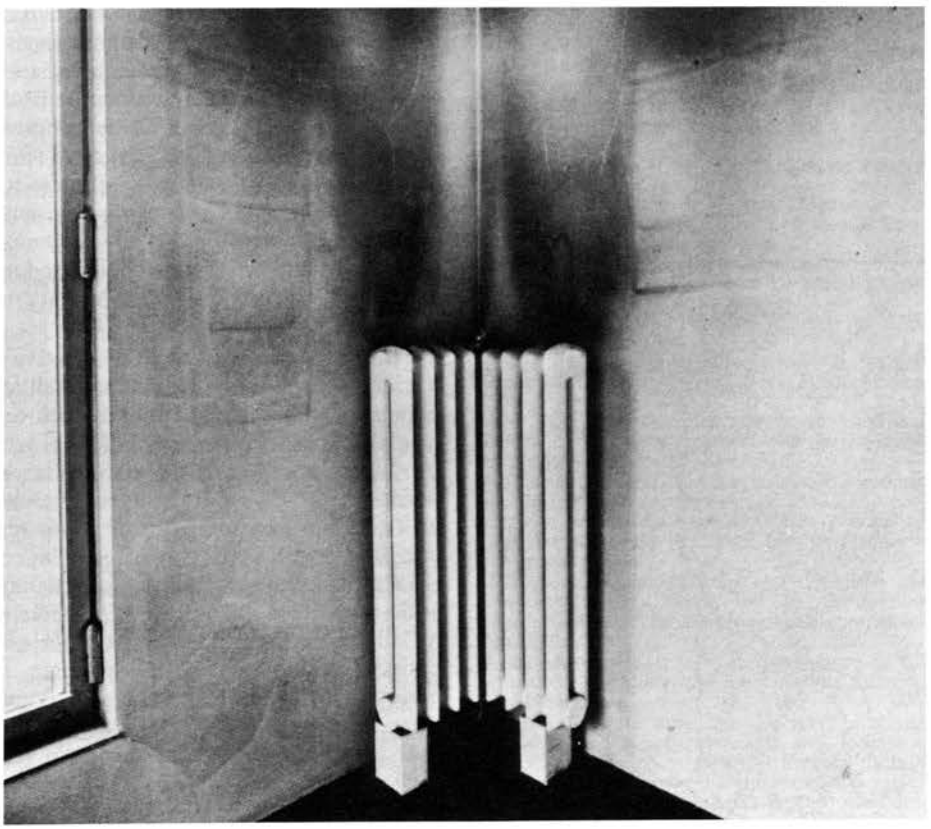


Una presenza costante negli interni del Palais Stonborough è la colonna, sia intera che nelle due partizioni (la mezza e il quarto di colonna ad angolo). Il capitello «in negativo» è un particolare del linguaggio architettonico di Wittgenstein che testimonia il processo di rimozioni successive operate su tutti gli elementi di connessione tra la funzione obiettiva dell'oggetto e la sua percezione soggettiva.

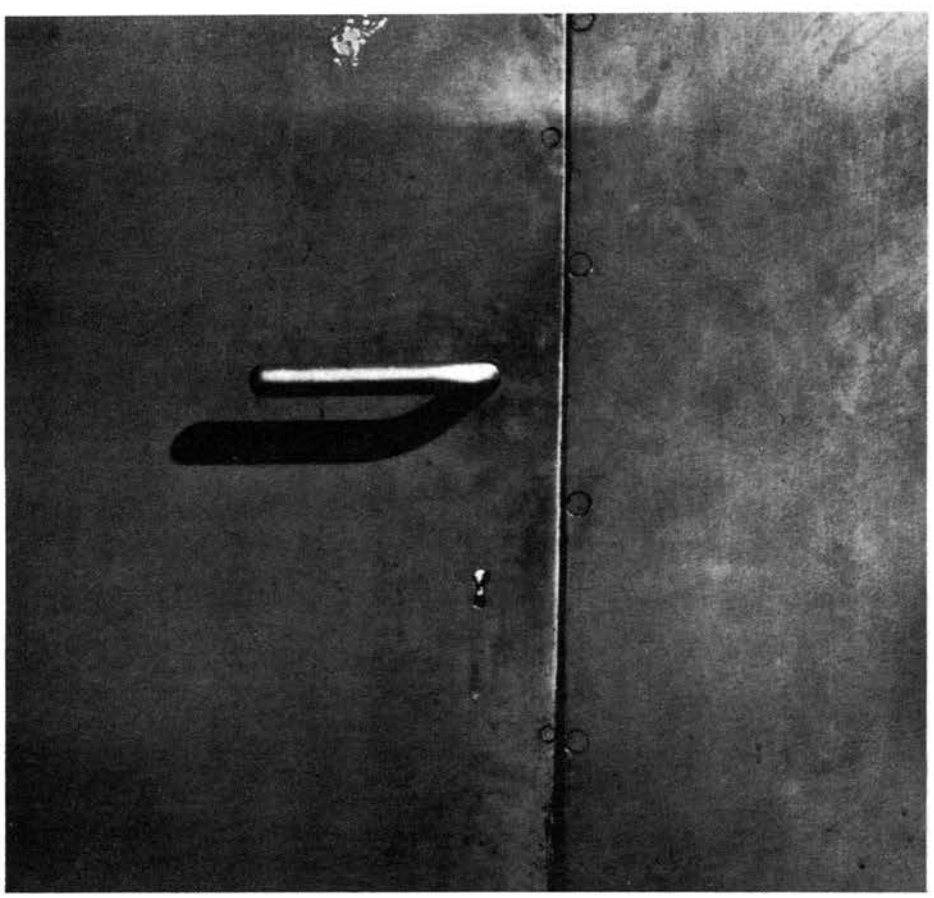




Impianto di illuminazione nel Parterre del Palais Stonborough e luci dell'ingresso, del Salone e del vestibolo. Le lampadine a bulbo nude, originariamente da 200 Watts e di dimensioni doppie rispetto a quelle della foto, non sono una scelta di «rappresentazione razionalista» in reazione alle complicate illuminazioni viennesi e neppure un « rapporto nudo » che Wittgenstein intratteneva con le cose, come è stato scritto. Più importante dell'oggeto in sè o del rapporto con esso è la natura e la qualità della luce che la sorgente emette. La natura primaria dell'illuminazione artificiale ad incandescenza è rappresentata solo dalla distribuzione dei corpi luminosi in posizione simmetrica sugli assi neutri degli ambienti. L'assenza del diffusore e la mancanza di ogni enfasi direzionale danno luogo ad una illuminazione sferica, regolare ed omogenea. In un primo momento Wittgenstein fece costruire per il Salone tre diffusori di seta bianca a forma di cono rovesciato, che però fece rimuovere poco dopo la prova. La funzione del diffusore consiste nella sua tendenza a parallelizzare i raggi luminosi. Egli preferì tuttavia la natura puntiforme e obiettiva della luce emessa dal filamento del bulbo. In tal modo le ombre radiali non risultavano attenuate nella loro nitidezza, salvo a scomparire del tutto agli occhi di un visitatore che si fosse trovato, ad esempio, sull'ultimo gradino della scala d'ingresso.

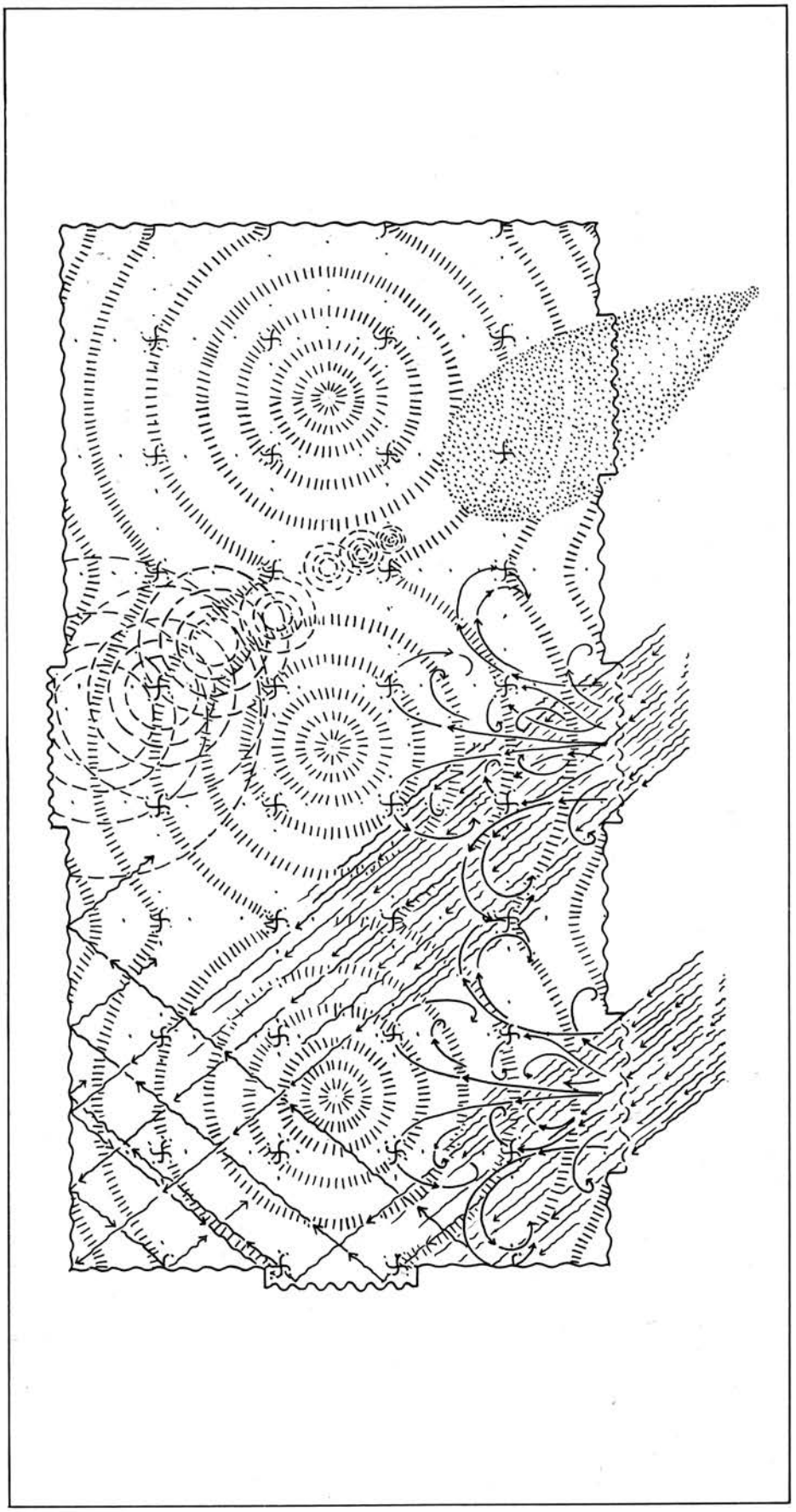


Il riscaldamento della casa utilizza tre differenti sistemi di irradiazione. Nelle stanze della zona di rappresentanza, pavimentata in « dalles » prefabbricate, funziona un sistema di riscaldamento a intercapedine. Nella stessa area, in corrispondenza della base di ciascuna porta-finestra si aprono le griglie di un sistema di condizionamento ad aria. La climatizzazione artificiale si diffonde così partendo dagli stessi punti normalmente attivi nel ricambio naturale. Nel resto degli ambienti privi di pavimento ad intercapedine il riscaldamento è assicurato dai radiatori. Nelle « Memorie » di Hermine Wittgenstein, altra sorella di Ludwig, una intera pagina è dedicata alla descrizione dell'impresa che comportò la realizzazione dei radiatori angolari in ghisa. La ricerca della perfezione nelle proporzioni e la precisione delle misure furono tali che dopo alcune prove di fusione si dovette andare ad acquistare gli elementi all'estero, modificarli e assemblarli. Tutto ciò richiese un anno di tempo. La disposizione simmetrica dei due piccoli « corpi neri » negli angoli opposti di una stanza confermano la straordinaria sensibilità di Wittgenstein per il controllo degli aspetti profondi della progettazione architettonica. Il modo equilibrante di trattare le radiazioni calorifiche e l'uso primario delle sorgenti di illuminazione, contribuiscono ad affermare una sua visione omeostatica e negativa della qualità ambientale.



Il colore dello smalto che ricopriva il fondo delle porte metalliche e dei serramenti ripeteva originariamente il tono naturale dell'acciaio sottostante. Il concetto di acromaticità perfettamente controllato di tutto l'edificio si ritrovava in altri particolari, quali l'« intorno nero » della vernice dei termosifoni in ghisa che ripeteva il colore del getto fuso. Le pareti della casa erano a stucco naturale, grigio chiaro, mentre i locali di rappresentanza, quali la hall, il Salone, la sala da pranzo, il soggiorno e l'appartamento della moglie erano dipinti in ocra chiaro. Negli stessi ambienti i pavimenti erano in « dalles » prefabbricate di pietra artificiale lucida grigio scuro. La neutralità dell'intervento cromatico era così compensata dallo stacco luminoso tra superfici orizzontali e verticali.

Gustav Klimt, Margarethe Stonborough Wittgenstein, 1905, Bayerische Staatgemaeldesammlung, Monaco. La sorella di Wittgenstein andò ad abitare nella nuova casa della Kundmangasse nel '28 dove rimase fino al '40, anno in cui lasciò Vienna per gli Stati Uniti. Al suo ritorno dopo sette anni, dovette ripristinare la casa, che durante la sua assenza fu dai soldati russi adibita come ospedale militare, caserma e stallaggio.



Clino Castelli, Diagramma dolce di Gretl. Diagramma ambientale soft del Salone di Palais Stonborough che visualizza i parametri legati alla percezione soggettiva e al loro uso. Gli aspetti profondi dell'organizzazione ambientale, quali il regime termico, acustico, luminoso, cromatico sono aspetti non meno importanti nella determinazione delle qualità ambientali di quelli spaziali e compositivi della tradizione canonica dell'architettura. Nel diagramma ritroviamo l'irradiazione del riscaldamento a pannelli del pavimento, la vibrazione del colore delle superfici, la diffusione delle sorgenti luminose artificiali, il soffio del ricambio d'aria forzato sulla soglia delle due porte-finestre e la luce naturale che ne filtra. La riduzione primaria dei rapporti dell'organizzazione spaziale, quali la tensione tra simmetria e asimmetria, le onde sonore dei passi di un visitatore che si dirige verso l'appartamento di Gretl e l'alone del suo profumo che filtra tra i battenti della porta d'acciaio.

prima ancora che un falso obiettivo, è un fatto impossibile come dimostrano i pochi esempi di « progettazione-partecipata », quale il villaggio Matteotti di De Carlo a Terni. Al di là delle buone intenzioni, il « progetto » rimane una imposizione autoritaria e l'architetto-sociologo traduce, non in un disegno coerente le aspirazioni tipologiche e l'immaginario collettivo emerse dalle sedute psico-sociologiche di gruppo, ma la propria « idea » di architettura.

La reale partecipazione « creativa » avviene solo dopo la costruzione dell'architettura, sovrapponendo all'oggetto dato gli ornamenti e gli arredi Kitsch propri della sottocultura popolare. Del resto, non potrebbe essere diversamente perché la « qualità » non è un dato assoluto ma una funzione della « cultura »; e la cosiddetta « cultura popolare », per ragioni socio-economiche ben precise, è subalterna alla cultura dominante. Assurgerla a nuovo modello cui affidare la palingenesi qualitativa dell'architettura è solo populismo.

Il problema deve essere posto in termini ribaltati, assumendo la « qualità zero » come dato di partenza. La partecipazione assume allora tutto il suo senso politico di controllo dal basso ai processi di costruzione e/o di una riappropriazione engelsiana del patrimonio esistente, di una lotta di classe in termini quantitativi (più case, più servizi, più trasporti...).

Del resto, la qualità della casa-valore d'uso può essere a sua volta quantizzata sulla base ad esempio dei noti schemi di Klein o dei diagrammi di Künster. In questo settore, le ricerche sull'ottimizzazione delle tipologie residenziali condotte non solo dagli architetti tedeschi (sull'Existenz-minimum) ma anche dall'avanguardia sovietica, dagli architetti olandesi e dallo stesso Le Corbusier, raggiunsero già nel finire degli anni 20 un livello pressocché insuperabile, stando agli scarsi progressi conseguiti nell'attuale organizzazione del cantiere edile. Per cui si potrebbe giungere ad una redazione di un vero e proprio catalogo dei prototipi tipologici, classificandoli come già fece Ginzburg con lettere e numeri, risparmiando in tal modo agli architetti un inutile sforzo inventivo ed offrendo agli utenti un postal-market dell'architettura.[23]

È una ipotesi provocatoria utile, forse, a dimostrare, se ce ne fosse bisogno, che il problema della costruzione degli alloggi non richiede nuove invenzioni architettoniche ma solo la loro « edificazione ». La « crescita zero » dell'architettura acquista in tal accezione un senso altamente positivo.

Se, come ha sottolineato Behene, « l'architetto è colui che costruisce per gli uomini, non per la propria monografia » [24], allora l'auto-limitazione del « piacere del gioco » rappresenta una scelta sociale coerente e moderna. Il « costruire » come processo organizzativo non può che comportare una messa tra paren-

tesi del narcisismo autobiografico a vantaggio di una progettazione scientifica, libera da « ogni elemento soggettivo e storico-romantico », già teorizzata da Hilberseimer.

Nell'artefatto urbano il divario tra il diritto alla creatività soggettiva e la delega del progetto al tecnico è insuperabile a meno di non voler prevedere una loro compresenza in campi nettamente distinti. Nel piano Obus di Algeri (1930), Le Corbusier offre una soluzione utopica, per certi versi ancora insuperata, alla bipolarità tra il « campo della tecnica » ed il « campo del sentimento » nel *sinchronisme insecable*. Nella griglia asemantica dell'artificio urbano l'utente esprime la propria creatività all'interno del proprio ambito, inserendo il Kitsch come propria fantasia privata capace di far superare senza traumi la delega inevitabile al tecnico-architetto della conformazione della struttura urbana.

Rincorrere il sogno illuministico di un dominio della ragione sulla « qualità » dell'immagine urbana appare in tutta la sua evidenza come una regressione totalmente irrazionale verso i valori mistico-nostalgici dell'umano preindustriale. Il piacere dell'architettura è davvero una esigenza sociale ineliminabile?

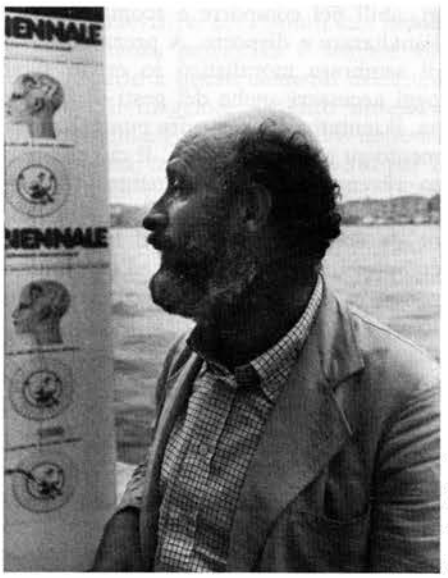
Si deve allora concludere che l'attuale crescita zero dell'architettura può condurre alla sua rifondazione in due discipline teoriche distinte: l'architettura come scienza del costruire e l'architettura come rappresentazione dell'architettura.

La prima soluzione impone una rifondazione che riconosca l'architettura come fattore di produzione introitando il dato quantitativo all'interno del suo specifico, senza prescindere dall'analisi scientifica del ciclo produttivo. La partecipazione in questo ambito assume un peso politico imprescindibile per l'avvio di una gestione alternativa del processo costruttivo, processo per cui il tecnico-progettista può svolgere il proprio ruolo non più come operatore estetico ma come « lavoratore edile scientifico e pratico » (Mayer) [25].

Ma anche l'architettura come rappresentazione richiede una ri-codificazione del sistema di valori ideologici dell'architettura. « L'ideologie — ha chiarito Althusser — est bien un système de représentations mais ces représentations n'ont la plupart du temps rien è voir avec la "conscience": elles sont la plupart du temps des images, parfois des concepts, mais c'est avant tout comme structures qu'elles s'imposent à l'immense majorité des hommes, sans passer par leur conscience... » [26]. La rappresentazione dell'Architettura può svolgere, dunque, un ruolo insostituibile per l'appagamento della contemplazione ludica dell'intellettuale-architetto; è il suo ambito di godimento privato. Ma non si da gioco senza la codificazione delle sue regole. **(Benedetto Gravagnuolo)**

Note

1 Cfr. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova.
2 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico - Philosophicus*, Einaudi, Torino 1964.
3 Cfr. Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura.*
4 Peter Eisenman, *Toward a Continning Theory of Architecture.*
5 Cfr. la definizione di Filiberto Menna in *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975.
6 Peter Eisenman, 'Conceptual architecture: towards a definition', *Casabella*, novembre-dicembre 1971.
7 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo.*
8 Achille Bonito Oliva, *Europe/America, the different avant-gardes*, Franco Maria Ricci, Milano 1976.
9 Cfr. 'La montagna disincantata' di Manfredo Tafuri in *La città americana dalla guerra civile al 'New Deal'*, Laterza, Bari 1973.
10 Charles S. Maier, Tra Taylorismo e tecnocrazia: le ideologie europee e la visione della produttività industriale negli anni 20 - *Journal of Contemporary History*, Trad. Ital. in *Quaderni del progetto* n. 1.
11 Reyner Banham, 'Theory and design in the first machine age', Trad. Ital. in *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970.
12 W. Morris, 'Prospects of Architecture in Civilization' in *Architettura e Socialismo*, Laterza, Bari 1963.
13 « L'uomo ama tutto ciò che serve alla sua comodità... ed è per questo che ama la casa e odia l'arte. Dunque la casa non avrebbe nulla a che vedere con l'arte, e l'architettura non sarebbe da annoverare tra le Arti? Proprio così, soltanto una piccolissima parte dell'Architettura appartiene all'arte: il sepolcro ed il monumento ». A. Loos, 'Architettura' in *Parole nel vuoto*, Adelfi, Milano 1972.
14 Bruno Taut, *Der Weltbaumeister*, Berlino 1920.
15 Kevin Lynch, *The image of the city*, Trad. Ital. Marsilio, Padova 1964.
16 Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Jena 1919, trad. ital. Mazzotta, Milano 1973.
17 Cfr. G. Bachelard, *Etude sur l'evolution d'un probleme de la phisique: la propagation thermique dans les solides*, Paris 1928, tesi ripresa da Louis Althusser, *Lenin e la Filosofia*, Milano 1972.
18 Hannes Mayer, 'Uber Marxistiche Architecture' in *Architettura o Rivoluzione*, Padova 1969.
19 A. Loos, 'Ornamento e delitto' in *Parole nel vuoto*, cit. Già prima della sua adesione alla cerchia di Tristan Tzara, vi erano stati scambi culturali tra Loos ed i dadaisti - come ha dimostrato Banham. Più in generale - mediati da Arnold Schoenberg - vi furono contatti tra le avanguardie berlinesi ed il gruppo dei radicali viennesi. Nel 1912 la rivista *Der Sturm* del gallerista berlinese Walden, pubblica cinque saggi di Loos. Ma il testo che determinò l'influenza più penetrante del pensiero di Loos nelle avanguardie radicali internazionali è il saggio *Ornament und Verbachen* pubblicato a Vienna nel 1908, e già tradotto a Parigi nel 1913.
La negazione dell'ornamento ha radici nel retroterra culturale di Vienna e si inserisce nella più generale liberazione dai retaggi metafisici condotti su più piani da Wittgenstein, Kraus, Altemberg e Schoenberg, per ricordare solo alcuni. In tal senso la teoria loosiana dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso va ben oltre i limiti di un aristocratico discorso etico-estetico; si tratta della dimostrazione logico-economica dell'irrazionalità della decorazione che investe il problema nei fini stessi della produzione e della quantità di lavoro.
Cfr. F. Amendolagine e M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, Officina, Roma 1975.
20 'Costruire' in *G*, settembre 1923, cit. in Reyner Banham, *op. cit.*
21 Massimo Cacciari, *Krisis*. (Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzche a Wittgenstein), Feltrinelli, Milano 1976.
22 A. Branzi, 'Il ruolo dell'avanguardia I: la gioconda sbarbata' in *Casabella* n. 363, marzo 1972.
23 Cfr. S.O. Chan Magomedov, *Mosey Ginzburg*, Franco Angeli, Milano 1975.
24 Adolf Behene, *Der moderne zweckbau* (1923) trad. ital. *L'Architettura funzionale*, Vallecchi Editore, Firenze 1968.
25 Hannes Mayer, *op. cit.*
26 Louis Althusser, *Marxism et Umanisme*, dal libro *Pour Marx*, Maspero Paris 1966; trad. ital. *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1972.



Giorgio Colombo

Vittorio Gregotti

« Certo l'architettura come momento di coordinamento sociale e produttivo è un'utopia generosa da cui abbiamo tratto non poche delusioni, ma anche grandi opere: come dal socialismo utopistico ».

1. Vorrei cercare per una volta di rispondere in modo puntuale alle domande anziché, com'è costume, restituire i propri pensieri indipendentemente da queste. Cosa significa innanzi tutto « crescita zero » dell'architettura? Se per crescita zero si intende la condizione manieristica che caratterizza questi ultimi trent'anni di architettura sono convinto che questa condizione durerà ancora un tempo molto lungo pur con infinite varianti. In questa pentola, radicali e monumentalisti, partigiani dell'autonomia disciplinare e impegnati, neoavanguardia e neorazionalisti sono componenti di una stessa minestra che, bollendo, porta alla superficie man mano i diversi ingredienti.

Non credo però più alla rifondazione dell'architettura come pura struttura formale né alla sua scomparsa: l'architettura, mi scuso per la mia ortodossia, lavora su rapporti di produzione concreti, dentro a sistemi tecnici e di mercato, in contesti specifici e fisici. Senza questi materiali la pura struttura formale non è in grado di ordinare un bel niente, cioè non è in grado di costituirsi come architettura che è sempre attribuzione di significato, attraverso alla regola della forma, ai materiali prescelti. L'architettura è certo anche una forma dell'immaginario e le sue qualità più durevoli si collocano quasi sempre in un sottile spessore di equivoco (o di inganno) tra committenza e progetto: ma senza questo scontro saremmo probabilmente in un altro terreno delle attività creative.

Le generazioni che seguono la mia sono molto dotate, in quei pochi esempi notevoli, di talento disegnativo: abili nel creare immagini, nell'articolare linguag-

gi, abili nel comporre e scomporre, nell'analizzare e disporre. A prezzo tuttavia di sembrare moralistico io credo siano oggi necessari anche dei gesti di fermezza, il tentativo di costruire punti di riferimento su un terreno noto. È ciò che penso avvenga indispensabilmente utilizzando il faticoso spessore della realizzazione, la considerazione per il lavoro e la complessità delle materie che lo compongono, in una parola lo scontro reale. In quanto ai processi decisionali di costruzione della città (o della campagna) essi restano certo soprattutto al di fuori dell'architettura ma solo e sempre per mezzo di questa, buona o cattiva che sia, si realizzano. La realizzazione non è mai evidentemente pura esecuzione o pura rappresentazione come abbiamo detto ed essa si costituisce in ogni modo come nuovo reale, come materiale per ogni successivo progetto. Ma vi pare questo molto nuovo?

2. Certo l'architettura come momento di coordinamento sociale e produttivo è un'utopia generosa da cui abbiamo tratto non poche delusioni, ma anche grandi opere: come dal socialismo utopistico. Ed è pur vero che essa seguita a rispecchiare in gran parte il mito del coordinamento sociale e produttivo come pacificazione sociale, anche se ha cessato da tempo di illudersi di determinarlo.

Certo bisognerebbe interrogarsi sulla qualità di quel mito, chiedersi se l'architettura insieme ai suoi compiti fatalmente positivi non debba introdurre (ed in qualche modo lo abbia sempre strutturalmente fatto) anche i granelli della polvere del dubbio radicale, nel meccanismo istituzionale a cui è fatalmente legato il processo della sua produzione; se essa non produca (o contrabbandi) sempre una quota di pensiero negativo, evochi ciò che non è in alcun modo presente.

Tale pensiero negativo è oggi, probabilmente, molto più legato ai processi di rappresentazione di una soggettività autentica, di una socialità non storicistica, legato al ritrovamento della terra e del cielo, del toccare e sperimentare, piuttosto che alla razionalità dei programmi di coordinamento: tuttavia con tali indispensabili programmi bisogna fare i conti, sono un elemento strutturale del paesaggio sociale anche se non sono più un mito.

Proprio perché credo, nell'architettura, alla necessità di una tensione ideale penso che quei miti, sino a quando sono rimasti autenticamente tali, non abbiano affatto determinato declini negli strumenti disciplinari: il declino comincia quando il mito diventa semplicemente mezzo praticistico del fare professionale, senza sostituirlo con nuove tensioni come oggi avviene: oppure quando esistono tensioni ideali che non riescono come avviene oggi a prendere contatto con la tradizione della disciplina.

3. Sul termine « ambiente » seguitano a perdurare una grande quantità di equivoci: si è pensato per un certo periodo ad una specie di dissolvimento della disciplina dell'architettura nell'ambiente come ad una idea più comprensiva ed adatta alla grande fittezza degli stimoli della vita contemporanea. Ma è vero anche il contrario e cioè che la nozione di ambiente è materiale per l'architettura, ossia è possibile leggere gli universi ambientali dal punto di vista architettonico, considerare come classi architettoniche insiemi di cose mai prima considerate; inoltre l'ambiente (come « Unwelt », ciò che permette la fondazione intersoggettiva) ha introdotto nuovi procedimenti di conformazione dell'architettura fondati sulla messa in primo piano dei principi di relazione, di interdipendenza, di mobilità, di connessione col luogo, importantissimi per il procedere della disciplina.

Che poi gli strumenti di gestione e controllo dell'universo della metropoli, si siano fatti complicatissimi e pesanti, che le difficoltà alla sopravvivenza abbiano pavimentato il nostro quadro quotidiano con bisogni e desideri che producono diverse gerarchie, ciò credo non deve confondere i principi. Nella città (come nella campagna) si vive in mezzo all'architettura anche senza vederla: si vivono in una città o in un territorio le distanze, le memorie, la fittezza, gli spessori, i margini, i vuoti, le cose retrostanti: perché parlare di linguaggio architettonico? lasciamo queste questioni ai semiologi che traggano, come noi dall'idea che tutto l'ambiente è architettura, delle conclusioni interpretative importanti dal pensiero che tutto è comunicazione. La cosa architettonica ha fortunatamente una pesantezza terrestre e silenziosa che la lega al luogo: è un fatto prima che un mezzo.

4. In primo luogo non è vero che esista separazione tra architettura e società di oggi se è possibile una definizione omogenea di « società di oggi »; in tal caso la società economicistica di oggi, la piccola borghesia trionfante nei suoi valori e desideri nonostante il fluttuare delle crisi, ha esattamente, nella media, l'architettura che si merita. Se invece per società di oggi si intende l'area avanzante degli emarginati, dei giovani, dei sottoccupati, la formazione di una loro cultura alternativa in grado di partecipare in modo attivo alle scelte di progetto credo sia ancora tutta da costruire, anche se vi sono tracce di grande interesse negli aspetti più autonomi di rifondazione, anche tecnologica.

Così com'è stata gestita sino ad oggi nei paesi industriali più che di partecipazione si dovrebbe parlare di gestione del consenso perché tale è la contaminazione che, salvo casi rarissimi, il colloquio si risolve in uno specchio deformato ed impoverito dei pregiudizi collettivi esistenti ed ampiamente alimentati.

Certo vi sono particolarissimi momenti di tensione ideale e sociale, si pensi al caso della prima fase della rivoluzione portoghese, in cui lo sforzo diventa autenticamente comune ed i risultati particolarmente penetranti; vi sono aree in cui bisogni e quantità hanno superato ogni possibile (e desiderabile) soglia di controllo da parte della classe dei tecnici; in tali momenti è necessaria in senso storico una restituzione diretta di un patrimonio del costruire all'utente, ed in questi casi è una profonda necessità a guidare i modi della partecipazione; ma sono casi che non sono i nostri, almeno per molto tempo. **(Vittorio Gregotti)**

Renato De Fusco

« Mi pare che non sia lecito parlare di morte dell'architettura quando il bene-casa, ad esempio, è assai inferiore alle necessità della gente... Non è tanto la 'scomparsa' dell'architettura il vero problema, quanto quella dei suoi chierici ».

1. Le due ipotesi contenute nella domanda (rifondazione dell'architettura come pura sovrastruttura formale o sua « scomparsa » in quanto assente dai processi di costruzione della città), nonché imprecise ed ambigue, non mi sembrano formare neanche un'alternativa.

Che l'architettura appartenga al dominio della sovrastruttura dovrebbe ormai essere nozione universalmente acquisita; tuttavia quando si parla di una sovrastruttura « pura » e « formale » sembrerebbe che tali aggettivi siano a tal punto peggiorativi che quella nozione di sovrastruttura connoti un fenomeno estrinseco ed esornativo da perdere il suo valore originario, quello, notoriamente, di fattore dialettico della struttura. Posto in questi termini, il rifiuto della prima ipotesi appare obbligante. Tuttavia, se sgombriamo il campo da sospetti di formalismo e di purismo, l'architettura resta decisamente un fenomeno sovrastrutturale e poco conta se solo di recente ciò è stato scoperto dalla maggioranza degli architetti. Solo ingenui velleitari e radi-

cali disinformati ritengono ancora che l'architettura possa salvare il mondo, salvo in pratica ad accettare nel modo più passivo ogni tipo di richiesta dei gestori del potere.

L'aspetto sovrastrutturale della nostra disciplina poi è addirittura una garanzia della sua non « scomparsa ». Infatti, proprio in quanto fenomeno sovrastrutturale — e tale essendo stato da sempre il suo carattere — è probabile che l'architettura non scompaia, ma ristabilisca, sia pure con modalità oggi difficilmente prevedibili, quel rinnovato rapporto dialettico con la struttura, di cui dicevo sopra. Ma non intendo fare della dialettica con la dialettica, bensì affrontare nei limiti delle presenti considerazioni la *vexata quaestio* della morte dell'architettura, emblematico slogan della odierna depressione.

Senza concedere nulla all'ottimismo e alla « speranza progettuale », mi pare che non sia lecito parlare di morte dell'architettura quando esiste, pressante oggi più che mai, la domanda del suo concreto manifestarsi, quando il bene-casa, ad esempio, è uno di quelli che, nonostante l'avanzata tecnologia, è assai inferiore alle necessità della gente. Certo, quella che si richiede non è l'architettura che abbiamo imparato studiando centri storici e monumenti, né quella che abbiamo ereditato dalla tradizione del Movimento Moderno, né ancora quella che abbiamo vagheggiato militando nell'avanguardia; ma poi in definitiva chi ci obbliga a pensare che l'architettura si debba limitare alle suddette esperienze? Una cosa sembra comunque certa: finché sarà viva l'istanza quantitativa sarà sempre possibile prevedere, aspirare, spingere affinché venga implicata l'istanza qualitativa. Basta infatti la presenza di quest'ultima ad affrancare dalla banausia la produzione costruttiva conferendole quel minimo di valenza che legittimi ancora un discorso sull'architettura. Peraltro, a meno di non essere inguaribili aristocratici, « anime belle » e amanti di preziose sensazioni, nulla vieta di pensare ad una corretta coesistenza di quantità e qualità. Si tratta in sostanza di capire quali valenze qualitative sono in grado di sostenere, di migliorarla, di non produrre inutili intralci alla spinta quantitativa. In ciò la crisi dell'architettura non si differenzia molto dalla crisi che investe la cultura elitaria ed istituzionalizzata al suo trasformarsi in cultura di massa. In entrambi i casi bisognerà conquistare alla coscienza critica il consenso della maggioranza: non più proposte dall'alto, un primo tempo subite e successivamente rifiutate dalla cultura di massa, ma necessità di raccogliere il vitalismo di questa ed indirizzarlo verso più seri e significativi obiettivi di quelli che oggi esprimono i gusti e le tendenze in atto nella società.

2. Francamente la definizione dell'architettura data da Morris — valida indubbiamente per il tempo in cui fu formulata, quando cioè si trattava di dare alla nostra disciplina un più vasto fondamento, di richiamare intorno ad essa l'interesse della maggioranza e di dimostrare il parallelo fra buongoverno e felice condizione nel mondo delle arti o, al contrario, il parallelo fra la crisi dell'arte e quella della società — non mi ha mai convinto. Anzitutto bisogna considerare quanti conobbero il famoso passo: « L'architettura è l'insieme delle modifiche e alterazioni introdotte sulla superficie terrestre in vista delle necessità umane, eccettuato solo il puro deserto »; a mio avviso, molto pochi e pertanto tale precetto incise scarsamente sulla prassi. Quella di Morris è la tipica proposizione che si riscopre nel museo dei vecchi aforismi e la si ripropone attribuendole un valore di attualità. In sostanza la definizione dell'architettura proposta da Morris, per essere troppo inclusiva, finisce per non essere una vera e propria definizione; questa non può comprendere tutto, ma deve invece per sua natura logica scegliere e selezionare. Oltre a ciò, considerando, dal mio punto di vista, l'architettura come un sistema di sistemi di segni, di conformazioni, di fenomeni socioeconomici, ecc., la sua analisi e la sua fattibilità comportano un atteggiamento che, pur in una prospettiva unitaria, non può trascurare i suoi aspetti settoriali, ovvero quel momento disciplinare oggi spesso assurdamente sminuito. Certo, è lecito e comprensibile che nell'attuale momento di crisi della cultura architettonica molti abbiano interessi che trascendono lo specifico del nostro campo, ma se tutti, a torto o a ragione, proponiamo discorsi « oltre l'architettura », ci sarà sempre chi — i tecnocrati, i grandi « tracciatori » di piani, gli uffici tecnici delle imprese — prenderà il nostro posto (in gran parte già perduto) e non trascurando affatto lo « specifico » suddetto, sia pure con fini dissimili dai nostri.

Peraltro quella definizione morrissiana sembra associarsi ad un altro mito d'oggi, quotidianamente smentito dalla realtà: il superamento della divisione del lavoro. Questo rimane indubbiamente uno dei principali modi di combattere l'alienazione, ma inteso alla lettera e superficialmente porta nel nostro campo alla dequalificazione professionale e a quell'intruglio di eterogenee mezze nozioni, ripetute con un linguaggio incomprensibile, nessuna delle quali capaci di tradursi in pratica, che caratterizza la maggioranza dei discorsi degli architetti. Cosicché, non è tanto la « scomparsa » dell'architettura il vero problema, quanto quella dei suoi chierici.

3. Ritengo che nella città attuale il linguaggio architettonico sia ancora in grado di comunicare il carattere e le qualità ambientali. Indubbiamente altri fattori sono intervenuti ad arricchire, modificare, spesso alterare profondamente la scena urbana: gli impianti tecnici, i mezzi di trasporto, le insegne pubblicitarie, le antenne televisive, ecc. hanno una indubbia pregnanza percettiva e sembra affidato proprio a questi elementi extrarchitettonici il maggiore « effetto urbano ». Ma essi rimangono pur sempre delle superfetazioni, non solo e non tanto per la loro scarsa valenza estetica, per il loro carattere effimero, quanto soprattutto perché troppo esplicita è la loro funzione e troppo ridondante la loro comunicazione. Oltre a queste considerazioni, per così dire, alla Lynch, vi sono motivi più profondi per sostenere che città e fabbriche, urbanistica e architettura si sostengono reciprocamente e che in tale relazione ciascuno dei due termini non può essere sostituito da altri fattori. Come ho avuto modo di notare in altre occasioni (Cfr. *Nota sul segno urbanistico* in *Op. cit.*, n. 32, gennaio 1975), quello urbanistico, da un punto di vista semiotico (ma in una logica strutturale accettabile anche da chi non si interessa di semiologia) è un sistema di segni, i cui « significati » sono gli invasi degli spazi aperti, le strade, le piazze, gli snodi, ecc.) e i cui « significanti », ovvero ciò che delimita e conforma tali spazi aperti, sono dati da un altro sistema, quello delle fabbriche al contorno, dall'architettura, i cui segni (gli invasi chiusi) sono a loro volta formati dalle componenti « significante »/ « significato ». Ora, se ciò è vero, se cioè la parte che delinea e conforma gli spazi della scena urbana non è data da sporadici ed isolati elementi, ma da una vera e propria struttura semiotica con tutte le sue internità ed esternità, con tutte le sue valenze significative, denotative e connotative, non sappiamo immaginare un sistema altrettanto ricco e complesso dell'architettura capace di assolvere ad un simile compito. Pertanto il linguaggio architettonico rimane parte integrante della conformazione urbanistica ed il fattore strutturale basilare per definire i vuoti e l'immagine stessa della città.

4. Non c'è dubbio che un rinnovato rapporto fra architettura e società sia indispensabile ad entrambe, ma perché ciò avvenga senza mistificazioni e demagogia è necessario che tale scambio si attivi in modi particolari. Non si tratta di immettere direttamente nella produzione architettonica le istanze sociali, sempre in definitiva « interpretate » da una istituzione deputata, né di continuare ad imporre ai gruppi sociali alcune soluzioni, spesso sé dicenti sperimentali, da parte di architetti e pianificatori. Il problema è anzitutto di ristabilire una comunicazione; di conseguenza, perché avvenga una corretta permeabilità tra l'architettura ed il sociale, è necessario tradurre o ridurre le istanze architettoniche in « segni » sociali e, al tempo stesso, la domanda sociale in « segni » architettonici. Tale « riduzione » comporta, sia una semplificazione culturale (il nostro dibattito essendo diventato troppo complesso e contorto), sia una ri-conduzione dei problemi

alla loro struttura disciplinare. Posto che gli architetti saranno in grado di operare in tal senso, spetta alle organizzazioni sociali effettuare uno sforzo analogo; politica e cultura non essendo forse altro che penetrare l'una nella logica dell'altra.
(Renato De Fusco)

Costantino Dardi

« M'interessa sviluppare un discorso impostato sul vuoto, fondato sull'impegno a disegnare non oggetti ma relazioni, a cogliere progettualmente rapporti contestuali... Nella conoscenza del luogo, nel riconoscimento del sito, nella lettura del contesto si concreta il primo atto architettonico ».

1. L'impostazione apocalittica della domanda conduce inevitabilmente alla formulazione di risposte a carattere intellettualistico. Infatti se la « crescita zero » dell'architettura viene riferita all'attuale volume di produzione professionale dell'architetto, possiamo riscontrare quanto, aldilà della crisi strutturale del quadro economico, ad un tale risultato abbiano concorso direttamente gli architetti, scambiando dimensione e contenuti della professionalità con pratiche ed obiettivi professionistici, offrendo quasi sempre risposte assai parziali, culturalmente e tecnicamente povere, socialmente restìe alle domande della collettività.

Se per architettura intendiamo quella disciplina che, attraverso l'organizzazione e la configurazione dello spazio, segna della sua presenza critica la costituzione fisica dell'ambiente (la città ed il paesaggio come strutture formali della storia), e coinvolge globalmente l'uso e la pratica che l'uomo fa dello spazio, allora la sua testimonianza non può uscire genericamente dalla comune, per una determinazione di carattere puramente intellettuale.

Esistono proposizioni secondo le quali quella a cui assistiamo è l'entrata in crisi e forse la definitiva chiusura di un ciclo storico, iniziatosi con l'Umanesimo ed il Rinascimento, che corrisponde al programma di formazione e produzione di oggetti architettonici, sviluppatosi, con progressivi allargamenti di campo, fino alle proposte del Movimento Moderno.

Mi sembra più corretto sostenere che è entrato in crisi il ciclo fondato sul pregiudizio che il rapporto tra architettura e realtà esterna sia assolto dall'oggetto architettonico in quanto strumento e veicolo di rappresentazione di tale realtà e delle sue contraddizioni. La pratica concreta dell'arte nei suoi sviluppi più recenti ed il contributo assai ricco offerto dalla critica (con apporti assai vasti, dallo strutturalismo al marxismo, dalla psicanalisi alla teoria dell'informazione) delineano con sufficiente chiarezza l'ipotesi che l'opera d'arte o di architettura si *presentano* in tutta evidenza sulla base dell'organizzazione sintattica dei propri elementi costitutivi e della disposizione analitica dei propri materiali. I frammenti critici che l'architettura introduce nel paesaggio contemporaneo costituiscono i caposaldi di una riflessione sulla città contemporanea e sul suo spazio proprio in quanto postulano nuove istanze di azzeramento dei significati dei ruoli e degli strumenti. Essi vanno allora approfonditi proprio là dove sorge e si configura la domanda di architettura: all'interno del dibattito politico, nell'ambito della gestione popolare della cosa pubblica, nei luoghi ove la domanda di architettura si costituisce oggettivamente come occasione di riflessione sulla propria condizione storica e sul proprio disegno politico. In quelle sedi il dilemma non concerne tanto l'astratta alternativa tra baloccarsi o perire, quanto la qualità del disegno e la sua capacità di penetrare profondamente e restituire plasticamente i caratteri del progetto politico che lo ha attivato.

« Sono salito a Spoleto e sono stato sull'Acquedotto che è, al tempo stesso, un ponte gettato da una montagna all'altra. I dieci archi in mattoni, che si distendono sulla vallata, portano tranquillamente il peso dei secoli e l'acqua, a Spoleto, continua a zampillare da tutte le parti. È la terza opera che vedo degli antichi, e sempre dello stesso carattere grandioso. *La loro architettura è una seconda natura che agisce per gli usi civili*».

Forse questa definizione dell'architettura come seconda natura che dà Goethe nel suo *Viaggio in Italia,* sintetizza in senso assai preciso la qualità ed il significato di un tale progetto politico, ed il ruolo che l'architettura è chiamata a svolgere.

2. e 3. Mario Manieri Elia ha ampiamente dimostrato quali ambiguità politiche e quale costruzione ideologica sottendano il progetto di coordinamento sociale e produttivo di William Morris, e conseguentemente anche la sua celebre definizione dell'architettura come « insieme delle modifiche e delle trasformazioni introdotte sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato solo il puro deserto ». Potremmo viceversa affermare che il deserto, proprio in quanto si tratta di un'area nella quale la modellazione della forma è determinata dall'azione dei venti, dai movimenti geologici, dai fattori climatico-atmosferici, dai raggi del sole e dal trascorrere del tempo costituisce oggi una condizione dello spazio assai stimolante, nell'ambito della quale la naturalità assoluta si pone in alternativa alla naturalità culturale, colturale e storica del paesaggio antropico, ove anche il sistema dei percorsi sollecita nuovi inquietanti interrogativi.

La crisi degli strumenti, a mio giudizio, è soprattutto consegeunte all'incapacità storicamente verificata di attivare un sistema di conoscenze e di pratiche progettuali-compositive coerenti e conseguenti ai diversi problemi di scala ed ai differenti ambiti dimensionali di intervento. Riconoscendo l'unità intima della ricerca formale, dell'apporto linguistico, della cifra stilistica ma contemporaneamente affermando la problematicità del rapporto configurazione-dimensione e la necessità di approfondirlo. Nel « projet obus » di Le Corbusier per Algeri, così come nelle proposte sudamericane per San Paolo, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideo il disegno alla scala territoriale ritrova una sua puntuale definizione degli strumenti disciplinari, sia compositivi che tecnologici, saltando i dettagli della ricerca plastica e dell'impaginazione figurale per porsi il problema globale delle relazioni tra architettura città e natura attraverso la assoluta riduzione del segno primario, l'orizzonte artificiale che attraversa come un antico acquedotto le modulazioni del terreno, i caratteri del luogo e le disposizioni della morfologìa.

La ricerca allegorica dell'ordine nel singolo oggetto architettonico, concerne piuttosto la scala ed il ruolo che il singolo oggetto svolge nel concerto del sistema relazionale entro il quale è calato.

Rispetto alla dimensione della città, che oggi si pone ineluttabilmente *aldilà dell'architettura,* di fronte all'ineffettualità storica di qualsiasi proposizione tesa alla definizione di un disegno globale, si è assistito in questi ultimi anni allo sforzo di individuare soglie dimensionali più congruenti agli strumenti di lettura e di intervento di cui disponiamo. Da questo sforzo è derivata la disaggregazione della città in parti dimensionalmente ca-

librate ed architettonicamente configurate. Ciò discende anche dalla lezione della storia che ha assai ampiamente dimostrato come i diversi sistemi linguistici che si sono succeduti ed applicati sul corpo della città abbiano trovato un loro limite oggettivo nella soglia dimensionale all'interno della quale quel determinato universo linguistico (la costruzione della città gotica o l'intervento di rinnovamento urbano rinascimentale, il sistema relazionale barocco o l'area delle addizioni ottocentesche) ha operato ed ha determinato configurazioni e morfologie. Ma rispetto alla dimensione globale della città contemporanea l'architettura è costretta ad elaborare una strategìa di transizione, fondata sulla costituzione di una serie di architetture di cerniera, destinate a proporsi come operazioni critiche nei confronti dei tessuti esistenti, come caposaldi emergenti e come strutture di relazione. Nell'ambito di questo ruolo strategico allora anche l'oggetto architettonico ritrova la sua motivazione profonda e la sua collocazione precisa.

Sono queste le ragioni per le quali mi sono dedicato in questi anni all'analisi degli elementi costitutivi e dei principi compositivi dell'oggetto architettonico ed alla verifica del rapporto intercorrente tra ricerca architettonica e ricerca estetica nel campo delle arti visive. Non è soltanto per un più pertinente riferimento alla rivista che ospita questo dibattito, che sottolineo come oggi si pongano significative tangenze tra i due campi. Potrei citare l'analisi sullo spazio condotta da Maria Nordman e la sua dimostrazione scientifica del ruolo della luce nella creazione dello spazio, ove si opera una drastica riduzione ed un profondo azzeramento degli strumenti comunicativi e rappresentativi; si potrebbe fare riferimento agli strumenti di lettura ed alla rivelazione progettuale del paesaggio suggerita dalle ricerche della *land-art*, ancora una volta tramite il ricorso ad una strumentazione assai riduttiva; potremmo citare la sistematica ricerca sulle possibilità combinatorie della forma e sulla costruzione logica delle ipotesi di lavoro alternative da parte della *minimal-art* e dello strutturalismo di Sol LeWitt. Potremmo dire ancora della tensione in direzione della costruzione mentale dell'idea e dell'analisi dei suoi strumenti di comunicazione, dell'attenzione portata all'universo linguistico nel lavoro degli artisti concettuali.

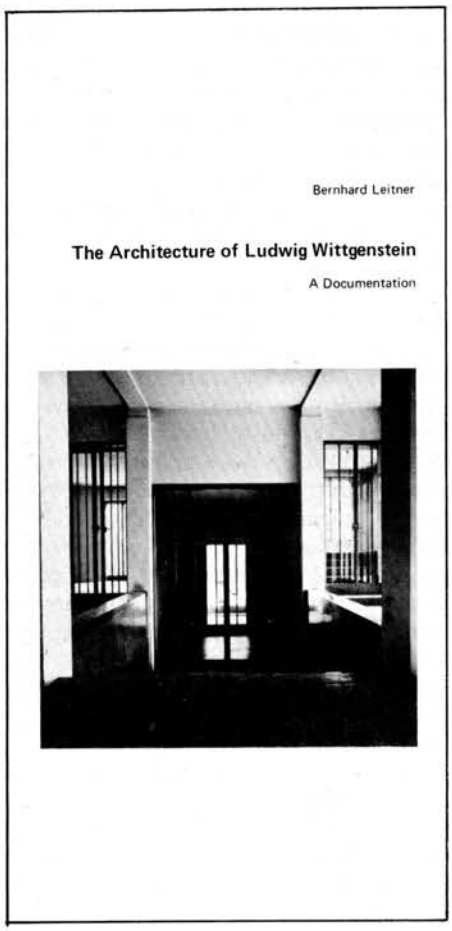
Dovremmo parlare complessivamente di questo contributo corale alla riduzione, all'analisi ed all'azzeramento a fronte di una dilatazione ed un ispessimento del momento mentale e del contenuto teorico del quale la ricerca di architettura non può non tenere conto, nella rigorosa delimitazione delle rispettive determinazioni di carattere storico e di carattere disciplinare, e con l'opportuna attenzione ai pericoli che potrebbero derivare da facili suggestioni agli sconfinamenti di campo ed alle invasioni di aree.

L'obiettivo che oggi ci troviamo difronte è quello di verificare più in generale la progettabilità dello spazio, e le norme che presiedono alla organizzazione ed alla messa in forma di questo, nelle sue più diverse manifestazioni storiche, dallo spazio costruito ed aggregato degli insediamenti umani e delle strutture urbane, allo spazio operato e percepito delle sistemazioni agrarie e del paesaggio naturale. Mi interessa allora sviluppare un discorso impostato sul vuoto, fondato sull'impegno a disegnare non oggetti ma relazioni, a cogliere progettualmente rapporti contestuali piuttosto che a profilare ingombri edilizi.

Il rapporto con il contesto rappresenta uno dei problemi nodali della progettazione, al centro di una riflessione che investe, oltre agli elementi fisicamente presenti nello spazio, anche i dati di più generale denotazione storica, il rapporto sociale, il bagaglio culturale, la strumentazione tecnica, la dotazione tecnologica e la conoscenza scientifica.

Come il programma viene assunto nell'accezione che comprende tutte le variabili del futuro possibile, così al contesto viene attribuito il compito di raccogliere tutte le valenze operanti del passato. Esso si configura come il campo in cui forme e strutture registrano la storia delle domande collettive e delle modificazioni sociali; conseguentemente lo spazio contestuale viene letto in tutte le sue componenti di natura geografica, topografica, morfologica, tipologica, culturale, comportamentale, psicologica e mnemonica, nelle sue attitudini sociali e nelle sue congruenze estetiche. Nella conoscenza del luogo, nel riconoscimento del sito, nella lettura del contesto si consuma quindi la prima operazione progettuale, si concreta il primo atto architettonico.

4. Assai recentemente anche in Italia il tema della partecipazione, muovendo dalle aree del sociologismo anglosassone e dell'impegno civile, ha investito la fragile cultura di progetto e, conformemente al ciclico ricorso della scoperta di nuove discipline e di nuovi sconfinamenti disciplinari (con conseguenti rapidi aggiornamenti ed incomplete digestioni), si è tentato di affermare ancora una volta che il *problema* è un altro.

Nel caso della partecipazione è stata volutamente ignorata l'analisi dei modi storici della formazione del dibattito politico, la sua operante tradizione e la viva presenza di questo nella cultura dei paesi occidentali; è stata deliberatamente scartata la dimensione progettuale globale che il dibattito politico ha storicamente assunto in paesi come la Francia e l'Italia, per chiamare a raccolta la comunità intorno ad alcuni temi circoscritti di gestione.

In termini di rapporto tra architettura e società il fenomeno costituisce la replica storica, diversa ma sostanzialmente analoga, di quell'approdo alle pratiche socialdemocratiche di governo cui è pervenuto il razionalismo tedesco negli anni tra il 1925 e il '30. Non a caso ne sono investiti gli stessi temi, i meccanismi conoscitivi sono gli stessi, le metodologie praticate e le impalcature ideologiche costruite si assomigliano moltissimo. Mi sembra avvertito di ciò Pier Luigi Cervellati che annota, su *Casabella*, come la partecipazione rischi di porsi come la grande mistificazione che finisce con il consolidare il ruolo del progettista, « nel momento stesso che nega la sua funzione ». Sia chiaro che qui non è in discussione il tema generale della partecipazione, ma la particolare deformazione con la quale è stato assunto all'interno della cultura di progetto. Basterebbe a sintetizzare le obbiezioni di fondo l'esperienza di Giancarlo De Carlo al villaggio Matteotti di Terni: da un lato le ingenue schematiche dichiarazioni dei futuri assegnatari, dall'altra le strabilianti costruzioni ideologiche del professionista-professore. Lo scarto esistente tra i modelli culturali dei diversi attori, l'area assai delimitata ed orientata delle alternative proposte, le tecniche di coinvolgimento poste in essere, gli esiti progettuali ed i risultati architettonici, tutti questi elementi insieme inducono a ritenere che, in casi come questo, il discorso sulla partecipazione corrisponda ad una cinica chiamata di correità nei confronti dell'utenza, piuttosto che ad una strada volta al rinnovamento profondo dei contenuti dell'architettura. **(Costantino Dardi)**