

L'ARCHITETTURA MESSA IN SCENA

Francesco Moschini

Nell'itinerario progettuale di Franz Prati e Luciana Rattazzi, il progetto per Cerreto Sannita, alla fine degli anni 80, rappresenta un momento avanzato della loro ricerca in cui all'enfasi dell'immagine si sostituisce una più attenta e dichiarata definizione degli spazi urbani.

Eppure tutte queste architetture non rivendicano alcuna precisa "appartenenza" ai luoghi. La storia non ha alcuna oggettività progettuale, ma si presenta come patrimonio collettivo senza dimensioni geografiche, cui il sentimento del rudere attribuisce una caratterizzazione non cronologica del tempo.

Se la non appartenenza ai luoghi si manifesta in un uso della storia assolutamente libero da contingenze, allora la storia stessa dovrebbe forse trovare una nuova definizione. Essa occupa infatti nel linguaggio architettonico di Prati e Rattazzi lo stesso posto che la parola occupa nella lingua, come elemento compositivo. Eppure in questo modo emerge un carattere singolare della attuale concezione della storia, costretta tra il proprio affermarsi e dichiararsi in quanto fondamento del linguaggio architettonico stesso e la sua spettrale non appartenenza nell'occupare i luoghi, che si manifesta nelle sue pure e semplici declinazioni. Ma soprattutto ci troviamo di fronte ad una storia che non

è più in grado di rappresentare alcunché fuori di sé, nessun valore sociale, economico, politico, ma interamente ricondotta su di un piano disciplinare.

In questo senso forme storiche e geometriche si equivalgono: ostaggi di una presunta possibile autonomia del linguaggio architettonico. Solo nel momento in cui il progetto contesta, con il proprio, l'ordine dato della struttura urbana, nel momento cioè in cui indica luoghi possibili, soprattutto compossibili, allora la stessa forma autoritaria della storia viene meno mostrando interamente la propria arbitrarietà, e con essa la propria tragedia, nelle stesse difficoltà di cui è espressione.

La stessa equivalenza tra forma storica e forma geometrica sembra permeare anche il progetto per la "Casa più bella del mondo", uno dei pochi in cui, mancando ovviamente le "estensioni" a scala territoriale, il progetto, ricondotto alla dimensione del puro oggetto architettonico, torna a riflettere integralmente su se stesso sino ad evidenziare quella predilezione mai sopita per la costruzione del vuoto come costante della progettualità di Prati e Rattazzi. Ma la forma storica cui si allude in questo caso, è la forma della tradizione consolidata pur in una ricercata semplificazione distributiva cui corrisponde una più sofferta e

corrosiva contrapposizione tra pieni e vuoti. Il tutto, in una ritrovata dimensione artigianale, cui i singoli elementi costruttivi sembrano sottoporsi, per sottolineare la condizione di "sospensione" del progetto stesso in una sorta di limbo della storia equidistante sia da nostalgie regressive che da azzardi della modernità.

Il progetto pare fondarsi su quella poetica dell'elenco su cui si imposta anche il progetto per una chiesa elaborato con Carlo Maria Sadich e Armando Casali.

L'eccesso di scarnificazione, in una sottolineata dimensione osteologica del fronte con le torri-altane, si contrappone alla compattezza dell'altro fronte tutto proteso alla riasunzione bidimensionale della dialettica tra elementi di scansione ed elementi di tamponamento, entrambi tesi a dar conto dello spessore murario.

Ma non c'erano fughe in avanti nemmeno nel progetto per Genova, pur nell'avvenirismo che visualizzava quel complesso snodarsi delle diversità altimetriche. Il "futuribile" che sembrava trasparire da quelle forse troppo eloquenti immagini, più che da suggestioni da paesaggi desertificati, tipiche dell'iconografia del fumetto giapponese tra stemperati orfismi e taglienti durezza fossatiane rintracciabili in quella specie di nave incagliata, sembrava dettato dall'esigenza di ritrovare nuovi suoli, nuovi ancoraggi, in nome di una reinvenzione del paesaggio urbano che per eccesso di artificializzazione sottolineasse la necessità del progetto di farsi cuneo dirompente nel tessuto storico genovese fin troppo condizionato da timide stratificazioni di pittoricismo ambientale.

A Palmi poi, uno dei più recenti progetti di Prati e Rattazzi redatto con G. Morabito, trova più compiuta espressione la vocazione

territoriale di una progettualità che tende a stemperare sempre di più le difficoltà dell'architettura stessa in una diluizione che fa della dispersione e della ricollimazione visiva gli elementi portanti di una ritrovata unità.

L'unità perseguita, cui si attiene anche il progetto per l'area industriale di Corsico, è quella tra vocazione del paesaggio a ritrovare una propria figurazione formale, rappresentabile, e l'architettura che, non accontentandosi della propria vocazione puramente funzionale, si frantuma sino a perdersi, per scomparire e poi riaffiorare a distanze inconsuete eppure portate a presenza da pur lontani traguardi visivi fatti di pochi elementi che fuoriescono dalla natura stessa ma ad essa strettamente connaturati. Una sorta di affiorante archeologia moderna che attraverso una leggera increspatura del terreno fuoriesce quasi per una impercettibile sollecitazione tellurica.

Le collimazioni visive alla grande scala nel progetto di Palmi prendono invece riferimento, nel progetto elaborato per Sabaudia, con Ariella Zattera, cui certo si debbono gli "snellimenti" compositivi, gli elementi volumetrici disponibili sulla scena urbana. I possibili tracciati e le vibrazioni create dalle collimazioni prospettiche indagate tendono a consolidarsi in elementi murari, contrafforti o a trasporre su deformazioni di piani orizzontali riportando la "natura", preesistenza necessaria all'identificazione dei luoghi, su una scena urbana che via via che si costruisce tende a cancellare i segni naturali primordiali restituendo all'immagine della città quella complessa ricomposizione tra artificiale e naturale che è a fondamento stesso di quello straordinario sperimentalismo su cui è andata configurando Sabaudia stessa.