

## ARGOMENTI

a cura di Gigliola Messina

### Tridente VI: "Macchine di luce"

Da poco conclusa alla A.A.M./Architettura Arte Moderna di Roma la mostra dedicata al lavoro svolto da cinque personalità della cultura architettonica italiana (Arduino Cantafora, Costantino Dardi, Franco Purini, Aldo Rossi, Massimo Scolari) intorno al tema "Macchine di luce", quest'ultimo scelto come momento unificante le undici mostre che compongono la sesta edizione del "Tridente", iniziativa che ogni anno raggruppa alcune tra le migliori gallerie romane localizzate nel tridente di Piazza del Popolo, su un tema di volta in volta diverso.

Nell'individuazione di un percorso all'interno dell'architettura italiana di architetti che avessero affrontato appunto il tema, si è tenuto conto non tanto delle precise occasioni che sarebbero state altrettanto rare, piuttosto invece di quelle personalità della cultura architettonica che abbiano fatto "naturalmente" del ricorso alla luce, sul doppio fronte di natura ed artificio, una costante presenza all'interno del proprio itinerario progettuale come critica sistematica di ogni pretesa totalizzante dello spazio.

L'operazione compiuta da Franco Purini sui fondamenti del progetto, attraverso il disegno, conserva e denuncia la propria vocazione classica. Ma il disegno diventa anche, in modo del tutto singolare, lo strumento con il quale la disciplina viene messa in crisi. In lui non avviene mai che il disegno sia separato dal progetto; anche nei casi di "invenzioni" l'oggetto si manifesta in quanto essenzialmente architettonico.

Così l'architettura si iscrive, nella sua opera, nel segno della differenza e della contraddizione esplorata su tutti i piani: natura ed architettura, classico e moderno, ordine e caos, divengono po-

lemiche metafore dell'abitare nel moderno. Il kafkiano conflitto tra corpo e ragione trova, nell'architettura stessa, e non solamente nel suo disegno, la propria compiuta rappresentazione, in una drammatica continuità con la trattatistica rinascimentale.

Né infatti sorprende la coesistenza di una vocazione trattatistica i cui limiti tradizionali vengono portati a collidere nel progetto che non si dà mai come momento di sintesi ma in quanto trascrizione di conflitti e differenze, il cui spazio è insieme nella storia e nel simbolo. L'oggetto molteplice e frammentario del moderno appare allora circoscritto negli instabili confini di conradiana memoria, il limite è linea d'ombra.

Ma il disegno di F. Purini si caratterizza anche per essere insieme rêverie e rilievo, luogo dell'osservazione e dell'analisi, da un lato, dell'immaginario e della memoria dall'altro.

È l'atteggiamento di fronte all'orrore del reale che porta Arduino Cantafora a sospendere ogni cosa sul filo di un'attesa carica di aspettative. Certo senza speranze catartiche, ma pronto ad accettare come condizione ineliminabile l'indifferenza del reale, su una linea di leopardiana rassegnazione più vicina alla "Ginestra" che al pessimismo cosmico di maniera, ma pur sempre pronto a ricercare nonostante tutto, un luogo, un oggetto che se certo non renderanno piacevole la frequentazione od un possibile *abitare poeticamente* protrarranno tuttavia la memoria di una primitiva condizione di felicità come sembrano suggerire quegli emblematici oggetti architettonici racchiusi su se stessi come torri d'avorio, quelle invalicabili "siepi", vere e proprie barriere di edifici, che non permettono neppure di guardare oltre, quegli inospitali interni fatti per gli uomini ma ad essi preclusi, quelle porte che suggeriscono ambigue comunicazioni, quei ballatoi che girano nelle corti degli edifi-

ci senza affacciarsi su nulla, quei gradini che nessun passo potrà mai salire, quelle vetrate infine che tratterranno sempre la luce.

Sarà allora il fantastico peregrinare attraverso luoghi e cose appena intraviste a rianimare quel regno abbandonato ed a rendere ancora possibile, se non altro, una finzione di vita.

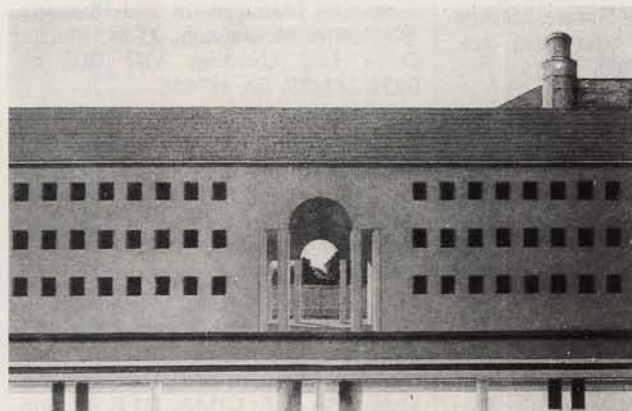
Un'amorevole polemica sembra percorrere il lavoro di Costantino Dardi che ignora la mimesi e, a partire dalla razionalità delle forme geometriche, ricerca e ricrea quelle situazioni di incontro con l'altro, sia esso una preesistenza architettonica o, ancor più, un elemento naturalistico o paesaggistico, che rivelano attraverso il lucido equilibrio dei solidi platonici, l'invisibile presenza di ciò che sfugge al controllo della ragione.

Cubo, prisma e sfera fanno segno all'indicibile.

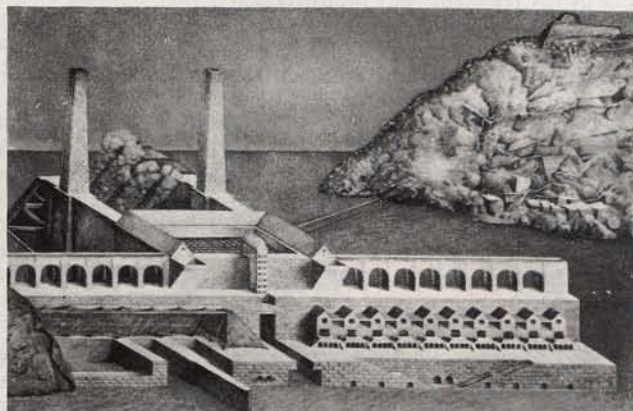
Non dunque l'arroganza di una tecnica tutta tesa alla presa di possesso del mondo, o la costruzione di macchine irrazionali, retoricamente impegnate nella propria autocelebrazione, ma il ridisegno di quella forza della ragione che traccia i propri limiti e, con questo gesto consapevole, riscopre il mondo e le cose nel loro continuo divenire.

Ma l'ironia è l'elemento costante della progettazione dardiana. E bianco è il colore dell'astrazione, della negazione della materia e dell'esaltazione della levità. La leggerezza allora che assumono tutti i suoi elementi architettonici, anche quelli appartenenti alle forme del mondo industriale come i tralicci metallici, resi astratti da un non colore, rimanda al difficile fluttuare sulla superficie dell'essere. Questo gioco ironico, questo sorridere del sapiente, per quanto ancora inesplorato, costituisce l'essenza stessa della costante e paziente ricerca di Dardi.

Il disegno di Aldo Rossi, laddove non è immediatamente riferibile al progetto,

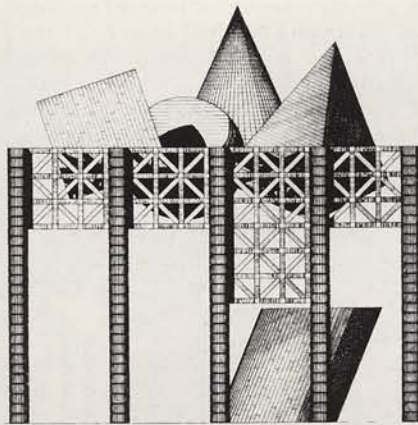


Arduino Cantafora: Degli esseri i germi, 1986

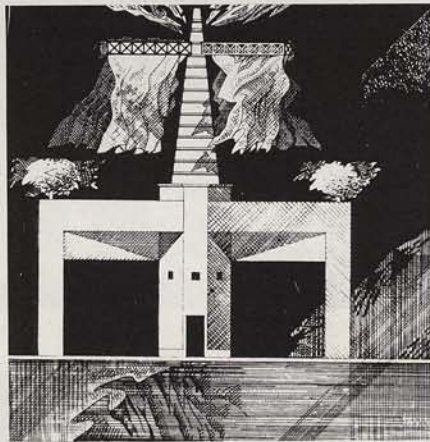
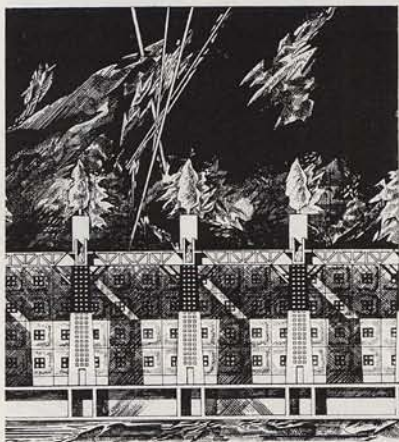


Massimo Scolari: Terme elioterapiche sull'Atlantico, 1977

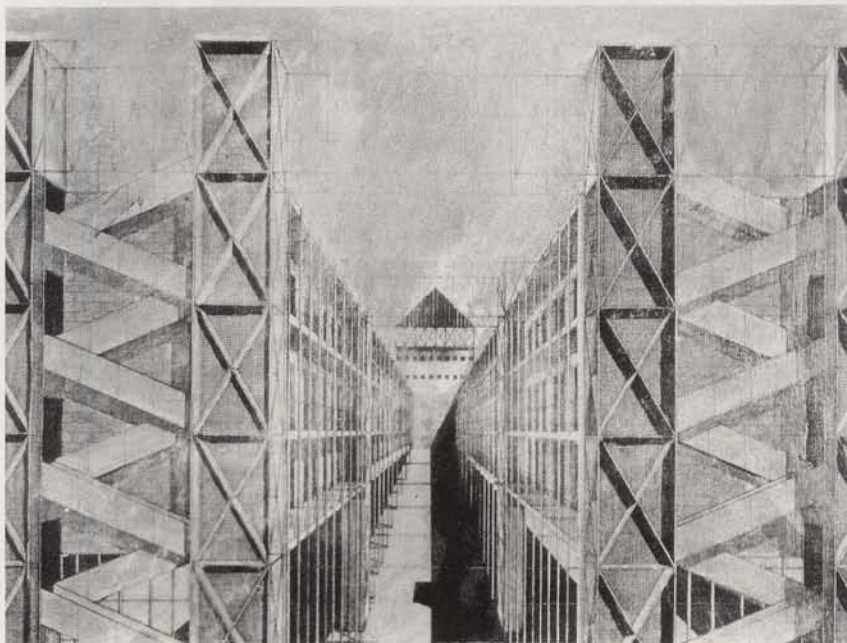
## ARGOMENTI



Costantino Dardi: a sinistra, Monumento a Vittorio Emanuele II, Roma 1986; a destra, Ca' Venier dei Leoni, Venezia 1985



Franco Purini e Laura Thermes: a sinistra, Unità insediativa a San Leucio, 1984; a destra, "Porta Futura" al Festival dell'Unità, Roma 1984



Aldo Rossi: Studio per la Casa dello Studente a Trieste, 1974

è evocativo di memorie architettoniche nell'essenzialità della loro forma archetipica, forme che individuano un universo della mescolanza dove trovano una loro precisa collocazione le immagini della periferia industriale, quelle di fabbricati edilizi ambigualmente sospesi tra la poetica di A. Libera e le melanconiche visioni di M. Sironi, archetipi geometrici, che, nella loro essenzialità stereometrica, propongono architetture del tutto prive di aggettivazioni. Il disegno di Rossi è infatti commento e spiegazione ai suoi progetti; l'assoluta riduzione linguistica cui egli sottopone ciascun elemento, individualizzato, ha una sua necessaria collocazione metropolitana, e tace come Loos, Kraus, Wittgenstein. Ma ancora, nell'universo della mescolanza non è concepibile alcuna veduta prospettica, oggetti ed architetture sono equivalenti, la ricerca di classicità si risolve in una visione anticlassica. Non c'è alcuna oggettività nella visione capace di stabilire gerarchie, anche solo dimensionali, fra le cose, ma queste irrompono nello spazio del disegno, dove il foglio è esso stesso luogo, fisicamente definito, metaforico, proponendo ordini molteplici. La sfida consiste nel comprendere il disordine, e, insieme, fare argine. È da questa posizione teorica che nascono le suggestioni monumentali delle architetture di Aldo Rossi; la loro monumentalità è infatti tutta compresa nel disegno dei propri limiti, il cubo, il triangolo, la sfera sono drammaticamente disarmonici nello spazio urbano, oggetti del tutto autonomi. Ma l'oggetto, come in M. Duchamp, non è più una pura presenza che rinvia a se stessa. «È piuttosto un congegno sperimentale predisposto, innanzitutto, ad accogliere l'evento *improvviso* del senso». (G. Franck).

In Massimo Scolari, il processo di estraniamento degli oggetti, ma soprattutto delle forme, che non devono più dar conto di un significato, ed il continuo scambio tra naturale ed artificiale, nella progressiva riduzione di tutto il naturale ed artificiale, sono portati alle estreme conseguenze.

E la stessa architettura ora si annulla nell'*Architettura del limite* (1979), riducendosi a pura frontalità, solamente piano bidimensionale, supporto del segno, ora appare già tutta compresa, come in *Archeologia artificiale* (1979), in uno spazio delle memorie progettate in cui il tempo assume valore puramente spaziale. Lo spazio della rappresentazione diviene così l'unico spazio possibile, l'unico ancora praticabile: le parole di M. Scolari indicano architetture pericolanti, disegnano paesaggi frammentari, nei quali ancora, tuttavia, la perdita è progettata.