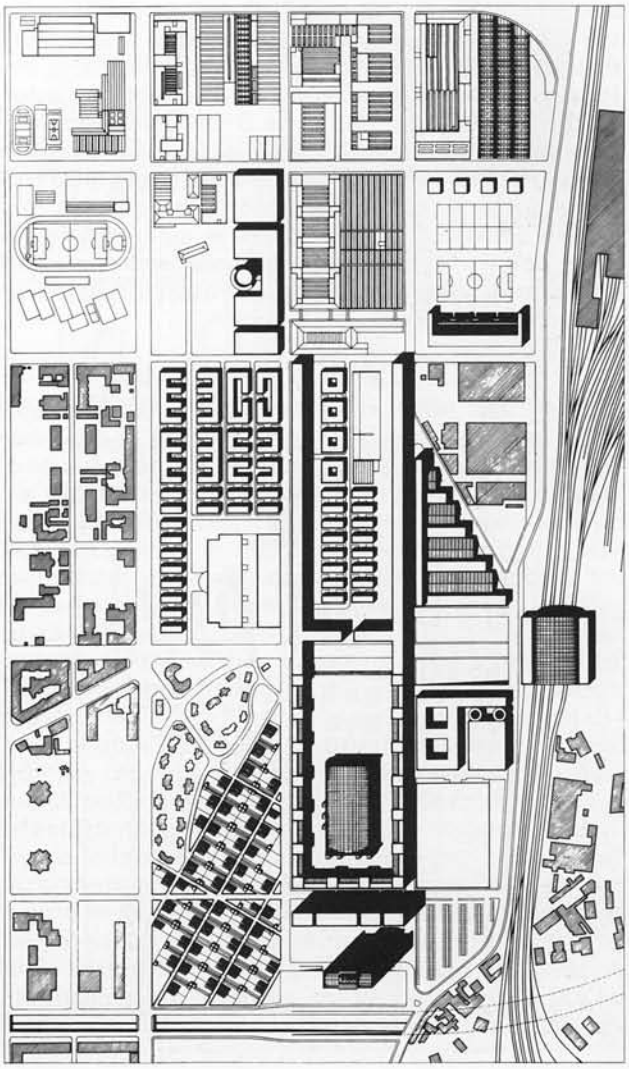
Francesco Moschini intervista Aldo Rossi

Francesco Moschini – Nel 1966 tu hai scritto *L'architettura della città*, in cui, in modo sistematico, prendevi in considerazione i problemi legati allo sviluppo della città moderna. Alla luce degli anni trascorsi e di una maggiore conoscenza anche della realtà urbana americana, ritieni ancora corretta una lettura della città per parti? e come consideri, dopo questa recente esperienza del progetto Pirelli-Bicocca, la periferia urbana nel suo rapporto con la città?

Aldo Rossi – Sono stato uno dei pochi, in Italia e nel mondo, intorno agli anni '60, a prendere in esame la città, quindi la città e la periferia. Un altro libro molto importante è quello di R. Venturi che è stato scritto nello stesso periodo. Credo che io e lui siamo stati coerenti nella traduzione architettonica di quanto è stato teorizzato, non che mi preoccupi tanto della coerenza, perché le città cambiano, ma quella visione della città per parti, cioè di una città che praticamente ha dei nuclei privilegiati storicamente e culturalmente, anche per fattori geografici, per esempio, e che si articola intorno a una serie di luoghi differenziati che via via compongono la città, è, credo, tutt'oggi, la città moderna. Quando scrivevo *L'architettura della città* mi si rimproverava di non conoscere l'America, dicendo che se io avessi visto la città americana la mia tesi sulla città sarebbe crollata. Anni dopo ho finito per vivere gran parte del mio tempo in America e la maggiore dimostrazione de *L'architettura della città* è proprio la città americana, la quale non è che sia più avanti della città europea, ma comunque rappresenta, se non altro dal punto di vista dello sviluppo tecnologico o dell'acutizzarsi di una serie di determinati processi, uno stadio ulteriore. La traduzione architettonica della città per parti è data, per esempio, per me, proprio dal progetto Pirelli-Bicocca, mio primo progetto per Milano. Qui ho applicato l'architettura della città, progetto questo che, non a caso, ho fatto con Andrea Balzani che studia a Milano, come architetto e come urbanista, da tutta la sua vita. È impossibile fare un progetto per la Pirelli-Bicocca senza conoscere la realtà della città, senza capire cioè, soprattutto, le connessioni fra quel pezzo di città e tutta la città, non il centro o la periferia, perché l'area della Pirelli-Bicocca possiamo considerarla o come centro o come periferia, non ha importanza, è una parte di quella Milano policentrica fatta per parti. Direi che questo, secondo me, era il criterio fondamentale con cui avrebbero dovuto essere giudicati i progetti, al di là dei giudizi che si possono dare sulla giuria, però le giurie devono avere sempre dei criteri razionali. Quando leggo per esempio che uno dei criteri per valutare il progetto Pirelli-Bicocca è quello della maggiore o minore permeabilità, maggiore o minore apertura alle necessità non capisco, è irrazionale, quindi esula dalla mia visione urbana, mentre in sostanza credo che questi progetti costruiscano la città del futuro, sono progetti destinati a realizzarsi per strade molto diverse, non sono pure esercitazioni professionali.

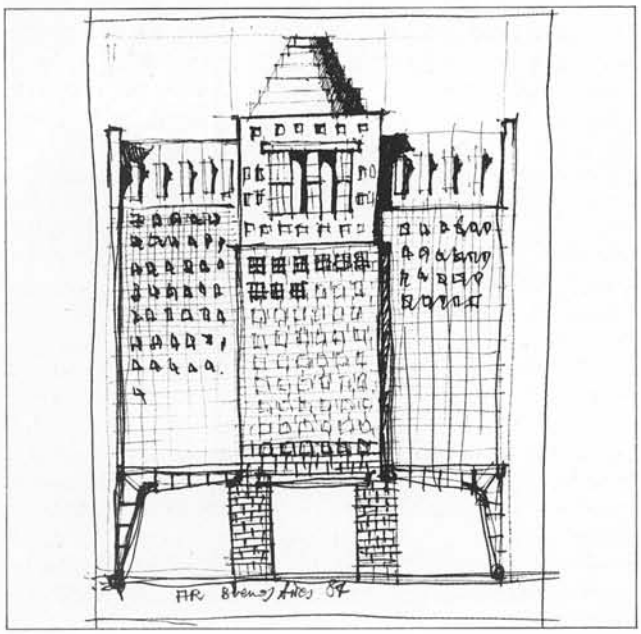
Area Pirelli Bicocca – Milano 1986.



F. M. – Soffermiamoci un attimo sul problema della periferia: c'è un'istanza sociale di riqualificazione della periferia che si riflette nell'architettura. Ritieni che questo sia un problema reale e quale pensi possa essere un modo appropriato d'intervento al di là della tua ultima esperienza per la Pirelli-Bicocca, che costituisce un caso singolare?

A. R. – Il discorso sulla periferia si è molto modificato negli ultimi anni. In questa visione della città per parti non possiamo più intendere la periferia in senso tradizionale. Cos'è la periferia? È la parte periferica a un centro, ovviamente, in senso geometrico e topografico. Ora si dà il caso che nella città moderna vi siano parti periferiche che hanno una loro bellezza, un loro contenuto culturale, un modo di vita ecc. e vi sono invece parti degradate nel centro della città. Quindi il discorso va spostato completamente: vi sono parti della periferia romana o milanese, secondo me molto belle. La famosa periferia storica dei film neorealisti romani, rivista oggi, ha dei pezzi piacevolissimi, fra l'altro con un notevole mutamento sociale, per cui sono irriconoscibili rispetto ai famosi film neorealisti della scuola romana, già questo è un caso particolare, ma vi sono città italiane, come Palermo, il cui centro è forse uno dei più belli del mondo, però quel centro è la parte più degradata della città. È quindi importante in questo caso poter lavorare nella parte centrale, perciò abolirei completamente questo concetto di centro e periferia, di riqualificazione della periferia e mutazione del centro, è proprio una visione di parti di città che hanno una loro storia, si sviluppano in modi diversi e su cui dobbiamo intervenire in modi diversi. Tutto il discorso, per esempio, del recupero, dell'archeologia industriale: ci sono effettivamente delle parti delle grandi città, come tutte le città del Reno, per esempio, che hanno zone di vecchie industrie siderurgiche, in gran parte abbandonate, che sono delle occasioni bellissime, sono le nuove o già antiche cattedrali della città moderna.

Edificio per uffici – Buenos Aires, 1984.



F. M. – Il 1959, con la pubblicazione del volume di G. Samonà *L'urbanistica e l'avvenire delle città* e, insieme, con il bando di concorso per il C.E.P. alle Barene di S. Giuliano a Mestre, segna la nascita, potremmo dire ufficiale, dell'urbanistica, e comunque un rinnovato interesse che nel corso di tutti gli anni '60 rappresenterà un tema fondamentale nel dibattito architettonico fino alla sintesi architetto-urbanistica proposta da L. Quaroni. Oggi esse sembrano costituire delle opposte polarità. Ritieni che sia ormai impossibile trovare momenti di lavoro comuni?

A. R. – Non ho mai creduto auna divisione tra l'architettura e l'urbanistica, in quanto l'architettura si propone sempre come una parte di città, una parte di territorio. Penso che anche il vedere una villa come un'oggetto in sé finito sia una posizione formalista in senso negativo, perché la bellezza che può nascere da un frammento è proprio nel legarla a tutta la costruzione di una città o di un territorio. D'altra parte non credo neanche all'atteggiamento attuale; alcuni, scherzosamente, ci definiscono una generazione di urbanisti pentiti, per i quali non è più possibile parlare di piani, non è più possibile parlare di zonizzazione, si devono solo fare progetti. Mi sembra piuttosto vi sia una parte che sempre maggiormente tende a specializzarsi, l'urbanistica delle grandi reti infrastrutturali che diventa sempre più un fatto economico, spaziale, di discipline che sfuggono completamente, comunque, alla formazione dell'architetto, ma che sono estremamente importanti. Questo tipo di pianificazione evidentemente ha poco a che fare con l'architettura, mentre, d'altra parte all'interno dell'architettura vi è pure una specializzazione che se vogliamo possiamo chiamare urbanistica. Ad esempio, nel disegno di una città vi sono alcuni problemi che sono problemi unitari dell'architettura, mentre alcuni sono più legati alla normativa, all'applicazione, alla tradizione del costruire in una città.

F. M. – Dopo la tua esperienza per il centro direzionale di Torino, solo con la Bicocca torni in fondo a occuparti alla grande di un brano di città intero, forse con meno poesia rispetto a quella adottata per Perugia o Mantova, ma con una dose di realismo molto più alta. È cambiato qualcosa nella tua poetica o è solo l'occasione che ti ha imposto questo tipo di cambiamento di rotta o perlomeno di ritorno quasi alle origini?

A. R. – Non credo tanto che sia un cambiamento, direi che soprattutto il progetto di Torino era un progetto giovanile, legato a un concorso-manifesto, cioè senza nessun tipo di adesione reale alla città né alla sua traduzione immediata, infatti fra l'altro il concorso di Torino non ha portato nessun esito concreto né per i premiati, né per i perdenti. Penso che i concorsi, alcuni tipi di concorsi, hanno lo scopo di cercare delle idee e quindi va benissimo affrontarli con una certa carica utopica. Il concorso Milano-Bicocca è completamente diverso, intanto perché non solo come milanesi, ma come studiosi dei problemi di Milano abbiamo raccolto nel progetto La Bicocca un'esperienza di vita, di studi su Milano che vanno appunto dal centro alla periferia, al funzionamento di questa città non solo nei suoi aspetti esterni, non solo per certe

banalità come la comunicazione tra una zona e i suoi abitanti, ma per quella che è proprio la storia e il futuro di Milano, abbiamo impostato perciò delle questioni che sono meno poetiche. Ho letto su *Casabella* che O. Bohigas, un membro della giuria, dice che il nostro progetto è molto poetico, mi fa piacere che tu lo trovi meno poetico degli altri, a volte il *poetico* è una forma per uscire dai problemi, non è affatto questione di poetica o meno, è un problema che pone effettivamente la questione dell'area della Pirelli-Bicocca, che può avere un'alternativa futura solo nel modo in cui è risolta rispetto al problema ferroviario, del passante e delle stazioni di Lambrate e Centrale. Questo è il vero problema dell'area della Pirelli e di tutta una parte di Milano e va studiato secondo questa alternativa.

F. M. – L'oggetto architettonico come fatto monumentale in sé, come momento di grande architettura, può diventare davvero elemento fondativo per una qualsiasi parte, anche la più degradata, della città? Quali caratteristiche deve avere però questo oggetto architettonico sul piano della realizzazione, ma soprattutto su quello dell'immagine?

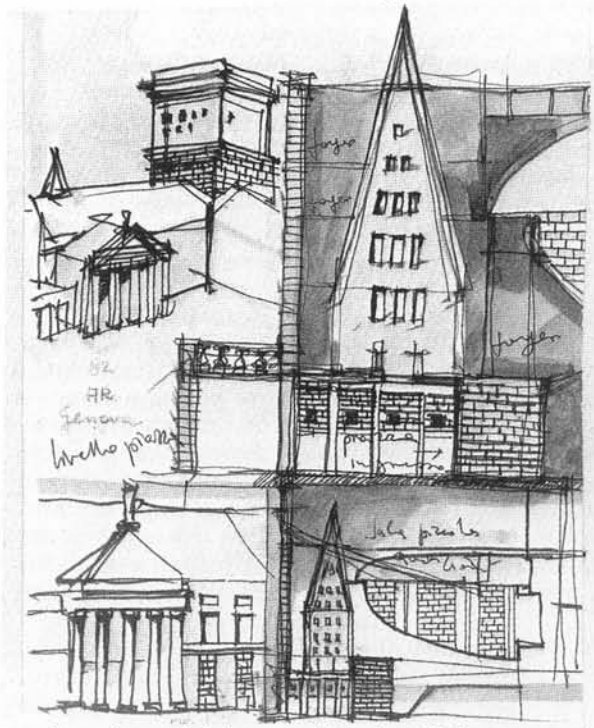
A. R. – La torre a Buenos Aires è un progetto che riguarda in particolare l'Avenida de Cordoba, tutta la prospettiva dell'Avenida de Cordoba fino al porto e il suo rapporto che il convento di S. Catalina, che è uno dei pochi esempi storici della Buenos Aires spagnola rimasti, quindi è un progetto che si riferisce a una parte precisa della città, ma che però vuole proporsi come elemento caratterizzante di Buenos Aires, infatti la città si qualifica e si riconosce da questi elementi, anche piccoli, come la Casa Rosada o alcune belle torri degli anni '30. Ancora possiamo ricordare la torre Velasca, che è stata contestata durante la sua costruzione ancor più duramente di quanto sia avvenuto per il Carlo Felice o per altri bei progetti di questo tipo, oggi è uno dei *monumenti* milanesi, non tanto nel senso storico monumentale, ma nel senso in cui possiamo chiamare monumento qualcosa che ha raggiunto quella universalità per cui è conosciuto e piace a tutti, dalle cartoline al libro di architettura, al turista, anche il più sprovveduto, che va a vedere la torre Velasca; inoltre essa incide nello *sky-line* milanese, è un elemento, quindi, che oltre a caratterizzare una certa parte, caratterizza la città nel suo insieme.

Vialba – Milano, 1985–89.

F. M. – Vorrei affrontare alcune questioni che ti riguardano più da vicino, forse anche sul piano personale. Soprattutto nel rivedere alcune tue opere a distanza di qualche anno dalla loro realizzazione, alcuni ti rimproverano una presunta trascuratezza e disattenzione per quanto riguarda la *costruzione* dell'oggetto architettonico. Comunque, l'oggettivo degrado di alcuni tuoi edifici è conseguenza di difficoltà di percorso o di un tuo atteggiamento insofferente nei confronti della pratica?

A. R. – Sono convinto, fin da quando ero studente, che una critica di questo tipo sia una critica mediocre, quella di considerare l'architettura come un fatto professional-commerciale bloccata nell'istante in cui noi la consideriamo. Ho sempre pensato, nel fare un progetto, a tutte le possibilità della tecnica moderna; penso che il disegno, la parte che l'architetto ha nel disegno, sia compresa in un'organizzazione del lavoro di cui egli è una parte e non direi la più importante. Ecco in pratica come questo si traduce nei miei edifici, come è avvenuto per alcune scuole ed edifici fatti in Italia, questi sono stati affrontati in una situazione economica e tecnica carente, in anni particolari, per cui si può riscontrare un'esecuzione carente dal punto di vista tecnico. La mia previsione, che sembra indifferenza alla costruzione, è esemplificabile in due esempi: alcuni, di una scuola costruita negli anni '70, dicono che è bellissimo il progetto, ma poi sono andati a vederla e hanno trovato questo e quel difetto; scuola costruita in una situazione politica difficile, con imprese che cambiavano, in un momento economico difficile, che evidentemente ha determinato queste insufficienze tecniche. Altri invece lodano le mie ultime opere per la cura del particolare ecc. Questi due atteggiamenti sono entrambi mediocri: evidentemente gli ultimi edifici e i primi sono pensati e visti per essere realizzati in modo ottimale, il fine dell'architettura è sempre quello di essere ottimale, ma l'architetto che già la limita all'inizio, che già la mette in uno stato di mediocrità è un fallito come architetto.

Teatro Carlo Felice – Genova, 1983-89.



F. M. – Sembra, da un po' di tempo, che tu stia cercando di liberarti della critica, o almeno ne appari infastidito. Pensi che sia insufficiente a capire i problemi o pensi che agisca negativamente nella comprensione del fenomeno architettonico complessivamente?

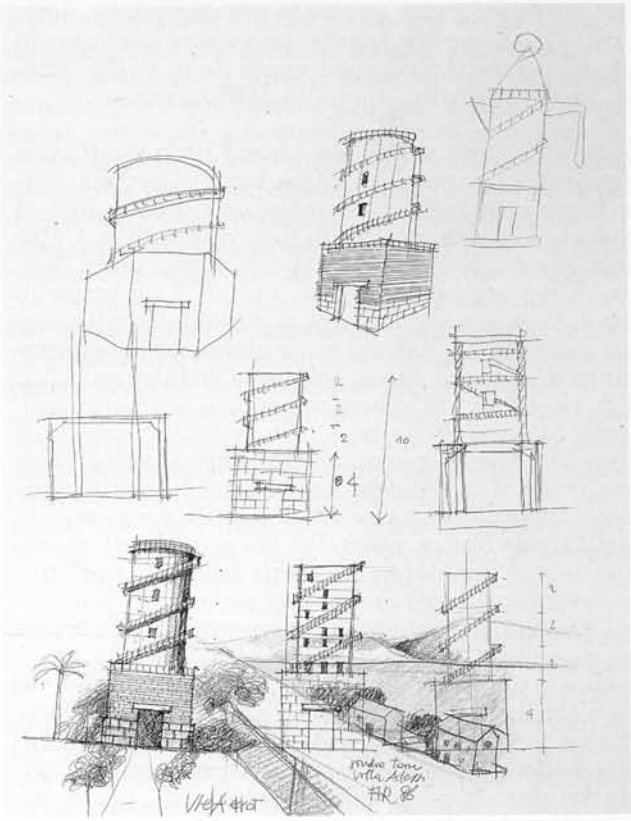
A. R. – Forse ho una certa insofferenza della critica, dovuta a una situazione mia personale, per un certo professionalismo, che io ho sempre avversato, che impegna nel fare, lasciando poco tempo per rispondere, per meditare sugli apporti critici. Non considero comunque negativamente la critica, la trovo piuttosto neutrale, invece. Oggi si parla da una parte di critica filologica, dall'altra di critica degli artisti. Io credo che la migliore critica sia quella che partecipa e inventa un fatto, cioè la critica filologica è ferma all'analisi grammaticale o al massimo all'analisi logica. Quando penso alla critica penso a Longhi, non saprei poi come confutare *Officina Ferrarese* in base ad argomenti filologici o scientifici, trovo che *Officina Ferrarese*, parlo del Longhi, ma potrei parlare di un altro critico, sia una cosa eccezionale, una parte della cultura italiana, per quanto riguarda le arti figurative e anche l'architettura, insostituibile. In questo senso mi interessa la critica, non tanto come partecipazione, come mutazione di quello che sta avvenendo, ma come costruzione di un certo fatto.

F. M. – Almeno per quanto riguarda il dibattito architettonico italiano, c'è quasi una sorta di equilibrio tra le aperture di P. Portoghesi, che tende a far galleggiare tutto sullo stesso piano, e invece le censure gregottiane che tendono a fare un discorso vetero-razionalista, quasi di architettura come una sorta di *aurea mediocritas*, però tutte mantenute nell'ambito di un ristretto gruppo di famiglie. Rispetto a questa questione che sembra tuttavia individuare una via d'uscita dall'asse culturale architettonico Milano-Venezia, cosa ne pensi?

A. R. – Credo che alcuni fenomeni come l'università, la biennale, la triennale o soprattutto le riviste, che sono poi riportabili a un piano istituzionale, siano diventati in Italia un gioco chiuso, cui appartengono infine tutti quelli che si occupano di architettura, perché in qualche modo siamo coinvolti in questo sistema. Credo però che stia avvenendo qualcosa di nuovo nelle grandi opere pubbliche italiane, dove emergono figure di alcuni architetti che non appartengono a questo asse Milano-Venezia, né all'altro polo romano. Per esempio a me interessa molto quanto ha portato avanti, con fatica, l'architetto A. Mendini e penso siano stati fatti nuovi, che hanno in parte influenzato il lavoro di architetti di diversa formazione, come posso essere io. Così come l'opera di un architetto come E. Sottsass ha per me una grande importanza, più degli assi che tu hai citato, e che per esempio ritrovo quando opero negli Stati Uniti o in Giappone dove mi sento più in parallelo con E. Sottsass e A. Mendini. Potrei citare anche altri che hanno portato avanti un tipo di architettura parallela a quella rappresentata nelle università. Mi piacerebbe molto fare una storia dell'architettura italiana proprio rivedendo il fenomeno di certi personaggi che vengono reintrodotti poi in una cultura cui sembravano non appartenere, per esempio un architetto come Vietti, che non risulta nelle storie dell'architettura moderna, benché sia una figura estremamente importante, perché non riconducibile all'interno di certi giochi universitari.

F. M. – Riesci a tracciare un brevissimo profilo di quattro atteggiamenti diversi nei confronti dell'architettura e della città, relativi a quattro generazioni molto diverse tra loro: la generazione dei padri, dal G. Samonà a E. N. Rogers; la vostra generazione, quella degli architetti di sangue blu, come diceva un numero di *Architecture d'Aujourd'hui* del '75 la generazione dei quarantenni, quella che è stata la più sfortunata, che ha avuto meno occasioni di lavoro, e quella invece dei nuovi rampanti, che sono poi gli architetti dell'ultima generazione?

Studio torre – Villa Alberto Alessi, 1986.



A. R. – Ti dirò subito, premesso che io non credo al discorso delle generazioni nell'arte, nella politica ecc., che mi sembra sempre un discorso codino, di un certo tipo di stampo cattolico ottocentesco, credo invece nella continuità della cultura e nella personalità, e la personalità emerge appunto nel quadro di una certa cultura, per cui mi è molto difficile identificare le generazioni. Mi è più facile parlare della generazione dei padri, perché i padri in arte si individuano, si scelgono, peggio per chi non li trova. La generazione dei padri io l'ho trovata chiarissima in architetti che continuo a citare, E. Rogers, G. Samonà, M. Ridolfi, I. Gardella; ma un quadro di altrettanti padri, quella che tu chiami generazione, è composto in gran parte di nullità, di mediocrità. Quando io ero allievo al politecnico credo di aver avuto i peggiori professori, sono stato un bravo studente. Ecco, forse sono

serviti a dare un quadro generazionale: di questa generazione, cosiddetta dei padri, mi è molto difficile parlare, perché penso che un architetto come E. N. Rogers non riusciva ad avere la cattedra, quando perfetti idioti l'avevano ottenuta, non ha avuto la cattedra per questioni di antisemitismo e di antifascismo persino negli anni '60. Probabilmente è il nostro architetto più bravo, più intelligente, se non altro di grande livello mondiale, quindi sulle generazioni ci andrei adagio. Su quella, cosiddetta spiritosamente di sangue blu, essendo la mia, non ho nulla da dire, né sulle future, non credo che poi tra la generazione a cui appartengo e quella successiva io possa riconoscere delle differenze o delle somiglianze comuni: vi sono dei bravi artisti e vi sono dei cattivi artisti. Credo di respingere, non solo per quanto riguarda l'architettura, ma come discorso di cultura generale una divisione per generazioni, credo siano questioni che riguardano la storia, le vicende, la vita di una cultura e di una nazione.

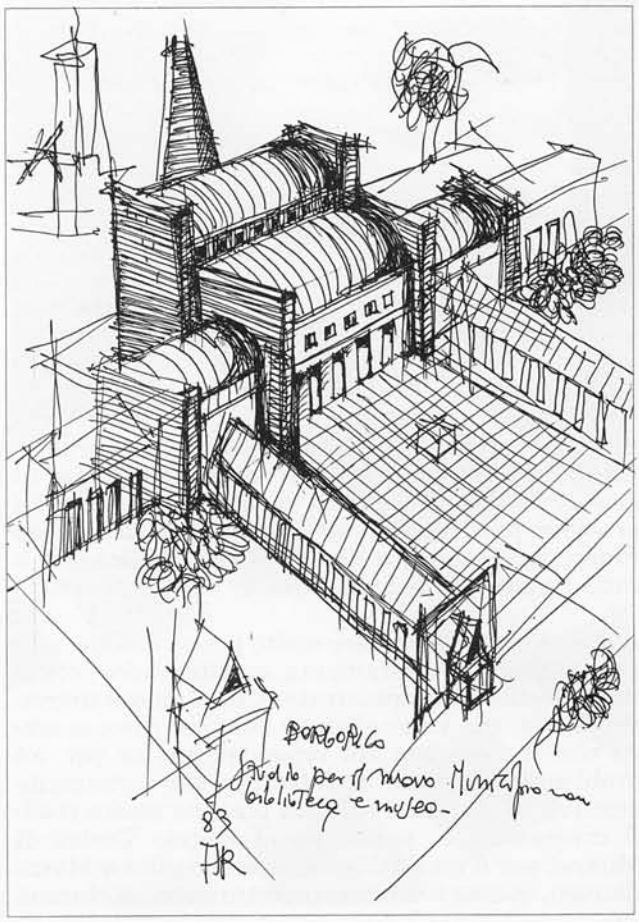
F. M. – Ecco, però è anche vero che sono cambiati per lo meno gli *slogans* a cui ci siamo dovuti conformare: dalla speranza velleitaria e dal credo di poter uscire dalle ristrettezze postbelliche piene di speranze progettuali degli architetti, appunto, della generazione dei padri, al discorso degli anni '60, del *town design*, ai discorsi invece degli anni '70 in cui terroristicamente veniva imposto agli architetti di nascondere i disegni, di non occuparsi di architettura perché al massimo si poteva diventare dei buoni *planner*, o alla nuova presa di coscienza nei confronti del progetto, di una capacità risolutoria del progetto, delle nuove generazioni. Anche se non si fa un discorso generazionale, però, ci sono diversi atteggiamenti, credi che l'architettura in questo senso, proprio nel suo rapportarsi alla città, come fatto concreto, abbia dovuto subire questo cambiamento culturale, ideologico ecc. o che sia uno stesso atteggiamento cui si risponde in modo diverso?

A. R. – La differenza non riguarda tanto le generazioni quanto i tempi in cui una generazione è attiva: la differenza è che oggi sono caduti quelli che adesso possiamo chiamare tabù, cioè non ritengo vi sia più quella differenza fra l'*industrial-design*, il *town-design*, lo storico, l'architetto ecc. che vi era prima, come momento discriminatorio, come momento della ghettizzazione. Credo positivamente siano caduti questi confini, come è giusto, perché fa parte della cultura moderna. Esiste però naturalmente un fenomeno di specializzazione, credo sia questa la differenza. Trovo piuttosto che un tipo di polemica come quello che viviamo nel moderno o nel post-moderno tenda a riportare il tabù della generazione degli anni '60, cioè la differenza, per chi è cresciuto in clima diverso, è quella di non conoscere gli scandali dell'architettura. Vi è dell'architettura bella e brutta, è meglio che ci sia dell'architettura bella, se è brutta non è poi la fine del mondo, almeno per quelli che non sono specialisti, e si può parlare di architettura, di archeologia industriale senza una criminalizzazione o discriminazione, non senza una differenza evidentemente; che io preferisca, agisca, per una certa architettura e non per un'altra non significa che questo imponga un'insofferenza rispetto a un'altra architettura, non è un discorso di voglia-moci bene, ma un discorso che sdrammatizza l'architettura di tutta quella carica moralistica che, insita nel movimento moderno, si è protratta fino agli anni '70 e può rinascere con quest'altra stupida questione di moderno o post-moderno.

F. M. – Credo che la tua lettura della città per parti rappresenti ancora un'analisi applicabile anche a grandi sistemi urbani, ciò anche sulla base delle cose dette, tuttavia, quale pensi possa essere il ruolo che bisognerà assegnare all'architettura in un futuro nel quale si va perdendo la dimensione urbana per quella metropolitana? Ritieni ancora che l'architettura, la tua in particolare, debba continuare a porsi questioni minimali ricorrendo anche a dati più interstiziali e restringendo quindi le questioni ad ambiti più ristretti e specifici?

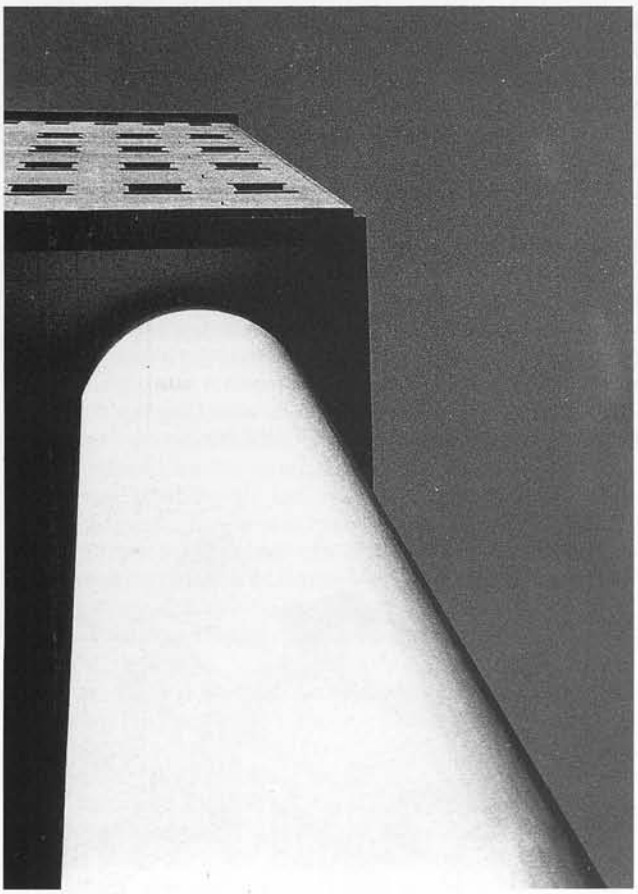
A. R. – Certo, io credo profondamente al ruolo della città futura e nell'occuparmi di determinate architetture e di parti di architetture di città penso al disegno generale della città futura. D'altra parte, se vuoi tradurlo in immagini, i miei modelli più affascinanti di città future, di città che credo corrispondano a un tipo di città futura, sono quelli che coincidono con alcuni aspetti e risultati abnormi, rispetto alla vita urbana, come Los Angeles, come Singapore, che però rispecchiano anche una bellezza antica: non c'è niente come l'ignoranza di queste grandi città nuove in continua trasformazione per dire cose inesatte, Los Angeles non è una città nuova ma una città antica che ha in sé parti estremamente ricche di storia, anche di sto-

Municipio di Borgoricco, 1983-88.



ria letteraria, di storia dell'immagine e, nel contempo, programma parti compiutamente nuove. È una città che puoi vedere nel suo insieme, nella sua organizzazione. Così se fosse risolto un po' meglio il contrasto fra i grattacieli, le torri di Singapore e le case giapponesi, si potrebbe produrre una città meravigliosa. Questa visione della città futura evidentemente c'è, mi interessa moltissimo, ma la città, questa metropoli, comprenderà l'antico, cioè l'idea di preservare anche interi villaggi, anche intere piccole città all'interno di una città più grande, diversamente organizzata; questo è un disegno di estrema bellezza, se oggi l'architettura può rappresentare un po' questo e può avere un futuro in grandezza sta proprio in questo disegno che io cerco di inseguire con brani di architetture: un municipio nella campagna veneta, disperso nella campagna, per me è come il centro di qualcosa che intorno si va aggregando.

Vialba – Milano, 1985–89.



F. M. – Che pensi di questa mania assessorile di far intervenire grandi nomi come si trattasse di grandi firme, come nella moda, per risolvere i problemi particolari di alcune città, penso a Renzo Piana per Genova, a Kenzo Tange per Bologna o tutti i piani per Napoli e per lo SDO di Roma?

A. R. – Vorrei rispondere molto precisamente: non è una questione puramente architettonica, è più una questione amministrativa, di sapienza amministrativa, che va analizzata caso per caso; io credo che il chiamare un bravo architetto per un problema preciso di architettura sia certamente positivo, vi sono casi che non possono essere risolti diversamente, pensiamo al Piccolo Teatro di Milano, per il quale il comune si è rivolto a Marco Zanuso, questo è un caso perfetto in cui si chiama un architetto che si è occupato del Piccolo Teatro per tutta la sua vita e finalmente, quando il comune può realizzarlo, chiama il più adatto a costruirlo e spero diventerà bello, non so se sia in costruzione. Vi sono situazioni, come ristretti concorsi a inviti o come fatti precisi dove esiste l'esigenza di avere l'opera di un architetto che ormai si ritiene famoso e di cui non si hanno opere eccessivamente rappresentative. L'altro caso, ad esempio il caso preciso di Bologna o di Napoli, è un caso vergognoso dal punto di vista amministrativo e politico e penso che le riviste di architettura, invece di gingillarsi in moltissime questioni che tu chiami la critica e che non mi interessano, dovrebbero preoccuparsi di questo: perché il comune di Napoli, con tutti gli architetti disoccupati e comunque preparati, che studiano, che hanno scritto, fatto rilievi sulla città di Napoli, chiama un architetto giapponese, e la stessa cosa vale per Bologna e per altre città, e non mi importa che sia giapponese, ma almeno avessero chiamato Tadao Ando, che avrebbe dato una risposta di grande poesia, e invece chiamano un pessimo professionista giapponese, quando, se non altro, di pessimi professionisti è piena l'Emilia, la Campania e il resto d'Italia e avrebbero risparmiato il biglietto del viaggio...

F. M. – Hai avuto occasione di lavorare sia con una committenza pubblica *illuminata* che con una committenza privata. Che tipo di realtà hai dovuto affrontare, con che tipo di diversità ti sei dovuto scontrare e quale pensi possa essere in futuro la committenza ideale?

A. R. – Personalmente non trovo una differenza sostanziale fra la committenza pubblica e quella privata, perché tratti sempre con delle persone, è sempre un rapporto personale e per quanto mi riguarda quella dell'architetto è una libera scelta sia nell'essere chiamati che nel progettare una risposta positiva. Ovviamente al di là di un incontro positivo è evidente che con la committenza pubblica vi sono dei problemi burocratici che portano a una maggior lentezza, cioè a un minore rapporto diretto tra quello che è il progetto e la sua realizzazione, soprattutto nelle grandi amministrazioni, perché, e questo è fatale, nelle piccole amministrazioni spesso incontriamo degli amministratori che hanno una singolare, una straordinaria partecipazione all'opera e naturalmente vi sono delle pastoie burocratiche che frenano l'attività. Comunque non vi è differenza nel modo di lavorare, e comunque non porrei il problema ipotetico se nel futuro sarà meglio lavorare per il pubblico o per il privato; penso che oggi, in Italia, non vi sia una sostanziale differenza strutturale.

F. M. – L'architettura si muove tra Tradizione e Progresso, oscillando fra regressione storicista e voglia di avvenirismo. Come pensi si possano conciliare queste due anime inquiete?

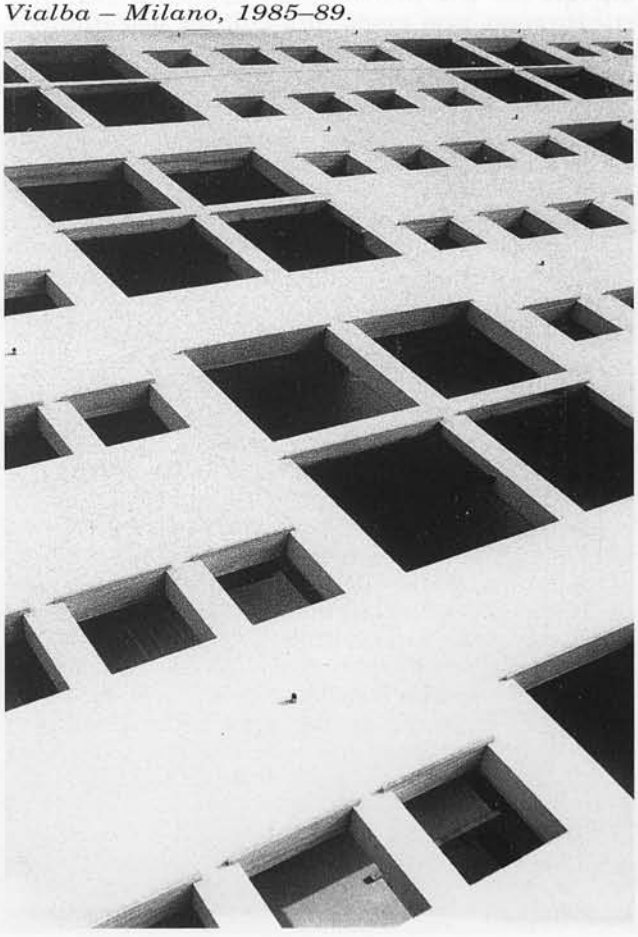
A. R. – È tipico dell'architettura, come della scienza e della tecnica di muoversi tra un insieme di conoscenze acquisite. Il tentativo è quello di portare avanti queste conoscenze secondo richieste diverse, ma non penso sia questo il problema principale; in fondo gli architetti più sprovveduti sono sempre stati quelli che pensavano di essere degli

storicisti puri o degli avveniristi puri, i cosiddetti tecnici e i cosiddetti letterati passatisti. Semmai sono esistite dicotomie, bisogna andare a vedere le polarità, che so io, tra Eiffel e Gropius da una parte e un Violett Le Duc o un Boito dall'altra. Quando poi andiamo nel concreto di queste analisi è difficile arrivare al di là, non di una critica, ma di un giornalismo superficiale, perché proprio in tutti i fenomeni dove le condizioni esterne cambiano rispetto all'assunto storicista, all'assunto disciplinare, capitano fatti nuovi. Evidentemente l'Ecole de Beaux Arts quando sbarca in America e costruisce interi pezzi di New York, diventa un fatto diverso, estremamente nuovo, eppure costruito con i principi del vetro, del ferro, della ghisa, con i colori del Beaux Arts. Poi ci sono degli sciocchi che guardano quell'architettura e pensano che quella sia l'architettura avveniristica e quindi che le Beaux Arts fatte in Francia siano brutte, mentre è proprio nella dinamica di questo processo che si svolge l'architettura. Dirò in più che invece credo francamente che l'architettura abbia veramente qualche cosa di nuovo quando vi sono dei grandi fatti esterni che non riguardano precisamente l'architettura ma che la modificano. Per esempio, se guardi tutto il caos dell'architettura fine ottocento in Europa, tutti i vari ripensamenti dell'architettura centro-europea o settentrionale, vi sono personaggi come Berlage o come Saarineen che inventano, si incontrano con le strade dell'architettura razionale nordica e creano dei fatti nuovi. Penso che Asplund non sia un grandissimo architetto perché si muove fra la storia, ma è un architetto moderno nel senso migliore della parola. In più si incontra con il suo destino, questo elemento del destino che nell'arte è molto importante, incontra questa particolare cultura scandinava, anzi, diciamolo francamente, questo razionalismo scandinavo nordico che dà a quella architettura un sapore tutto particolare. Credo che la Borsa di Amsterdam non possa essere giudicata né dal punto di vista storicistico né come innovazione, perché non è una grande innovazione tecnologica né è un'opera di pura ricapitolazione storica, ma è la costruzione di un volto della città di Amsterdam. Quel discorso architettura-urbanistica che facevamo prima è un momento speciale preciso in cui quell'opera riceve dall'esterno, dal paese in cui si trova ad operare, una forza che altrimenti è inspiegabile, che non possiamo insegnare, è una coincidenza di determinati fatti che costruiscono quell'opera particolare e irripetibile.

F. M. – Tu che sei un cultore del cinema, cosa pensi degli scenari urbani che ci sono sempre stati proposti, a cominciare da *Metropolis* fino a *Blade Runner*, di queste continue sollecitazioni a una città vissuta in maniera traumatica e diversa?

A. R. – Alla fine mi rivolgi delle domande che forse mi appassionano in modo maggiore. In una delle mie ultime lezioni a Venezia credo di aver svolto quasi un'intera lezione sui film *Fuga da New York* e *Blade Runner*, proprio su questi due film e altri di contorno, perché in fondo individuavo in essi una grande lezione di architettura, un modo per comunicare l'architettura oggi che è difficile avere con altri mezzi di lettura. Perché il cinema riesce a dare quell'insieme dell'architettura altrimenti impossibile; attraverso il cinema, l'architettura si carica delle vicende che rappresenta e da cui essa stessa è rappresentata. Quindi da una parte abbiamo queste città costruite, perché l'invenzione di abitare nei piani alti di *Blade Runner* è un'invenzione puramente architettonica, viene voglia di fare un progetto dove non ci sono i primi dieci piani di una casa e poi ricongiungere questo progetto a un tipo di città che sotto è vuota ecc., d'altra parte *Fuga da New York* dava un senso della trasformazione e della permanenza dell'architettura incredibile: quando il Grand Central diventa un circo e quindi non è visto più come una stazione, ma come il Colosseo, dove si svolgono spettacoli di lotta, diventa in fondo il teatro di questa trasformata Manhattan. La lettura del monumento è incredibile, io l'ho visto con passione. Quando dicevo la permanenza nel cambio di funzione ho pensato al teatro della città di Harl, al teatro che poi diventa città, appunto il Grand Central, che è la stazione principale di New York, scompare in questo mondo di distruzione e di rabbia che il film rappresenta. A parte queste visioni di contributi all'architettura, che non sono affatto scenografia, la scenografia c'entra poco, in genere il cinema ha dato sempre questa lettura dell'architettura e del territorio quasi precorritrice, pensa in fondo alla campagna ferrarese, alla Ferrara di *Ossessione*, quasi un'invenzione di quello che poi noi abbiamo visto, abbiamo cercato di costruire, il centro storico e i giardini di Ferrara visti da L. Visconti sono proprio l'invenzione di quell'architettura. Ho sempre pensato di fare un film che non fosse affatto un film di architettura, ma un film che spiegasse l'architettura, penso che non ne avrò il tempo, ma questo è uno dei mezzi tecnici più appassionanti per un architetto.

Vialba – Milano, 1985–89.



F. M. – Ha senso parlare ancora in maniera separata di cultura architettonica o di architetti, sulla base per esempio della tua esperienza con quest'ultima Biennale di Venezia in cui l'architettura è stata costretta a confrontarsi con altre architetture?

A. R. – Sì, credo sempre a un determinato livello di specializzazione, cioè sono per l'unione di tecnici diversi, sono per la completa libertà di espressione con tecniche diverse ma determinata da una precisa qualità; esiste l'architetto, il pittore, lo scrittore, che poi non esistono come categoria, esistono come persone che hanno acquisito certe cognizioni e possono acquisirne delle altre e così via. Altrimenti sarebbe un'amalgama di cose di per sé inesistenti. Oggi non vedo una felice sintesi delle arti, se mai è esistito questo mito o sogno della sintesi delle arti, ecco non mi sembra particolarmente vero in questo momento.

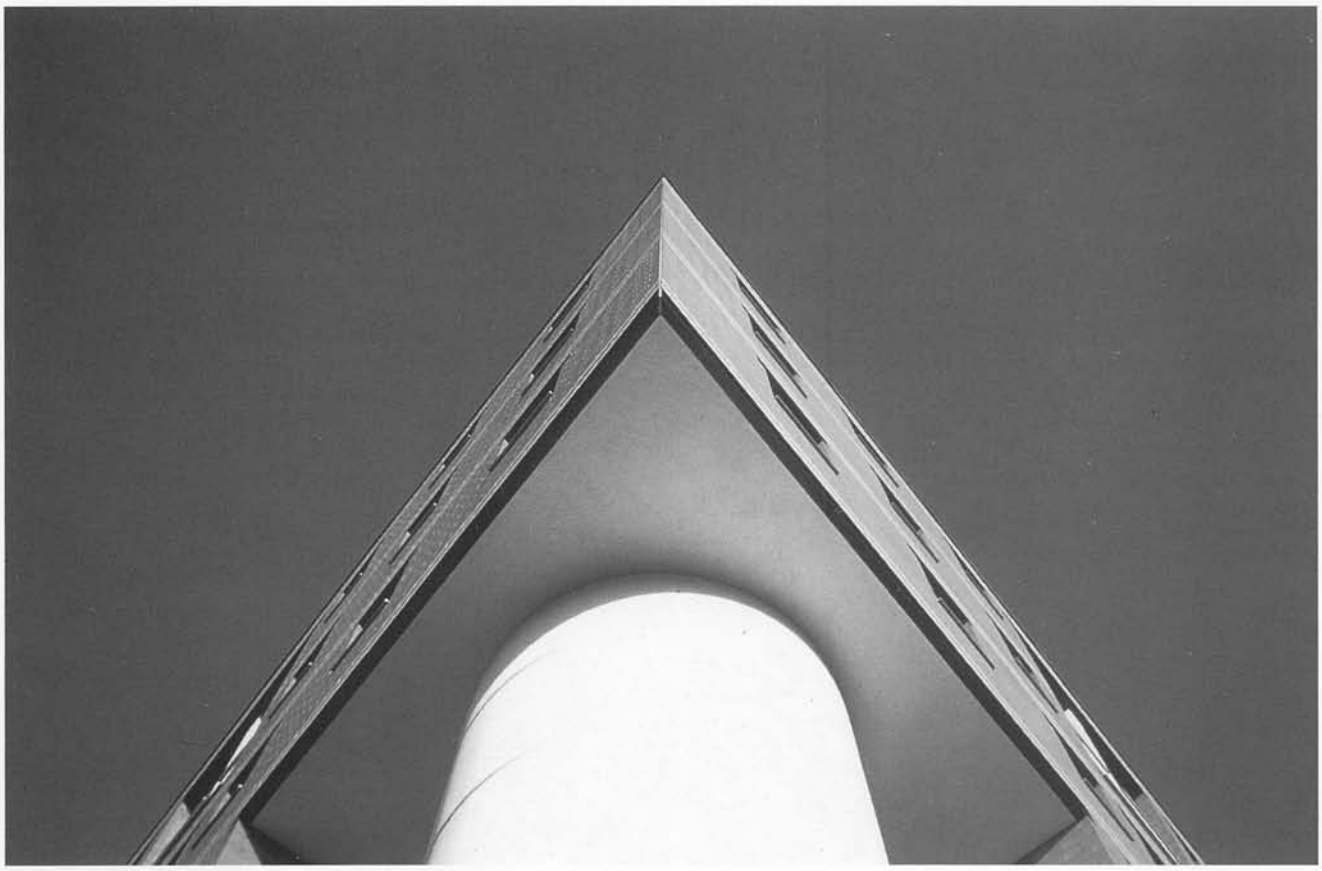
F. M. – A proposito della tua esperienza veneziana precedente l'ultima Biennale: l'esperienza del Teatro del Mondo galleggiante, pensi che questo tipo di atteggiamento nei confronti dell'architettura provvisoria, effimera, come si diceva con particolare riguardo alla sua capacità di prefigurazione della città, abbia alcuna potenzialità o è solo un'occasione da ricordare come episodio di grande felicità?

A. R. – Hai fatto bene a usare il termine effimero dicendo *effimero come si diceva*, cioè sottolineando queste parole usate, manipolate nel gergo giornalistico, da esso solo prendono significato. Si è parlato di cultura dell'effimero, credo ci siano delle sciocchezze che muoiono nel momento stesso in cui sorgono, non credo alla cultura dell'effimero, non credo che esista in architettura, perché in architettura un modello, qualsiasi cosa si faccia, è un'architettura che si manifesta in quel modo. Il Teatro del Mondo sarebbe rimasto, se non ci fosse stata la commissione della Biennale o non so all'epoca chi sia stato il mandante dell'affondamento del Teatro del Mondo, era un'opera solidissima, costruita in buon legno, galleggiava benissimo, poteva durare per molto tempo, ci sono costruzioni nel New England che risalgono all'ottocento, in un clima peggiore di quello di Venezia, non era effimero, ma è stato affondato, anche grosse corazzate vengono affondate e cadono nel mare, quindi il Teatro del Mondo non era affatto un esempio di architettura effimera, era sorto per una determinata richiesta di Venezia, città che d'altra parte vive anche degli spettacoli e dei convegni e quindi era funzionale a questa città, come lo sarebbe oggi, con in più il fatto che poteva spostarsi da una parte all'altra, talmente poco effimero che un po' in tutto il mondo si continua a voler ricostruire questo Teatro del Mondo anche per la sua immagine. Comunque, a parte quest'opera particolare, se non ha senso, in architettura, parlare di effimero, ha senso parlare di provvisorio. Tutte le grandi opere erano fatte anche attraverso strutture provvisorie, con cui si giudicava il risultato finale, provvisori possono essere oggi i modelli a scala diversa, possono essere i diversi sistemi con cui verificare il risultato finale. I bellissimi disegni e modelli che abbiamo visto nell'ultima mia Biennale a Venezia per il ponte dell'Accademia non erano affatto dei progetti effimeri, il ponte esiste, i progetti esistono e certamente il tempo di realizzazione di queste opere è molto lungo, così il tempo della loro maturazione storica e civile; pensa che ancor oggi il ponte, chiamiamolo effimero, di Rialto, del Palladio, che è il più grande, l'unico progetto per il ponte di Rialto a Venezia non si è mai realizzato, ma ha permesso la realizzazione di un altro ponte, che è un bellissimo ponte veneziano, però nasce da tutto un processo di elaborazione di disegni, di modelli. Quindi, particolarmente in architettura, come d'altra parte in meccanica, nella modellistica, c'è lo studio degli elementi provvisori, anche i disegni, i progetti, sono provvisori; è un'aspetto molto importante dell'architettura, delle famose simulazioni ecc., che io credo si andrà sempre più sviluppando. Se poi parliamo dell'effimero come ideologia, credo sia una delle altre idiozie, come il modernismo e il post-modernismo, quando si dà un valore ideologico alla scienza, alla sperimentazione, credo si facciano sempre dei grandi errori.

F. M. – C'è una sollecitazione da più parti a concepire l'architettura come spostamento marginale, una volta si diceva *spostamenti progressivi del piacere* quasi a doversi preoccupare di livelli minimi interstiziali in una specie di continuismo che garantisce tutto quanto in una sorta di *aurea mediocritas*: non c'è niente da inventare, tutto è stato fatto. Se tu dovessi condensare in poche parole un suggerimento, come faceva Matteo Marangoni, per far comprendere un quadro o per poter dire a chi si accinge a occuparsi di architettura, come leggerla, cosa suggeriresti? Leggere l'architettura o fare l'architettura?

A. R. – Non credo sia possibile fare l'architettura senza leggere l'architettura, sono due questioni che ritengo inscindibili; non ho mai pensato, non credo sia pensabile che si possa invitare a una architettura o comunque a una produzione mediocre, anzi io credo che per riuscire a realizzare qualcosa di possibile, bisogna sempre osservare le cose più importanti; se dovessi darti un consiglio sul modo di leggere un'opera o di imparare, dirò che consiglio, e personalmente lo faccio, quando si va nei musei, di guardare le opere più belle: visitare il Prado in poco tempo guardando dieci quadri, dieci quadri formidabili che insegnano la storia della pittura, che indicano il meglio, da quei dieci quadri, poi, se si ha voglia, si può ricostruire tutta la storia della pittura, tutte le interconnessioni che ci sono. Credo che basti appunto, per riferirci al Prado, vedere il *Cristo* del Velasquez o le *Storie* del Botticelli per avere una fulminazione successiva, una folgorazione sufficiente per avere voglia di fare.

Milano, estate 1987



Edificio in Kochstrasse – Berlino, 1981.

Cimitero di Modena, 1976.

Edificio in Kochstrasse – Berlino, 1981.

Cimitero di Modena, 1976.