

Avrei voluto far precedere alle singole esperienze progettuali di Alberto Gollini e di Franz Prati che introducono il comune lavoro sul problema del riuso di particolari strutture urbane preesistenti, qui esemplificato in tre occasioni progettuali molto diverse tra loro, un importante elaborato che li ha visti entrambi impegnati, sul finire degli anni 60, all'interno di un gruppo più vasto, su un progetto per l'area centrale di Milano. Si trattava della loro tesi di laurea. Va detto innanzitutto che non c'era nulla di goliardico in quella loro proposta anche se tanta produzione di quegli anni difficilmente ne era immune: credo anzi che, ancora oggi, i due architetti potrebbero sottoscrivere quel lavoro senza troppi aggiustamenti di tiro.

Ma questa forma di regressione ad una primigenia e comune radice, poteva avere il sapore di un nostalgico *repechage* o di un forzato riappaesamento in una unitarietà di intenti che i diversi lavori successivi affrontati dagli autori, sembravano invece contraddire. Certo però, di quella singolare esperienza, sono rimasti ad entrambi alcuni punti fermi come «l'obiettivo di reintrodurre, nel generale processo di sviluppo della città, quei caratteri di individualità e singolarità (e quindi di compiutezza formale) dei fatti urbani». L'altro elemento che sopravviverà in entrambi, sarà il rovesciamento di quel procedimento di aggregazione, riconosciuto come tipico del movimento moderno, per un procedimento che «definisce entro un pezzo di architettura unitario ed unico, i complessi rapporti che il luogo propone, esprimendoli attraverso i vari elementi formali» (volumetria, struttura dei percorsi, contrapposizioni tra impianto generale e contraddizione dello stesso secondo le relazioni che l'intorno introduce ecc.). Gli stessi strumenti di controllo della progettazione architettonica, quali l'uso della sezione e delle rappresentazioni volumetriche, saranno quelli privilegiati, nei progetti successivi, sia da Gollini che da Prati.

Tuttavia una loro particolare storia personale pare possa tracciarsi, fin dai primi anni 70, in modo tale che la loro stessa collaborazione dell'ultimo triennio, non possa certo configurarsi come compatto ed unitario atteggiamento progettuale, quanto, piuttosto, come sapiente raccolta di istanze diversificate tra loro senza totalizzanti pretese di riappacificazione. E sono proprio le più intime contraddizioni, interne all'intero lavoro presentato come unitario, a rivelare il successivo stratificarsi di scelte e soluzioni diverse che verifiche continue hanno costretto ad uscire da un alveo di certezze acquisite per farsi più frepido ascolto di esigenze mutevoli, di domande più incerte, di risoluzioni calibrate e commisurate, volta per volta, alle necessità più contingenti. Ed è ancora l'oscillazione continua tra le due polarità della prepotente imposizione d'immagine alla ricerca di un'unità tra architettura e urbanistica ed il ritorno autoriflessivo su momenti e temi più intimi, in una sorta di straniamento dalla quotidianità, a evidenziare come il loro itinerario progettuale si muova, con assoluta disinvoltura e senza mitici complessi, all'ombra dell'insegnamento dei due personaggi che, più di ogni altro, hanno condizionato, su due opposti versanti, gran parte degli architetti di formazione veneziana: Carlo Scarpa e Giuseppe Samonà. E di quest'ultimo non è casuale venga privilegiato l'aspetto più prossimo alla nostra generazione, quello cioè della rimeditazione riflessiva di

tutta la sua produzione precedente, all'interno di quel «gioco della memoria» che, dagli anni 60, sembra il suo più sotterraneo motivo. Di Scarpa, invece, anziché la «magia» o le compiacenze formali, è il senso pratico del fare ad essere rievocato, alla ricerca di quel rapporto continuativo con le cose, con i materiali evocati, con i segni che rivelano immagini piene di fantasia.

Certo c'era un esplicito atto di ribellione in quel loro congedo dalla facoltà di architettura di Venezia che volutamente ignora quelle presenze così ricche di storia personale l'una, e pubblica l'altra, in cui l'insegnamento dei due maestri era dichiaratamente estromesso in nome di un recupero «monumentalista», allora assai diffuso, che aveva le sue polarità culturali già riconosciute, anche se non sempre correttamente richiamate, in C. Aymonino, in A. Rossi e in G. Grassi sul piano teorico e, in C. Dardi, infine come emblematico «produttore di immagini». Certo anche per la Venezia di quegli anni è ormai indilazionabile, come del resto già lo si sta facendo per Roma, un attento esame sull'apprendistato dell'architettura in una situazione in cui, proprio perché configurantesi come «scuola», fuori dal provincialismo culturale delle diverse sedi delle facoltà di architettura «l'opportunismo tattico» di Samonà e sul piano della gestione politica e di quella culturale, riusciva a mantenere un pluralistico compromesso tra istanze innovatrici ed una volontà di continuità con una supposta primazia di una corretta tradizione professionale italiana quale ad esempio quella di F. Albini o di I. Gardella. Anche nel caso dell'U.A.V. sarebbe opportuno seguire le vicende dei singoli, le loro diaspore, e li ritroveremo ormai impegnati sui fronti più disparati, alcuni e pur capaci come F. Pierobon, autoemarginatisi, altri, incapaci di scindere cordoni ombelicali, in una eterna attesa, anche se non si saprà mai poi di cosa, come nella fortezza del Deserto dei Tartari, altri ancora in un appagante individualismo che trova il proprio riscatto o in un meticoloso confronto continuo e ossessivo con la pratica progettuale o in elaborazioni teoriche, di natura così strettamente personale, da risultare quasi patologiche. Ora, a distanza di anni, molti di quegli architetti di quella generazione, che è quella appena successiva alla «generazione dell'incertezza» e che ha trovato nella trasmissione delle didattiche un punto fermo alla propria istanza teorizzante, anche se non tutti nella scuola, anzi pochissimi sinora, hanno avuto un almeno decente collocazione, sembrano ansiosamente alla ricerca di quelle radici storiche di cui si liberarono appena ne ebbero la possibilità.

Ma il tentativo di radicarsi non ha certo il sapore di una ricerca di un ubi consistam, quanto di ripercorrimiento di una vicenda personale, interpretata questa volta in maniera meno passionale, che, superato lo smarrimento del presente, aiuti a capire e ad orientare in una situazione in cui lo sbandamento è ancora, fra i mali, il meno grave. Ebbene, A. Gollini e F. Prati, di questa attenta ricostruzione del loro passato, sono tra i più significativi esponenti, senza tuttavia che mai traspaia dal loro lavoro alcuna forzata ricerca di «continuità» che, dove esiste, è straordinariamente calata in un impari e paziente impegno di lavoro sempre celato dietro la linearità e la voluta estrema semplificazione dell'immagine progettuale complessiva.

Se più difficile da cogliere nell'itinerario progettuale di Gollini questo radicamento per quel suo privilegiare sempre

un'immagine pregnante in ogni progetto, sino a giungere ad un'immagine simbolo, come in certe sue variazioni sul tema della casa unifamiliare, dove il ricorso alla figura chiave, vista come elemento archetipo, è evidenziata sia volumetricamente, che in sezione e in pianta, certo, in progetti come le residenze a Cogoleto, del 77, elaborato con P. Pizzinato è molto più marcato. La sottile oscillazione tra la rigidità normativa ed il gusto per una più libera interpretazione della stessa, pur rimanendo nei vincoli di un patrimonio già consolato a disposizione, se da una parte registra la meticolosa puntigliosità ed il realismo circostanziato della Pizzinato, sempre attenta a simili questioni sostanziali, pur nel loro carattere circoscritto, dall'altra, e nel ricorso alla gradonatura, come nell'uso dei prospetti, visti come grandi portali, e, infine, in quel darsi e ritrarsi dell'immagine finale in una imbarazzata e appena accennata messa in posa, sembra ricondurre l'intero progetto in un ambito tutto sperimentale come si trattasse di una elaborazione in vitro. Allo stesso modo, la ristrutturazione dell'ex albergo popolare di Genova, progetto che Gollini ha elaborato nel 78, con l'inserimento violento della nuova struttura trasparente, a pettine, all'interno dell'edificio preesistente, tende a fuoriuscire dal proprio limite fisico, sino a farsi elemento di organizzazione spaziale dell'intero lotto in cui si situa, puntando a una continuità tra oggetto e contesto pur nella forzatura della soluzione scelta.

I progetti di F. Prati, accentuano ancor più tale ricerca di continuità anche se con il progetto per il Palazzo di Giustizia a Napoli, sono ancora gli elementi di chiusura a prevalere in quella sorta di hortus conclusus sino a far avvertire come pure appendici le parti esterne alla «cittadella fortificata» che ha invece, al proprio interno, una sfrenata coniugazione di elementi imprevisi. Il lavoro sulla sezione e l'indifferenza distributiva non sono solo retaggi dell'insegnamento di eredità veneziana, ma sono veri e propri principi di organizzazione. Nel successivo progetto per l'ospedale psichiatrico di Locri, progettato da Prati con G. Morabito, l'architettura, trasbordando oltre se stessa, pur conservando una compattezza di immagine, tende a farsi elemento ordinatore del contesto in cui si colloca il progetto, sino a diventare, nel progetto per un centro di servizi per il turismo sulla Costa Calabra, redatto sempre con Morabito e A. Zattera, strumento di misurazione e controllo dell'intero paesaggio circostante. È innegabile l'apporto dardiano che la presenza della Zattera, con il peso della sua stretta ed ormai consolidata collaborazione con Dardi, sembra apportare: ma non viene certo raccolto l'aspetto più appariscente di quella comune militanza che è quello della configurazione d'immagine, ma semmai, piuttosto, il tema additivo tra le parti che, anziché giungere ad una specie di ripetizione differente, tendono ad annullarsi, quasi fossero soltanto evocate come memoria lontana.

I tre progetti infine qui presentati come lavoro in collaborazione che Gollini e Prati hanno elaborato in questi ultimi anni, costituiscono invece tre casi di intervento in cui il vincolo di pesanti condizionamenti esterni costituisce il banco di prova e di verifica di una metodologia che, se ha piena legittimità nella propria applicazione in condizioni di totale mancanza di obblighi cui sottostare, alla luce di vincoli precisi, rischia di vanificarsi, sino a denunciare il proprio carattere di provvisorietà. Ebbene, i tre progetti, pur

nella loro diversità evidente, per il loro configurarsi come progetti di riuso di elementi preesistenti e dovendo quindi di necessità prevedere modificazioni di destinazioni d'uso, dei diversi oggetti architettonici coinvolti, tendono tutti, come caratteristica di fondo, ad un rimontaggio complessivo delle diverse componenti dell'architettura data. Ma in questa operazione, i due architetti, si sono sempre assicurati e di ricondurre ad unità, rispetto alle manipolazioni successive le diverse componenti architettoniche, ma soprattutto, di ridare un ruolo urbano, a costo anche di un loro ridimensionamento, all'architettura su cui sono intervenuti. Ma al di là della correttezza di impostazione, un simile atteggiamento progettuale, senza configurarsi come pedante filologismo o cinico e disincantato interventismo ad oltranza, sceglie la via della progressiva restituzione iniziale e di una controllata, anche se senza complessi, possibilità di produrre nuove immagini che si dia però come sintesi delle operazioni progettuali compiute, quasi a far ripercorrere l'itinerario progettuale che ne è alla base, proprio nelle parti di nuova elaborazione. Ed è questa visualizzazione enfatizzata del metodo seguito a garantire la liceità dell'intervento. È quanto accade nel caso del centro polivalente di Cogoleto dov'è l'intervento progettuale di Gollini e Prati a cercar di risolvere, lo stridore della gabbia strutturale alla base dei due condomini, attraverso un elemento cubico, preso come elemento organizzatore dell'intero sistema, nel suo accogliere i flussi di movimento verticale ed orizzontale. Definita l'immagine riassuntiva dell'intero sistema, questo si può sviluppare allora liberamente sino all'occupazione totale degli spazi a disposizione, andando oltre e qualificandosi altresì a livello urbano, proprio ricorrendo ad una continuità spaziale con il livello della strada di accesso.

Ma certo l'intervento più emblematico pare essere quel progetto di ristrutturazione dei magazzini del sale di Genova, dove al rispetto ossequioso dei rapporti di quell'oggetto neoclassico, anche se in versione più popolare, con la città, una volta riscoperta e riattivata l'alternanza tra parti di collegamento verticale e grandi spazi a tutta altezza, delimitati dai soli muri perimetrali e dalle capriate di copertura, fa riscontro una spregiudicata operazione di utilizzazione in sezione che certo l'andamento lineare dell'edificio che si riappropria all'interno di un sistema di fruizione analogo a quello del flusso esterno, rende particolarmente efficace. «Una particolare operazione di sintesi delle sezioni trasversali dell'edificio, operata con una sorta di "ribaltamento" della sezione tipo, per ciò che riguarda la parte coperta del corpo di fabbrica, nel punto di rottura della continuità della sequenza lineare (là dove veniva ad innescarsi il corpo più alto della zona per uffici), permette di risolvere in "negativo", con la creazione di un grande spazio collettivo, all'aperto (l'impiuvio della copertura praticabile delle aule sottostanti), il problema della continuità tra le varie parti dell'edificio».

Ed è infine con la proposta di ristrutturazione della piazza di Bagnara Calabra, elaborata con Morabito che il risultato dell'intervento di Gollini e Prati tende a farsi sempre più attento, sino a prendere spunto, soprattutto nella successiva rielaborazione, da ogni pretesto, dalla presenza delle palme a quella della casa del fascio, per cercare risposte in termini di architettura sempre più interne allo specifico e sempre più vissute come rapporto intenso con il progetto, con il singolo segno, con il disegno in sé e con

l'idea d'architettura ch'esso prefigura. È certo tra i loro interventi quello più elaborato a caldo, con una continuità fisica direi con il tema che l'amore per certi disegni lascia soltanto trasparire. La semplicità del sistema geometrico di fondo, la scacchiera di origine greca su cui si impone il progetto, fa da contrappunto ad una voluta complicazione formale che tende a caricare la proposta progettuale di una serie di impegni che vanno dalla risoluzione del rapporto con i diversi fronti della piazza, sino allo «sfondato» sul mare, chiamando in causa artificio e natura, pieno e vuoto, sino ad ottenere una trasparente congiunzione delle diverse esigenze funzionali organizzate in più complessi rapporti di sezioni. E l'apparente contrasto di un tale progetto è proprio in quel suo costruirsi per puri diaframmi, da una parte e in quell'evocare dall'altra, una compattezza contrastata ovunque. Al suo interno, anche l'oggetto estraneo inserito, come la casa del fascio, anziché come ready made, si qualifica come elemento di contenimento, per guidate letture in prospettive sempre più aeree e sempre più stemperate. Il risultato finale è così un'immagine che si fonda sui suoi soli elementi spettrali, sopravvissuti come larve ad un continuo processo di rimessa in discussione ed in cui è il pallore, se non l'evanescenza stessa a far intuire la complessità del travaglio sofferto in quel particolare modo di lavorare fatto di un continuo togliere elementi di ridondanza pur continuando a sovrapporre segni sempre più scarnificati.