

EIN ANDERES ROM

● Es ist gerecht dass man L. Quaroni, der mit seinem *Immagine di Roma* eins der merkwürdigsten Porträts dieser Stadt dargeboten hat, eine besondere Huldigung zuschreibt. Dieser patriarchalischen Figur, die mehr als fünfzig Jahren die ganze architektonische Debatte mit seiner Praktik des Zweifel als stetige Übung begleitet aber auch beeinflusst hat, ist eine der ergreifendsten Lehre gerade jener Architektengeneration, die bereits die Schwelle von vierzig Jahren überschritten hat und für die er ein schwieriger und beunruhigender Lehrer gewesen ist, als Verdienst anzurechnen. Eben jener Schule die in ihrer Bildung zu erkennen möglich schien, der es aber sich als solche zu gestalten nie gelungen ist und er selbst, ich würde wagen zu sagen, nicht als solche gestalten wollte oder konnte. In diesen letzten Zeiten dann, nach der langen und glücklichen Saison des Unterrichts die zu jenem seinen "Planen eines Bauwerks" führte, das zu einem Zeitpunkt des höchsten Verfalls des Hochschulunterrichts ein Mittel um die Reihen zu schliessen dargestellt hat, schien. L. Quaroni sich immer mehr in sich selbst zurückzuziehen. Es war als ob er sich bereits damit abgefunden hätte in den Wind zu reden, mit gelegentlichen Artikeln in wenigen, absichtlich zwischen die am wenigsten im Vordergrund tretenden Zeitschriften, mit einem bitteren Geschmack im Munde und einer Art Gefühl der Niederlage, die stets durch einen Blick in die Vergangenheit beschwört wurde, wenn nicht mit einer Negativität der gegenüber man glaubte unmöglich irgendetwas gegenüberzusetzen zu können, ausser einer illusionslosen und ironischen Betrachtung der Methoden selbst Architektur zu machen. Das war also der Grund weshalb er in letzter Zeit, nachdem er jene stets zwischen Kontamination und Akkumulation schwankende sprachliche Affabulation der reiferen Jahren und jene gegenüber den verschiedenen linguistischen Materialien verblüffende Indifferenz, die ihm progressives Vordringen in die zur Zeit meist vorkommende Dinge und ständige Zugeständnisse an das Autobiographische erlaubte, aufgab, sich einer Art "negativen Lehre", durch den Rückgang zu der eigenen anfänglichen akademischen Ausbildung, zuwendete. Es wird dann bestimmt einem seiner indirektesten Schülern wie C. Aymonino, der noch sehr jung mit dem Lehrer an der Erfahrung des Stadtviertels Tiburtino teilnahm, zustehen das sperrige Vermächtnis anzutreten, nicht so wohl in charismatischer Hinsicht, da es Heute immer schwieriger wird jemandem die eigenen Lehrern anerkennen zu lassen, sondern in disziplinarischer Hinsicht, indem man den Limbus der Vorsätze, der gerade was die Stadt betrifft die Grenze von L. Quaroni gewesen zu sein scheint, überschreitet. Dieses Streben vorwärtszugehen hat C. Aymonino übrigens stets bewiesen, schon seit den mutigen Siedlungen in der Peripherie Roms bis zu der Erfahrung in dem Gebiet Gallarate, durch eine kulturelle Einstellung die immer von einer gesamten Analyse des Stadtphänomens ausging bevor sie sich in der Komplexität des Entwurfs vertiefte, der er also ständig als

Teil eines weitgehenderes Wachstumprogramm der Stadt betrachtet. Ohne Hypothesen, welche die Stadtanalyse automatisch in den Entwurf umwandeln, aufzuzeichnen, zeigt C. Aymonino, gerade in der Analyse, die Zwiespalte und die Unterschiedlichkeiten sowohl zwischen Vorhandenem und neuen Eingriffen, so wie auch zwischen den einzelnen Eingriffen. In der Tat stellt die in Teile vollendete Stadt nicht nur der Versuch städtische Inseln zu Bauen dar, sondern sie dient auch um zu verdeutlichen wie sehr bereits die Stadt selbst sich als einen adialektischen System von unvollendeten Orten, die unfähig sind die der Stadt eigenen Bedürfnisse nachzukommen, präsentiert. Die Architektur als Beruf kann also nicht anders als ihr Wissen zu steuern damit es nicht überläuft und, aber nur in literarischer Hinsicht, eine komplizierteren Wirklichkeit zu überrennen, über die zu reden es nicht zulässig ist aber wichtig sie vorzuzeigen. Das ist C. Aymoninos Lauf, der die literarischsten Projekte, jene des fünfziger Jahren bis Anfang des siebziger Jahren, von den neuesten trennt, vereinigt durch den Willen in ihnen historische Forschung, kritische Funktion des Bildes und kritische Sichtung zusammenfliessen zu lassen, um nun *einfach* zur Stadt zu gelangen, fast ihrer Kennzeichen und ihrem eigenen genius loci entzogen. Im Gegensatz zu dem was P. Portoghesi seit Jahren verfolgt, der die historischen und sedimentierten Werte der Orten mit seine immer mehr hervortretende Neigung zur Übersetzung derselben in architektonischen Begriffen zu verbinden sucht. Gerade in seinem ausgeprägteren Bestreben nach dem Entwurf dieser letzten Jahren erforscht und konjugiert P. Portoghesi, kleine und grosse Entwurfsmöglichkeiten verbindend, jede architektonische Partitur, sowohl in ihrer Individualität als auch in ihrem, in dem Ort der sie aufnimmt, eingewurzelten Zustand. Er scheint sogar den Ort selbst einer Art "totales Projekts" zu unterziehen, in welchem er die vorangehende auf die Eigentümlichkeiten des Orts gerichtete Aufmerksamkeit jetzt durch eine wahre und eigene "projektuale Anregung" des Orts ersetzt, bis dass jede ihre architektonische Anwesenheit, gleichsam aus eigener Keimkraft, sichtbar wird. Mit seiner Begünstigung jeder möglichen Architektonischen Aüßerung der Landschaft, ohne irgendwelchen Druck auszuüben, nur indem er ein aufmerksames Gehör der von der Ortbeschaffenheit übermittelten Anweisungen schenkt, aber ohne naturalistischen Abweichungen und falsche Ehreerbietungen einer urtümlichen totemistischen Furcht im Namen eines missverstandenen Respekts vor den mutmasslichen Neigungen der Kultur des Orts, scheint sich der Architekt auf ein reines mæutisches Verfahren beschränkt zu haben. Deshalb stellen die Architekturen des Gedächtnisses, das den Orten aber auch dem eigenen geistigen und persönlichen Besitz zugehörig ist, für P. Portoghesi die Verwirklichung einer eigener Wahrheit dar, die mit Mühe, Folgerichtigkeit und stets dem sehnlichen Wunsch auch den anderen diese seine Wahrheit mitzuteilen, ans Licht gebracht wird. Vom Standpunkt der blossen Sprache sollten hingegen zwei Persönlichkeiten wie V. De Feo und C. Dardi interpretiert werden, im Rahmen einer Tendenz die man als wissenschaftlichen Experimentismus bezeichnen könnte, und die sie unter dem Zeichen der "Ernüchterung" konfrontabel macht. Das Interesse für die Arbeit von V. De Feo, mit ihrer Beharrlichkeit auf die Verifizierung der repräsentativen Fähigkeiten der Geometrie bis zur wahren ironischen Inszenierung des sprachlichen Spiels, konzentriert sich auf die, in seinem Werk, von der Disziplin übernommene zweifelhafte Rolle zwischen Technologie, Geometrie und Bild. Dieses sein Experimentieren bildet ein Aspekt der architektonischen Sprache, die sich schon immer nach dem Sinn und dem Zweck der eigenen Darstellungen befragt. Entgegen der "vollen" Darstellung von Werten, Denkwürdigkeiten und aus-

serdisziplinarischen Bedeutungen stellt sich die Darstellung der blossen Sprache, die darauf verzichtet die Welt zu schildern, um stattdessen das eigene, auf prästabilierten Regeln beruhende und in ihrem Innern mit Wachstum- und Entwicklungsmodalitäten versehnte innewohnende Konventionelle zu offenbaren. Gleichzeitig erforscht er die eigenen Grenzen durch das ironisches Spiel, erkundet die Zweifelhaftigkeit der Darstellung, ohne dabei bestrebt zu sein Regeln aufzustellen, und verifiziert die endlosen und willkürlichen potentiellen Fähigkeiten seines geometrischen Universums. C. Dardi, stets nach der Gleichsetzung der theoretischen mit der projektualen Stellung strebend, hat sich auf der gleichen Weise schon immer mit einem Regelungsprogram der Disziplin beschäftigt, in dem Versuch sowohl die Ergebnisse der historischen Avantgarde als auch die Themen der aktuellen Debatte zu einen geordneten Gedankenbau zu führen, der imstande ist die eigenen Heterotopien zu erfassen und die eigene Notwendigkeit und Schöpfungsfreiheit in den Strukturen der Sprache selbst herauszufinden. Notwendigkeit und Freiheit insofern nicht als vorausgesetzt, insofern nicht als Möglichkeit die Gesetze und die Ordnungen als Grundlage des eigenen Schaffens selbst und für sich selbst zu bestimmen, sondern weil auf dem Wege vom Symbol zum Zeichen entdeckt, das vor allem in seinen neuesten Werken zu einer erzählenden Spannung schreitet: das Symbol ist also nicht mehr nur in der reinen Abstraktion der Volumen, der platonischen Körper, gesucht, sondern es riskiert die Kontamination mit der Geschichte, dem Gedächtnis, der Tradition. Dagegen ist die von G. Caniggia durchgeführte, jedoch über mehreren Jahren unbeachtete, wenn nicht verdrängte, mühselige Forschung viel mehr in den genauen römischen Kulturzusammenhang verwurzelt und ist auch mit Muratoris Lektion verbunden, obwohl er unter den Schülern von S. Muratori als der am wenigsten orthodox anzusehen ist. Indem er das Verhältnis zwischen typologischer Analyse und Eingriff durch interstitielleren und im Kontext verwurzelteren Untersuchungen verschärft, im Vergleich zu der Leichtfertigkeit der venezianischen Schule, die aber als erste dessen grosse Bedeutung erfasst hatte bis zur Entdeckung jener anerkannten Struktur des anthropischen Raums, neigt G. Caniggia dazu eine Art Architektur der strukturellen Hauptwurzeln eines Kontextes wiedervorzuschlagen. Das alles eine Darstellungstrockenheit ergreifend, die obwohl sie Jahrhunderte von Geschichte und Umwandlungen überflügeln scheint, in Wirklichkeit nach Darstellungserfordernissen, fern von irgendwelchen Gleichklang mit der Aktualität, trachtet, um sich reiner Notwendigkeit einer allgemeineren Ordnung zu machen, welche aufgespürt wird, indem man den Ort nicht nur in physischer sondern auch in kulturellen und sozialen Hinsicht problematisch befragt. Zwischen Tradition und Moderne, auf einem gleichlaufenden Nachforschungsbedürfniss, befindet sich die Arbeit von A. Anselmi, obwohl seine Tradition der klassischeren oder jenen neueren der Modernen Bewegung angehört. A. Anselmi hat aber den Weg der peremptorischen Aneignung des Orts als Versuchs- und Prüfungsfeld der eigenen Idee der Architektur gewählt. Die logische Komplexität, welcher seine Projekte unterworfen sind, lässt stets ein Streben nach förmlicher Vereinfachung ahnen, in der die Geometrie, weit davon entfernt einen Virtuositätenfeld zu werden, als Ordnungs- und Klarheitsschaffende Element wirkt. Wenngleich sie nämlich eine Bedeutung und eine Sinnbildlichkeit auf sich nimmt, welche die von seiner Architektur überbrachten Erinnerungen zu überlasten neigen, findet sie Bestätigung und Bestimmung gerade in den objektiven Bedingungen und in der Praxis der Arbeit. Es ist also für A. Anselmi immer die Wirklichkeit die jene scheinbare Formkomplikation "more geometrico" festlegt. Und all dies in einer fast zwanzigjährigen Arbeit, in der

gerade das Thema des Verlusts, der Abwesenheit für ihn vorherrschend zu sein scheint, ohne allerdings sehnsuchtsvolle Noten zu nehmen, sondern in dem, im Gegenteil, das Erzählen einer Abwesenheit in den Beginn eines neuen Bauwerks verwandelt wird. Verlust der Zentralität der Renaissance die in der Arbeit A. Anselmis in dem Postulat des "unendlichen Punkts" wieder wachgerufen wird, in einer immer anspielenden Ordnung und Symmetrie die, ohne mit der Gewalttätigkeit einer Behauptung vorgelegt zu sein, wachgerufen werden. Völlig parallel auch wenn jeder mit einer bereits anerkannten und allmählich immer mehr genauer zum Vorschein kommende Eigenartigkeit, sind die Wege, die von der ganzen G.R.A.U. Gruppe befolgt werden, hier vertreten durch eine Auswahl die von A. di Notos klassizistischem Naturalismus bis zu P. Erolis beschreibenden Übertriebenheiten und Fachabweichungen reicht, zu M. Martinis unbefangenen weil ernüchterten Idee einer möglichen "Strassenarchitektur", zur G. Milanis fragmentarischen Wiederverknüpfung der verschiedenen Schichtungen der Geschichte und der Zeit, zu den Partiellen Fragmenten und doppeldeutigen Bildern der Naturgeschichte von F. Montuori, und schliesslich zu F. Pierluisis Beachtung für die Architektur und ihre Mehrschichtigkeit in der Richtung jener "Wiederschrift", die als einzige Möglichkeit um die "Damnatio memoriae" aufzuhalten betrachtet wird. Alle jedenfalls vereint durch jenen gemeinsamen und bereits historischen Stellungnahmen, in den Jahren der Gründung der Gruppe G.R.A.U. (1964), mit der Absicht Politik und Kultur, Theorie und Sprache zu verschmelzen, eben durch die Mitteln der Disziplin, bis zur der Verbindung der Erfahrungen der "projektiven Darstellung" oder der Organisation klassischer Symmetrien mit den Anregungen der "Ordnung die zur Vergangenheit schaut", oder mit den Theorien von G. della Volpe über die "Bestimmten Abstraktionen" und die "Logischen Prämissen", bis zur Behauptung dass die Wirklichkeit eine Metapher der Kunst sei, und schliesslich zu jener dauernden konfliktvollen Spannung in ihren Beziehungen zur Wirklichkeit. Es gibt dann auch wer, wie G. Accasto, diese Spannungen zu mildern versucht hat durch Zuflucht zu einer korrekten disziplinarischen Betrachtung, die vom eigenen Verbleiben in dem mythischen Raum der Sprache sich begnügt, welche dauernd in dem Bestreben ist sich selbst neu zu erforschen und zu erdenken, im Rahmen von wenigen und ausgewählten Erben des Modernen, die jedenfalls als Kritik äusseren Sicherheiten benutzt werden. All dies, da es nötig erscheint eine Auslese der Grenzen zu treffen, geschieht ohne sich zu kümmern Richtungen aufzuweisen, in der Überzeugung dass jede Architektur keine Lösung sondern nur ein Beispiel, höchstens ein Vergleichsobjekt sei. Ohne sich vor dem Eklektizismus zu fürchten, sind F. Cellini und N. Cosentino imstande gewesen sich unbefangen von der Nüchternheit einer mit ihrer Strenge gefassten Architektur bis zum erfinderischen und bildlichen Wagestück und zur Freude am Bild und am Einfall zu bewegen, auch dann als dieser letzter aus dem Ton zu kommen oder absichtlich einfach schien, doch stets in einer Art Zusammenhang mit der Lehre einigen wenigen Meister. Von jenen mythischsten der Architekturgeschichte bis zur jenen näheren und geliebteren wie M. Ridolfi, doch immer mit einer konkreten Adhäsion an den Dingen, die ihren bildlichen und experimentellen Exzessen gehütet hat durch die zersetzende Wirkung der kritischen Prüfung der unternommenen Werken und jenen mit denen man sich gelegentlich beschäftigte, und die als neue vergnügte Wagnismöglichkeiten betrachtet wurden. Das Gelangen zum Projekt ist für C. D'Amato, im Vergleich zu seiner Tätigkeit als Publizist, ziemlich neu, man muss aber eingestehen dass es, befreiter vom Herkommenkorpus, von jenem Geschichtsgut, das ihn an seinen Anfang geprägt hat, sich nun wirklich als ande-

re und neue Selbsterhebung gestalten kann und sogar jene seine anfänglichen Unbefangenheit gegenüber der sich einfaches Gebrauchsmaterial zu machen gezwungene Geschichte begreifen lässt. Es wird dann genügen auf die Verschärfung der benutzten Vokabeln zu verzichten damit der Bau und das Projekt Absolutheit, jene flüchtig erblickt gelasste und geleugnete Solidität bewahren, damit schliesslich das Werk in seine Wesentlichkeit sich wieder wirklich zum Organismus macht, der trotz seiner Individualität imstande ist sich mit dem Rest der Stadt zu vergleichen, wie es auch C. D'Amato selbst zu wünschen scheint. Auch die Entwürfe von G. D'Ardua setzen ein Streben nach Stadtkontinuität, eine wahre Bürgereigenschaft voraus. Bis zum Punkt dass sie in ihrer Einmaligkeit, in dem Gebrauch selbst der Materialien, in der Anwendung klassischer Formen und in ihrer eigenen häuslicher Monumentalität selbst, eine Etik, vor ihrer förmliche Anerkennung, zu fordern scheinen. Den scheinbaren oberflächigen Werten seiner übertriebenen "Ausfeilungen" auf dem Entwurf weisst er eine Verteilungs- und Sprachvereinfachung entgegenzusetzen, die gezwungen ist, auf dem Feld des Bildes, einen starken visuellen Aufschlag vorzuzeigen, stets zwischen als religiöse Sammlung der Denkwürdigkeiten betrachtete Altertumsbestrebung und ungestüme Leichtigkeit des Modernen schwankend. Und es ist eben diese letzte Eigenschaft die von M. Fuksas und gerade auf dem Gebiet der Konstruktion jedesmal provoziert und hervorgehoben wird, in seinen baulichen und bildlichen Kühnheiten, gerade durch ein überfliessendes Baubedürfnis, zum Nachteil einer stets zur Schau gestellten und bekannten Gleichgültigkeit für jedes reines Theoretisieren. In Wirklichkeit ist er immer bereit Stimmungen aufzufangen, die aktuellsten Problematiken zu erkennen und, allein und rechtzeitig, Lösungen zu finden, auch wenn manchmal in etwas zu oberflächlicher Weise, zuweilen aber auch, in einem gesuchten Durcheinander von Sprachen und Absichten, froh unterschiedliche Sprachstufen zu kontaminieren, ohne sehr um der Korrektheit der Methode besorgt zu sein. Von einem entgegengesetzten Standpunkt aus weist das fortwährende Streben dieser Jahren von D. Passi nach einer malerischen Arbeit, den Sinn einer Aktion auf, die fast die neueste Geschichte zu verwischen scheint, um von neuem zu beginnen mit der Stellung des Problems der Stadt von der Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts an, von jenen philophischen aber auch architektonischen Analysen die das Werk der Architekten, denen sie sich, so scheint es, schon als unergründlich darbieten, ganz anders hätten leiten sollen. Es scheint das U. Passis Engagement mehr poetisch als disziplinarisch ist, ut pictura poesis, idealen Szenarien für das Paris von Baudelaire, so wie für das Berlin von Benjamin, aber auch für das metaphysischen Ferrara von De Chirico, Savinio, Carrà, für eine immerhin in einem Widersinn sich zerstreue und zerbrechende Stadt: mehr den je offenbart eine von Bildern beherrschte Gesellschaft in ihnen die eigene "Not". D. Passis Botschaft tendiert mit "dem Schrei" von E. Munch sich zu vermischen. Da sie sich in seiner Arbeit verschmelzen, bilden gemalte und geplante Stadt die ideale Synthese einer Imagerie die von der idealisierten und in ihren Hauptlinien abstrakten Stadt Rom, um sie beinahe als metropolitane Metapher darzustellen, ausgeht. Rom wird dann Anregung und Anhaltspunkt zu einer zuweilen dramatischen Töne übernehmende Lektüre einer durch die Härte und Geschlossenheit ihrer Mauerkurtinen betrachtete städtischen Wirklichkeit. Und in der selben Richtung sich zu bewegen scheint auch die Arbeit von F. Prati, der in seinen Entwürfen ein sehnsuchtsvolles Wachrufen einiger besonderen Städtigkeitlichkeiten zu inszenieren tendiert, die er in dem stehenden venezianischen Wasser, in die Schwindel und Enge der genuesischen "Carrugi" und schliesslich in die

Gediegenheit der römischen Steinen erkennt. In seiner Arbeit ist ein Übermass an Gedächtnisaktivierung stets gegenwärtig, insbesondere jener geschichtlichen, als äusserste Übung um sich zu zwingen Worten noch auszusprechen, Zeichen zu setzen, mögliche Architekturen und vor allem neue mögliche Städte, mit ihren unvermuteten Harmonien, zu erfinden. Durch die gleiche Beachtung der Stadt aber von einem verschiedenen Standpunkt aus, dass heisst von jenem der konkreteren beruflichen Durchführungen, und in erster Linie durch eine dem Bild der Stadt, der Geschichte und der Architektur im allgemeinen zugeteilte verschiedene Rolle, scheinen die jüngsten Ergebnisse der projektualen Forschung von F. Purini und L. Thermes gekennzeichnet. Schon seit langem auf dem Wege zu einer grösseren beruflichen Konkretheit eingeleitet, ohne dafür auf der symbolische Darstellungskraft des disziplinarischen Universums verzichten zu haben, scheinen ihre jüngsten Eingriffe die Möglichkeit zu beweisen, nicht auf die Komplexität der Problematiken im Namen einer von den Forderungen der Realisation verursachte Vereinfachung verzichten zu müssen. Das scheint der wichtigste Anhaltspunkt zu sein der ihre bereits anerkannte theoretische und projektuale Ausserordentlichkeit weit überschreitet und der, nach den widersprüchlichen Ergebnissen des Hauses zu Gibellina, von dem Bedarf zuviel und zugleich zu sagen verursacht, nun jetzt, mit dem Viertel für Neapel, ein Moment meisterhaften Anerkennung einer zu lange erwarteten Verifizierung erhält. Es werden dann sicherlich die Jüngsten, wie A. Sotgia oder andere die wie er in jener Forschung die Motive des möglichen Vergleichs und der Kontinuität gefunden haben, die ermutigt sein werden, so wie die theoretische und projektualen Solidität von M. Beccu, der pulsierende Realismus von S. Cordeschi, die schon aufreibenden höchst auserlesenen Neuerfindungen von M. Pazzelli oder die Leichtigkeit des vergnügten historischen Spiels von G. Priori nichts anders als die Bedeutung der eigenen Wurzel wiederzuentdecken werden, sie anzuerkennen und zu akzeptieren, wenn sie der eigenen Arbeit einen Sinn geben wollen werden, nicht nur des reinen Zufalls und der Unvorhersehbarkeit der für sie nützlichsten Gelegenheiten.

UN'ALTRA ROMA

Stanno diventando ormai sempre più numerosi i tentativi di ricostruire, all'interno della cultura architettonica in generale, alcune storie più particolari, quasi ad indicare che la complessità del dibattito può essere disarticolata in una sommatoria di microstorie di quelle che ormai si possono riconoscere come vere e proprie provincie dell'architettura, individuabili non solo geograficamente ma per le loro singole specificità. Anche se la maggior parte dei recenti contributi su questo versante potrebbe essere facilmente liquidata per il carattere affrettato e di pura promozione personale, tuttavia, in questo accumularsi di continui detriti culturali va forse rintracciata la ragione della ostinazione a presentare, di volta in volta, con marginali spostamenti, fotografie più o meno smaglianti di "gruppi di famiglia in un interno". Persa la composta sobrietà e la vagheggiata classicità che solo la distanza temporale sapeva conferire a inattuali *Scene di conversazione*, le più attuali messe in posa assumono sempre più il carattere di scomposte foto di gruppo di fine anno scolastico in cui si faceva a botte per comparire tutti al meglio. Tuttavia, a distanza di anni, queste foto acquistano un senso proprio perché torniamo tutti a sembrare presenze necessarie per il posto che avevamo nella foto, perché bene o male pochi hanno tradito le aspettative che si potevano già intravedere in nuce in quei volti e, perché, alla fine, ci possiamo ancora e sempre contare dal momento che,

in fondo, marginali sono state le defezioni e le delusioni. Ma forse non basta nemmeno la speranza di una successiva lettura in prospettiva, in una più meditata dimensione storica, a giustificare i tentativi di bilancio a caldo, quando ancora tutti i giochi sono in corso. È più lecito semmai ipotizzare che chi si è assunto l'onere, mano mano, di restituire un quadro complessivo di realtà così particolari abbia pensato non tanto al proprio segmento di verità da fornire in parallelo alle più ampie e necessariamente più ingenerose formulazioni totalizzanti, in cui le storie personali e particolari diventano comunque trascurabili o degne di poco conto, quanto piuttosto di poter ribaltare giudizi e posizioni. Almeno quelli che, per la loro parzialità, hanno fatto sbandare non solo il dibattito architettonico ma il mestiere stesso, con le inevitabili ripercussioni sul piano professionale, la scuola stessa, sempre più avvilita in una didattica di routine e sempre meno scuola, con le devastanti implicazioni per una disciplina diventata sempre meno trasmissibile e sempre più vuoto esercizio accademico. Se l'operazione condotta su pur parziali realtà, come quella della cultura architettonica romana di questi anni, apparentemente trascurabili, avrà un senso, questo andrà ricercato piuttosto che nel cerchio magico del linguaggio, anche se sarà inevitabile proprio da questo partire, nella possibilità di contribuire alla costruzione di un particolare capitolo di una più generale storia del lavoro, più volte enunciata e sempre disattesa, proprio disarticolando l'apparente complessità ed enigmaticità delle situazioni che pur individuali ci giungono ammantate da un loro impenetrabile spessore. Si tratta perciò, una volta individuato il livello di riconoscibilità, di "separare" e disporre questi che ci giungono come materiali diversi e disaggregati tra loro, nonostante la loro vicinanza geografica e culturale, nello "spazio storico" che solo ci permette di attribuire loro dei valori, di scegliere, di selezionare, infine di giudicare. Bene han fatto allora i curatori di questa nuova rilettura dell'architettura contemporanea romana ad articolare, per ovvii motivi generazionali, i contributi dei singoli architetti presentati sino ad individuare le differenze di mentalità che si traducono in distanze epocali tra le diverse generazioni. Il vero confronto sarà allora tra la generazione dell'incertezza (così individuata in una fondamentale rilettura dell'architettura italiana proposta attorno alla metà degli anni settanta da F. Dal Co e M. Manieri-Elia in un numero di "L'Architecture d'Aujourd'hui") la generazione - vale a dire - di C. Aymonino, di C. Dardi, di V. De Feo e di P. Portoghesi, per indicare almeno quelli di maggior ascendenza romana, e quella che si presenta come vero e proprio schieramento compatto, la generazione di mezzo, forse la più penalizzata, almeno fin'ora, sul piano delle realizzazioni architettoniche, nonostante il suo più agguerrito e attrezzato puntiglio teorico. Se in quegli anni la generazione dei maestri (in questa occasione opportunamente ricordata con una serie di omaggi) era stata definita dei "baroni rampanti", saremmo tentati di attribuire invece alla generazione più giovane, quella dei trentenni, ugualmente presente in questa rassegna, l'appellativo di generazione dei "cavalieri inesistenti", quasi a mitigare la loro ostentata sicurezza sul piano teorico e professionale, cui si tenta da più parti di relegare il ruolo di scavalcamento spericolato della generazione immediatamente loro precedente. Ma il merito, oltre che nel salutare confronto generazionale, sembra quello del confronto sui diversi piani metodologici e di sperimentazione disciplinare a pieno spettro, da quello più sperimentale a quello più professionale, sgombrando il campo una volta per tutte dal fastidioso preconcepito per cui la Roma di questi ultimi anni non ha prodotto che sterili architetture di carta e bei disegni senza promesse di architettura, come se avesse perso qualsiasi speranza progettuale. Ed è proprio a partire dal ridimensiona-

mento di questa distorta rilettura moralistica e bacchettona che sembra possa essere avviata una più serena analisi della situazione attuale ma anche della storia più recente, con possibili proiezioni su quanto sta per accadere. Del resto, su questo versante si era mossa la prima ricognizione che verso il finire degli anni settanta "Casabella" aveva condotto sugli architetti romani. Anche in questo caso, nonostante G. Muratore avesse condotto l'indagine muovendosi virtuosisticamente tra una liquidatoria condanna del passato ed una attesa messianica nei confronti del futuro, proprio a partire dalle promesse che sembravano potersi individuare nella generazione dei quarantenni (a Muratore più vicina), un evidente clima di presuntuosa sufficienza della controparte redazionale – non si capisce suffragata poi da quali attrezzature conoscitive – ed un parallelo gioco al massacro nel rivendicare priorità, differenze e reciproche distanze da parte del gruppo romano allora coinvolto, aveva di nuovo relegato nel limbo del lavoro marginale, volonteroso ma ineffettuale, un'intera generazione.¹ Ma capiremo tutti solo più tardi che cosa ha significato l'apparente ritiro aventiniano, il rinsaldarsi (oggi è sotto gli occhi di tutti) tra professione spinta al massimo di occupazione delle occasioni, gestione politica e amministrativa delle città, sempre più cinica e disinvolta nel cercare le proprie legittimazioni culturali e, non ultima, la tacita spartizione delle spregiudicate avventure culturali del capitale finanziario privato. Forse proprio su questo versante si sarebbe dovuto spingere per comprendere le difficoltà generazionali che non sono tipiche ed esclusive della scuola romana di architettura ma sono diventate un problema più generale su cui si sta decidendo il destino di questi anni, non solo per l'architettura, che forse sarebbe di per sé un fatto trascurabile, ma riguarda, più complessivamente, il destino della città, la forma del territorio e l'intero ambiente in cui si troveranno ad operare la nostra e le future generazioni.² Ciò che comunque può considerarsi una comune carenza di tali occasioni espositive ed editoriali, cui peraltro mi pare abbia posto parziale rimedio questa nuova iniziativa, è il mancato collegamento con le ragioni dei "padri" e perché no con la stessa Roma, con la sua storia e con la sua fisicità. Perché solo in questo senso è legittimo domandarsi se esista davvero una scuola romana di architettura, quali ne siano i suoi fondamenti, le sue ragioni, le sue legittimazioni infine a riconoscersi come scuola, differenziandosi da quanto succede nel panorama nazionale. Come è stato fatto per la scuola romana sul versante pittorico, quella storica degli anni trenta che ha trovato in M. Fagiolo il suo più alto esegeta e quella più recente degli anni sessanta, storicizzata da M. Calvesi, anche per l'architettura vanno trovate radici e giustificazioni di più affinata puntualità che la tolgano da una pura presunzione di sole atmosfere e temperie che, da sole, non giustificano ma anzi confondono la lievità dei continui azzardi poetici con la gravità climatica e culturale delle occasioni costruite nelle "scampagnate fuori porta".³ È giusto che un particolare omaggio sia attribuito a L. Quaroni che con il suo *Immagine di Roma* ha dato uno dei più straordinari ritratti di questa città. A questa figura patriarcale che per oltre cinquanta anni ha attraversato, condizionandolo spesso, l'intero dibattito architettonico, con la sua pratica del dubbio come esercizio continuo, va ascritto il merito di aver dato una lezione, tra le più commoventi, proprio alla generazione di architetti che ha ormai superato la soglia dei quarant'anni e per i quali egli è stato un difficile ed inquietante maestro. Proprio a quella scuola che sembrava possibile intravedere nel suo costituirsi, ma che non è mai riuscita a configurarsi come tale e che egli stesso – oserei dire – non ha voluto o potuto configurare come tale. In questi ultimi tempi, dopo la lunga e felice stagione dell'insegnamento, sfociata in quel suo *Progettare un edificio* che ha

1

Se era giusta l'intuizione che a Roma si stavano sperimentando per la prima volta nuovi livelli di un consumo di massa della disciplina, che si avviava l'abbandono della "grande dimensione", fino a pochi anni prima scenario di una gratuita utopia della realtà, che erano ormai avvertiti come remoti i logori discorsi sull'Asse Attrezzato o come improbabili occasioni di architettura concorsi come quello per la Camera dei Deputati, certo però non era sufficiente la constatazione che ci si andava affinando su problemi meno evasivi e generici all'interno della complessità del proprio tirocinio progettuale e della realtà della città costruita. Certo, non c'era sbocco neppure allora per la materializzazione del progetto, ma l'exasperazione della sperimentazione teorica non garantiva di per sé quella sospirata ricerca di un'autonomia disciplinare che salvaguardasse dall'appiattimento del professionalismo, celato dietro l'idea di continuità con le ricerche del movimento moderno, propagandata dalle vestali di quegli anni, su opposti fronti, attraverso il controllo dei mezzi di diffusione editoriale. Anche il riconoscimento di un nuovo spessore ideologico legato alla riscoperta dei materiali più diversi dell'architettura, reindagati per individuarne altri e diversi significati, forse non è bastata a togliere alla ricerca romana di quegli anni il livello di divertita regressione ad una presunta nuova infanzia della disciplina che conferiva ai risultati complessivi il sapore di un infinito intrattenimento. È la logica della costruzione del progetto stesso a farsi determinante su un doppio binario, quello del disegno come forma autonoma del procedimento di costruzione dell'oggetto architettonico, con le riduzioni che ciò comporta nel suo geometrisimo esasperato e quello delle riflessioni attraverso il disegno sui materiali del linguaggio e della figurazione, sino a sconfinare in una dimensione letteraria. Ma ciò che salda il livello teorico e sperimentale ai reali problemi della città è proprio in quegli anni il risultato delle ricerche del gruppo veneziano di architettura che, pur giungendo a Roma con ampio ritardo, riesce a creare un fronte unitario e discriminante tra chi continuerà nell'evasività macrostrutturale e chi si impegnerà invece su più parziali analisi del rapporto tra architettura e città, tra conoscenza tipologica e conoscenza storica della crescita urbana. Se "Casabella" aveva potuto verificare e dare ordine a quell'universo in forme in cui sembrava che il solo motore fosse quello di una esasperata individualità, riuscendo a riconnettere ed a rintracciare fili comuni e nemmeno tanto esoterici nella fiera delle vanità, pur con l'inspiegabile limite di una totale rimozione o – per lo meno – sottovalutazione del ruolo dei maestri più vicini a quella generazione, da allora si sarebbe potuto sperare che, chiariti ed individuati i percorsi, le diverse posizioni, rinsaldandosi e rinfrancandosi, avrebbero davvero potuto farsi scuola, proprio all'interno del vuoto lasciato dal progressivo disimpegno e da quella sorta di attesa in cui sembrava essersi rifugiata la generazione dell'incertezza.

2

Al contrario, anche i più recenti contributi preferiscono mantenere una sorta di colpevole indifferenza, come accade in quello intitolato *Esiste una scuola romana?* che raccoglie indistintamente, senza selezione, in maniera caotica ed acritica, i contributi progettuali di uno dei dipartimenti della facoltà di architettura di Roma. In questo caso, colpevolmente, i valori restano indistinti, senza differenziazione alcuna, senza stabilire qualità e senza riconoscere

diversi livelli di maturazione teorica, progettuale e professionale; semmai, con vistose sbandate nel livellare il peggiore professionismo con la paziente costruzione di una più meditata professionalità. Un contributo proficuo avrebbe potuto derivare, proprio perché in un confronto più allargato all'intero panorama italiano, dal volume dedicato da P. Portoghesi a *I nuovi architetti italiani*, ma la concitata esuberanza degli architetti ospitati nel volume non ha permesso loro quel superiore distacco che nella oculata scelta dei materiali ne avrebbe potuto far leggere in filigrana le più sotterranee ambizioni di appartenenza culturale, quindi di distacco e di profonda distanza, dalle ridondanti sbavature dei pur numerosi promossi affrettatamente sul campo, delle invadenti e a volte imbarazzanti presenze sfuggite alle maglie della selezione. Eppure, l'illuminante saggio di P. Portoghesi che funge da introduzione al volume costituiva di per sé una discriminante e forniva precise indicazioni all'interno di un caotico panorama architettonico. Ma, nelle singole dichiarazioni di poetica, tutti indistintamente hanno saputo trovare le ragioni di una comune appartenenza ad una radice culturale che giustificava, senza imbarazzi, una fiduciosa attesa nelle "magnifiche sorti e progressive dell'umanità". È il caso infine di ricordare (anche se sarebbe più sensato stendervi sopra un velo di pudore) una recentissima mostra, sempre dedicata agli architetti romani, tenutasi a Toronto con un pur dignitoso catalogo, con la prefazione dei due ineffabili curatori, che raccoglie una sconnessa congerie di materiali eterogenei sotto l'etichetta di *Nuovi architetti romani* in cui sono rifluiti nomi di tutto rispetto a legittimare colpevolmente le miserie ed i bisogni di legittimazione culturale di alcuni imprudenti.

3

Se le radici si sono volute giustamente rintracciare in alcuni ormai mitici maestri – come M. Ridolfi o M. Libera, M. De Renzi o L. Moretti o nella osteggiata e poi rivalutata attività teorica di S. Muratori – sarà il caso di riconoscere, almeno per le generazioni di cui ci stiamo occupando, non tanto e non solo figure come M. Sacripanti per la sua carica immaginifica ed inventiva, per i suoi azzardi figurativi sempre accompagnati da una sorta di carica autodistruttiva o per i suoi mitici corsi degli anni sessanta, animati dalla più vivace avanguardia pittorica. Si tratterà di andare oltre e riconoscere, come è stato fatto per Milano, una specificità dell'architettura romana nel suo momento più alto, quello della realizzazione concreta dei portati teorici, senza sufficienze snobistiche o fastidiosi primati da rivendicare. Basterà guardare la città, nella cui fisicità il Moderno è riuscito a radicarsi, pur se a fatica, in maniera autorevole, fino a farle assumere l'aspetto di un campo di sperimentazione in cui l'architettura, dalle aree centrali a quelle periferiche, ha dovuto sempre confrontarsi con l'incombente delle diverse preesistenze storiche. Una città passata, senza soluzione di continuità, attraverso le diverse epoche storiche che l'hanno di volta in volta quasi sempre rimodellata, se si esclude quella ottocentesca, così determinante per le altre grandi città, che le sarebbe stata, a costo forse di irrimediabili perdite, certo più salutare per svolgere oggi un ruolo di metropoli. In una città come Roma ove nessuna cosa sembra poter avere inizio, ma semmai molte cose possono, se non finire, certo logorarsi sino a consumarsi, vuoi per i grandi mutamenti storici, politici e sociali, vuoi per la riflessione imposta dal confronto con una eredità sempre ingombrante, il Moderno sembra aver ritrovato, sia

rappresentato un modo per serrare le fila in un momento di massima dissoluzione per l'insegnamento universitario, L. Quaroni era sembrato ritrarsi in se stesso. Sembrava ormai rassegnato a farsi "voce che chiama nel deserto", con sporadici interventi in alcune riviste, volutamente tra quelle meno alla ribalta, con un sapore di amaro in bocca, con una sorta di senso della sconfitta, sempre esorcizzata con uno sguardo al passato, se non con una negatività cui sembrava impossibile poter contrapporre alcunché – se non una disincantata ed ironica autoriflessione sui modi stessi di fare architettura. Era per questo allora che, abbandonata la affabulazione linguistica degli anni più maturi, sempre oscillante tra contaminazione ed accumulazione, la sconcertante indifferenza per i diversi materiali linguistici adottati che gli permetteva progressivi avanzamenti tra le cose più ricorrenti del momento e continui scivolamenti sul piano autobiografico, si era rivolto, in questi ultimi tempi, con la regressione alla propria iniziale formazione accademica, ad una sorta di "insegnamento negativo". Toccherà allora sicuramente ad uno dei suoi allievi più "indiretti" come C. Aymonino, che con il maestro aveva partecipato giovanissimo all'esperienza del quartiere Tiburtino, raccogliere l'ingombrante eredità, non tanto sul piano carismatico, dato che è sempre più difficile oggi far riconoscere a qualcuno i propri maestri, quanto sul piano disciplinare, proprio andando oltre il limbo delle intenzioni che, sul piano della città, sembra essere stato il limite espresso da L. Quaroni. Del resto l'aspirazione ad andare oltre, C. Aymonino l'ha sempre dimostrata, dai coraggiosi insediamenti nella periferia romana sino all'esperienza del Gallaratese, con un atteggiamento culturale che ha sempre preso le mosse da una analisi complessiva del fenomeno urbano, prima di calarsi nella complessità del progetto che egli ha sempre visto come parte di un più ampio programma di crescita della città. Senza disegnare ipotesi che traducano l'analisi urbana automaticamente in progetto, C. Aymonino nell'analisi indica le fratture e le differenze che si aprono tra preesistenze e nuovi interventi, così come tra i singoli interventi. La "città per parti" formalmente compiute non rappresenta infatti solo il tentativo di costruire isole urbane, ma serve a sottolineare quanto ormai la città stessa si presenti come un sistema adialeitico di luoghi incompiuti, incapaci di soddisfare le necessità proprie del luogo urbano. L'architettura come mestiere allora non può che controllare il proprio sapere affinché non debordi ad investire, ma solo letterariamente, una più complessa realtà della quale non è lecito parlare, ma che è necessario mostrare. Questo è il percorso aymoniniano che separa i progetti più "letterari" (quelli dagli anni cinquanta sino alle soglie del settanta) da quelli più recenti, accomunati dalla volontà di farvi confluire "analisi storica, vaglio critico, funzione critica dell'immagine e valore dimostrativo della progettazione", per giungere ora *semplicemente* alla città, quasi privata di connotazioni e del proprio *genius loci*. Al contrario di quanto invece P. Portoghesi, da anni, persegue, cercando di legare valori storici e sedimentati dei luoghi con una sua sempre più insistita vocazione alla traduzione degli stessi in termini architettonici. Proprio nella sua sempre più accentuata tensione al progetto di questi ultimi anni, P. Portoghesi, legando tra loro inscindibilmente piccole e grandi occasioni progettuali, esplora e coniuga ogni partito architettonico e nella sua individualità e nella sua condizione di radicamento con il luogo che lo accoglie. Pare anzi sottoporre il luogo stesso a una sorta di "progetto totale" in cui alla precedente attenzione alle specificità del luogo ora sostituisce una vera e propria "stimolazione progettuale" del luogo, sino a far affiorare ogni sua presenza architettonica quasi per autonoma germinazione. Il progettista sembrava allora essersi limitato ad una pura operazione "maieutica", nel suo favorire

ogni possibile estrinsecazione architettonica del paesaggio, senza forzature di sorta, solo ponendosi all'ascolto più attento delle indicazioni fornite dalla natura del luogo, senza però deviazioni naturalistiche e senza falsi ossequi ad una totemica paura primordiale, in nome di un malinteso rispetto delle presunte vocazioni della cultura del luogo. Ecco perché le architetture della memoria, che è dei luoghi ma lo è anche del proprio patrimonio culturale e personale, rappresentano per P. Portoghesi la messa in opera di una "sua verità, scavata con fatica e con coerenza", con l'ansia sempre di partecipare anche agli altri questa sua verità. Sul piano del puro linguaggio vanno invece interpretati due personaggi come V. De Feo e C. Dardi, in un filone che potremmo definire dello sperimentalismo scientifico e che li rende confrontabili sotto il segno del "disincanto". L'interesse per il lavoro di V. De Feo, nel suo insistere sulla verifica delle capacità di rappresentazione della geometria, fino alla vera e propria messa in scena ironica del gioco linguistico, si concentra sul ruolo ambiguo tra tecnologia, geometria e immagine che, nella sua opera, assume la disciplina. La sua sperimentazione rappresenta un aspetto del discorso architettonico che, da sempre, si interroga sul senso e sul fine delle proprie rappresentazioni. Alla rappresentazione "piena" di valori, memorie, significati extradisciplinari, si contrappone la rappresentazione del mero linguaggio, che rinuncia a dire il mondo per denunciare invece la propria intrinseca convenzionalità, basata su regole prestabilite e dotata, al proprio interno, di modalità di crescita e sviluppo. Contemporaneamente, indaga i propri limiti per mezzo del gioco ironico, sonda l'incertezza della rappresentazione, senza sforzarsi di enunciare leggi e verifica le infinite e arbitrarie potenzialità del suo universo geometrico. Allo stesso modo C. Dardi, sempre teso alla identificazione tra posizione teorica e posizione progettuale, si è impegnato in un programma di sistematizzazione della disciplina, nel tentativo di ricondurre sia gli esiti delle avanguardie storiche che i temi del dibattito attuale in una costruzione ordinata del pensiero, capace di comprendere le proprie eterotopie e di trovare la propria necessità e la propria libertà creativa nelle strutture stesse del linguaggio. Necessità e libertà non in quanto presupposto, non in quanto possibilità di porre da sé e per sé gli ordini e le leggi a fondamento della propria operatività, ma trovate nel procedere dal simbolo al segno, che, soprattutto nei suoi più recenti lavori, va verso una tensione narrativa: il simbolo, cioè, non è più ricercato solo nell'astrazione pura dei volumi, dei solidi platonici, ma *rischia* la contaminazione con la storia, la memoria, la tradizione. Più radicata invece nel preciso contesto culturale romano la paziente ricerca condotta da G. Caniggia, pur ignorata se non rimossa per molti anni, legata alla lezione muratoriana anche se egli va considerato, tra gli allievi di S. Muratori, il meno ortodosso. Esasperando il rapporto analisi tipologica/intervento con ricerche più interstiziali e radicate al contesto, rispetto alla disinvoltura della scuola veneziana che per prima ne aveva però colto tutta l'importanza, fino all'individuazione di quella riconosciuta struttura dello spazio antropico, G. Caniggia tende a riproporre una sorta di architettura delle radici strutturali primarie di un contesto. Tutto ciò ricorrendo ad una asciuttezza di immagine che, se sembra scavalcare secoli di storia e di trasformazioni, in realtà tende a istanze rappresentative lontane da qualsiasi assonanza con l'attualità per farsi pura necessità di un ordine più generale, rintracciato interrogando problematicamente il luogo, non solo nei suoi aspetti fisici, ma anche culturali e sociali. Su una parallela istanza di investigazione tra tradizione e moderno si muove il lavoro di A. Anselmi, anche se la sua tradizione è quella più classica o quella più nuova del movimento moderno. Anselmi ha però scelto la via della appropriazione perentoria

attraverso i concorsi, sia attraverso le più rare occasioni di realizzazione, alti livelli di capacità figurativa. La Roma con cui si confrontano oggi questi architetti, è quella che rimane in un'immagine unitaria e forte, una città da abitare al di là delle pur forti presenze di grande sapienza costruttiva e di grande forza evocativa, dovute a personaggi come R. Morandi o P.L. Nervi. Una Roma in cui piccoli e grandi esempi costituiscono un tessuto connettivo. Una città così offesa e pur così straordinaria nella sua compattezza formale e nella sua identità culturale. A questa città, hanno dato il proprio contributo uomini straordinari, oltre a quelli già ricordati: da I. Sabbatini a Q. Pirani, da P. Aschieri a L. Piccinato, da M. Piacentini a G. Vaccaro sino a G. Samonà e L. Quaroni con piccoli ma eccellenti "a solo". Altri vi hanno contribuito con un diffuso e concitato colloquio perenne, come E. Montuori, E. Luccichenti o M. Fiorentino, sino a coloro che, pur approdando a Roma da fuori, hanno fatto in questa città brevi incursioni, lanciando piccole "freccie poetiche", lasciando segni indelebili, o a quelli più giovani infine, di cui ci stiamo occupando, che, solo pensando la città, ne hanno dato delle prefigurazioni diventate ormai parte integrante del volto di Roma che siamo abituati ad amare.

del luogo come campo di sperimentazione o verifica della propria idea di architettura. La complessità logica cui sottostanno i suoi progetti fa sempre intravedere la tensione verso la semplificazione formale, in cui la geometria, lungi dal divenire campo di virtuosismi, assume il tono di elemento d'ordine e di chiarezza. Pur caricandosi, infatti, di un significato e di una simbolicità che le memorie di cui è portatrice la sua architettura tendono a sovraccaricare, essa trova verifica e determinazione proprio nelle condizioni oggettive e nella pratica del lavoro. È dunque sempre la realtà a fissare l'apparente complicazione formale *more geometrico* per A. Anselmi. Tutto ciò in un lavoro ormai quasi ventennale, in cui sembra essere dominante per lui proprio il tema della perdita, dell'assenza, senza tuttavia assumere toni nostalgici ma, al contrario, trasformando il racconto di una assenza nel punto di partenza per una nuova edificazione. Perdita della centralità rinascimentale che viene rievocata nel lavoro di A. Anselmi dal postulato del "punto infinito", in un ordine ed in una simmetria sempre allusivi, rievocati senza essere proposti con la brutalità di una affermazione. Assolutamente parallele, anche se ciascuna con una propria individualità ormai riconosciuta che si va man mano sempre più precisando, le strade percorse dall'intero gruppo G.R.A.U., qui rappresentato con una scelta che va dal naturalismo classicheggiante di A. di Noto agli eccessi descrittivi ed agli sconfinamenti disciplinari di P. Erolì, dalla disinvoltata, perché disincantata, idea di una possibile architettura di strada di M. Martini alla riconnessione frammentaria delle diverse stratificazioni della storia e del tempo di G. Milani, dai frammenti parziali o dalle immagini ambigue della storia della natura di F. Montuori all'attenzione, infine, per l'architettura ed i suoi strati di F. Pierluisi, sul versante della "riscrittura" intesa come unica possibilità per fermare la *damnatio memoriae*. Tutti comunque uniti da comuni e ormai storiche prese di posizione, negli anni di fondazione del G.R.A.U. (1964), con l'intento di saldare politica e cultura, teoria e linguaggio, proprio attraverso gli strumenti della disciplina, sino a coniugare tra loro le esperienze della "rappresentazione proiettiva" o dell'organizzazione di simmetrie classiche, con le suggestioni dell'"ordine che guarda al passato" o con le teorie di G. della Volpe sulle "astrazioni determinate" e sugli "antecedenti logici", sino all'affermarsi che la realtà è una metafora dell'arte, giungendo a quella perenne "tensione piena di conflitti" nei loro rapporti con il "reale". C'è poi chi, come G. Accasto, queste tensioni ha cercato di sdrammatizzarle, rifugiandosi in una corretta rimediazione disciplinare, paga del proprio rimanere nel mitico spazio del linguaggio, teso a reindagarsi o reinventarsi continuamente, all'interno di poche e selezionate eredità del moderno, assunte comunque come critica alle certezze esterne. Tutto ciò imponendosi una scelta dei limiti, senza preoccupazioni di tracciare direzioni, nella convinzione che ogni architettura non rappresenti una soluzione ma sia soltanto un esempio, al massimo oggetto di confronto. Senza timore di cadere nell'eclettismo, F. Cellini e N. Cosentino hanno saputo muoversi disinvoltamente dall'austerità di una architettura concepita con severità all'azzardo inventivo e figurativo, al piacere dell'immagine e della trovata, anche quando questa poteva apparire sottotono o volutamente dimessa, sempre però in una sorta di continuità con la lezione di pochi maestri. Da quelli più mitici della storia dell'architettura a quelli più vicini e più teneramente seguiti, come M. Ridolfi, sempre però con una adesione concreta alle cose che ha salvaguardato i loro eccessi sperimentali e figurativi con la corrosività del continuo vaglio critico delle cose intraprese, di quelle viste occasionalmente e assunte come nuove possibilità di divertito "cimento". Per C. D'Amato l'approdo al progetto è abbastanza recente rispetto alla sua attività pubblicistica, ma

va riconosciuto che i suoi approdi attuali, più sganciati dal *corpus* di convenzioni, da quel patrimonio storico che lo ha condizionato nei suoi esordi, possono davvero configurarsi come nuova diversa edificazione di se stesso sino a far persino comprendere la sua iniziale disinvoltura nei confronti della storia, piegata a farsi semplice materiale d'uso. Basterà rinunciare all'aspirazione dei vocaboli assunti, perché la costruzione e il progetto mantengano la assolutezza di impostazione, la solidità fatta appena intravedere e poi negata, perché l'opera torni nella sua essenzialità a farsi organismo, pur nella sua individualità, capace di confrontarsi con il resto della città, come sembra auspicare lo stesso C. D'Amato. Ed è anche in G. D'Ardia una aspirazione alla continuità urbana a sottendere i suoi progetti, un vero e proprio carattere civico. Al punto che, nella loro unicità, nell'uso stesso dei materiali, nel ricorso a forme classicheggianti e nella loro stessa monumentalità domestica, essi sembrano rivendicare un'etica, prima del loro riconoscimento sul piano formale. Agli apparenti valori di superficie delle sue eccessive "limature" sul progetto egli sa contrapporre una semplificazione distributiva e linguistica forzata, sul piano dell'immagine, a esibire un forte impatto visivo, sempre oscillante tra aspirazione antiquaria intesa come religiosa raccolta di memorie e prorompente leggerezza del moderno. Quest'ultima qualità è ogni volta provocata ed esaltata, proprio sul versante della costruzione, da M. Fuksas, nei suoi azzardi costruttivi e figurativi, attraverso una debordante urgenza costruttiva, a scapito di un sempre esibito e professato disinteresse per ogni istanza puramente teorizzante. In realtà, egli è pronto a captare atmosfere, ad individuare i più attuali nodi problematici, su cui, da solo e per tempo, in concreto, dare risposte anche se forse, a volte, in maniera sbrigativa, a volte contento di contaminare diversi ordini del discorso in una ricercata babele di linguaggi e di intenzioni diversi ordini del discorso. Su un fronte opposto, il continuo tendere in questi anni di D. Passi verso un lavoro pittorico mostra il senso di una operazione che sembra quasi cancellare la storia più recente per "ricominciare", ponendo il problema della città a partire dalle soglie del novecento, da quelle analisi filosofiche ma anche architettoniche che avrebbero dovuto ben altrimenti indirizzare l'opera dagli architetti ma ai quali sembrano ormai porsi come impenetrabili. Più che impegno disciplinare quello di D. Passi sembra essere poetico, *ut pictura poesis*; scenari ideali per la Parigi di Baudelaire, così come per la Berlino di Benjamin, ma anche per la Ferrara metafisica di De Chirico, Savinio, Carrà, di una città che comunque va disperdendosi e frantumandosi in un paradosso: mai come ora una società dominata dalle immagini rivela in esse la propria "misera". Il messaggio di D. Passi tende a confondersi con l'"urlo" di E. Munch. Città dipinta e città progettata si fondono nel suo lavoro, fino a porsi come ideale sintesi di una *imagerie* che prende le mosse dalla città di Roma, idealizzata e astratta nelle sue linee generali per porla come una metafora metropolitana. Roma diviene allora lo spunto e il pretesto per una lettura che talvolta assume i toni drammatici di una realtà urbana vista attraverso la durezza e la compattezza delle sue cortine murarie. Ancora su questo filo sembra muoversi il lavoro di F. Prati che, nei suoi progetti, tende a mettere in scena una struggente rievocazione di alcune particolari peculiarità urbane, individuate nella ristagnante acqua veneziana, nella vertigine e nella ristrettezza dei "carrugi" genovesi, nella corposità infine delle pietre romane. C'è nel suo lavoro un eccesso di attivizzazione della memoria, in particolare di quella "storica", come supremo esercizio per costringersi a pronunciare parole, a tracciare segni, a immaginare possibili architetture e, soprattutto, nuove possibili città con le loro inaspettate "segrete armo-

Pur nella inevitabile parzialità delle scelte che ha visto coinvolti un numero limitato di architetti, accomunati più da un fatto generazionale, ad eccezione di alcuni maestri e di alcuni invitati stranieri, che non da una omogeneità se non proprio da una affinità culturale, l'occasione è certo di quelle che diventeranno memorabili anche perché concludeva idealmente, conferendogli compiutezza, sistematicità ma soprattutto un'adeguata ribalta, il frenetico attivismo progettuale che a Roma aveva suscitato la gestione aymoniniana dell'assessorato al centro storico. Questa occasione progettuale, impostata sulla doppia strategia della "stratificazione" e della "dislocazione" è stata imperniata sull'accettazione del ruolo di Roma capitale e quindi del suo ruolo di città politica che nel corso di questo ultimo secolo ne ha determinato il carattere. La conferma della "Città politica" proprio nel centro di Roma, l'allontanamento delle funzioni incompatibili come quelle dei ministeri, la riqualificazione di via del Corso e di via XX Settembre, infine, l'assunzione dei centri direzionali in periferia come elementi di nuova propulsione urbana autonoma, sono alla base del complesso progetto per Roma con cui il gruppo coordinato da F. Purini ha scelto di confrontarsi. È sorprendente come un gruppo di architetti come quelli coinvolti nell'operazione, caratterizzati molto spesso da esasperate individualità, secondo una tradizione che a Roma dura ormai da tempo, abbiano deciso di raccogliere le proprie forze per presentarsi, su un piano culturale e professionale, fuori dai reciproci particolarismi. Sintomatico poi che l'operazione sia stata sollecitata e guidata proprio da un personaggio scomodo e difficile come F. Purini, considerandosi sempre assediato nella sua particolarissima posizione di *maître à penser* e di grande "prefiguratore" di possibili architetture, nonostante la sua sempre dichiarata disponibilità ed apertura nei confronti degli altri, con un gesto di sorprendente generosità che gli ha consentito di raccogliere forze pur così eterogenee tra loro. Al di là della voluta indifferenziazione che il gruppo si è incredibilmente imposto, i singoli contributi individuali emergono proprio per l'ormai raggiunta caratterizzazione "stilistica" e per le differenti scelte architettoniche, sul piano metodologico e su quello della pura configurazione formale, caratterizzati dalle inevitabili, diverse scelte di fondo nel rispondere ai problemi posti dalla città, secondo personali declinazioni pazientemente stratificatesi nel corso del tempo e difficilmente modificabili. La corretta impostazione dell'intervento complessivo, sia di quello nel centro della città che quello riguardante il centro direzionale a Centocelle, ha trovato un imprescindibile punto di partenza nel supporto teorico e di rilettura storico-critica della città di Roma, a partire dal 1870, che precede le scelte progettuali ed architettoniche.

nie". Dalla stessa attenzione per la città, ma su un differente registro che è quello di più concreti esiti professionali e, soprattutto, da un diverso ruolo assegnato all'immagine della città, della storia e dell'architettura in generale, sembrano connotati i più recenti esiti della ricerca progettuale di F. Purini e L. Thermes. Avviati da tempo sulla via di una maggior concretezza professionale, senza per questo aver rinunciato alle potenzialità prefigurative dell'universo disciplinare, i loro più recenti interventi sembrano dimostrare la possibilità di non rinunciare alla complessità dell'ordine del discorso, in nome di una semplificazione dovuta alle esigenze della realizzazione. Ci sembra il dato più importante, che va ben oltre la loro ormai riconosciuta straordinarietà teorica e progettuale e che, dopo i contraddittori esiti dovuti all'urgenza del dire troppo e tutt'assieme della casa di Gibellina, ora, con il quartiere per Napoli, trova un momento di riconoscimento per una verifica fin troppo attesa. Saranno i più giovani, come A. Sotgia o altri che come lui in quella ricerca hanno trovato i motivi del possibile confronto e della continuità, ad essere rinfanciati, così come la solidità teorica e progettuale di M. Beccu, il palpitante realismo di S. Cordeschi, le pur estenuanti ma raffinatissime reinvenzioni di M. Pazzelli o la leggerezza del divertito gioco storicista di G. Priori, non potranno che riscoprire l'importanza delle proprie radici, riconoscerle ed accettarle, se vorranno dare un senso al proprio lavoro che non sia quello soltanto della pura fortuna e della imprevedibilità delle più provvide condizioni per loro.

Dopo aver considerato questo intreccio di sentieri interrotti, va vista come un importante banco di prova ed una grande occasione di verifica, sia sul piano teorico che su quello di una salutare scommessa professionale, la recente partecipazione di un gruppo di architetti romani alla XVII Triennale di Milano in occasione della mostra "Un viaggio in Italia".⁴ È proprio a partire dall'intelligenza di quella impostazione teorica, pur coi suoi artifici retorici, con il funambolismo dei suoi affondi nell'immaginario, fatti scontrare con dati oggettivi (per cui ad esempio l'aperturismo del piano Sistino viene sapientemente fatto reagire con le chiusure dei piani successivi) che posizioni così distanti tra loro hanno potuto trovare punti di convergenza ed in alcuni casi - come quello di F. Cellini - di totale adesione, sino all'identificazione con posizioni "forti" come quelle del coordinatore. Certo nella lettura e nella restituzione puntuale che F. Purini compie della città, dalla scala territoriale a quella più minuta, avrebbe potuto far riferimento non solo all'alta lezione muratoriana, che egli non ha mai mancato peraltro di riconoscere. Arrivando più vicino a noi, avrebbe dovuto riconoscere la straordinarietà del parallelo lavoro sulla città policentrica che, a partire dagli anni ottanta, F. Pierluigi sta pazientemente conducendo in sordina, anche per segnare le distanze e le scelte di campo tra queste importantissime ricerche e le fastidiose e ingombranti riletture a scala territoriale, vuote ed insulse nel loro esasperato formalismo rozzo e incolto, che si vanno accumulando ancora su Roma. Ma al di là delle inevitabili divergenze sulle scelte o sulle modalità di scelta dei compagni di viaggio per una simile avventura culturale, resta l'importanza dei risultati complessivi, sul piano del metodo e di quello architettonico, che se proprio non possono ritenersi esemplari per quanto riguarda almeno gli invitati esterni costituiscono comunque un punto di riferimento per le successive elaborazioni su Roma che vogliono rinsaldare il momento teorico ad una pratica professionale da acquisire, da parte di un'intera generazione, ormai davvero indifferibile. Poteva fare allora tenerezza la scelta *naïf* di L. Quaroni, nel suo pensare al monumento a Vittorio Emanuele ridotto a moderna rovina che scoprisse i fondali storici che la retorica

risorgimentale aveva occultato, stranamente in sintonia con un'infau-
 sta posizione zeviana ripresa parzialmente, anche se su altri registri,
 da R. Nicolini, secondo cui Roma avrebbe dovuto celebrare il proprio
 centenario di capitale autoriducendo a rovina i propri monumenti ot-
 tocenteschi. Sarà sembrata velleitaria l'astrazione accompagnata da
 un pudico cinismo con cui P. Eisenman ha costruito un processo di
 pura sovrapposizione di figure retoriche tese a rivelare il "testo repres-
 so" della città stessa, senza mai negare la forma della città, eviden-
 ziando come il significato stesse nella relazione, come l'architettura
 stesse "tra i segni", per sottolineare infine come il suo progetto per
 Roma non fosse altro che una finzione che riconosceva "la propria
 condizione fittizia". Più discreta e rispettosa invece la posizione di C.
 Rowe, nelle sue assonanze mimetiche con le preesistenze, con il suo ri-
 modellare la città attraverso materiali preformati della cultura archi-
 tettonica romana, nonostante gli azzardi e le licenze anche nello stabi-
 lire primati e qualità architettoniche, fondandosi più su passioni per-
 sonali che non su ipotesi suffragate scientificamente. Altra serietà,
 dunque, e più realistico atteggiamento intriso di valutazioni anche di
 impostazione professionale, quello compatto della generazione più
 propriamente legata a Roma. Si presentano così, con tutto rispetto, la
 complessità e la complicazione spaziale e figurativa, nonché il gusto
 per il paradosso attraverso idee ed invenzioni inattese, dello stesso F.
 Purini, nonostante la sua presenza attraverso il disegno sia ridotta al
 minimo. Né sarà privo di conseguenze il virtuosismo, anche se un po'
 sbrigativo nelle sue sbandate neomoderniste, di A. Anselmi, giunto
 qui a prefigurare livelli quasi da grande costruttore, con i rischi con-
 nessi, dopo la poeticità del suo progetto per Testacolo, appena corret-
 ta dall'avvenirismo di quello per il Circo Massimo. Si osservi come la
 matericità indagata proprio nella sua compattezza e nella sua visiona-
 rietà di architettura di terra, trovi a Roma un terreno ideale per rap-
 presentarsi nel lavoro di F. Prati, in questo caso più contenuto e con-
 trollato, ma sempre generoso nei suoi omaggi a persone a lui vicine
 culturalmente, anche se ridondante nelle citazioni di architetture
 espressioniste, coniugate con la rigidità di certa tarda architettura so-
 vietica. Si confrontino poi le poetiche riletture in termini classici delle
 eleganti ed "accademiche" architetture di G. D'Ardia. Più articolata
 la complessità indagata e restituita dal progetto collettivo di G. Acca-
 sto, F. Cellini e C. D'Amato, straordinario nella formulazione di una
 spazialità "romana" declinata nella varietà dei materiali e delle strut-
 ture costitutive, attraverso un illuministico confronto con la necessità
 classificatoria durandiana. Accattivante poi, nel suo carattere di novi-
 tà, l'idea di una cassettonato romano sprofondato, per il progetto di
 via XX Settembre, concepito come successione paratattica di pezzi tra
 loro diversi ma con un ordine serrato ed una riconoscibilità data dai
 reciproci rimandi, proposta dal gruppo V. Fratiçelli e R. Nicolini che
 segna, in questo caso, un sano ritorno alla progettazione per entram-
 bi. Il sistema urbano di Roma viene dunque ricondotto alle categorie
 architettoniche di Ordine e Misura che accettano i contributi pur di-
 versificati del gruppo. In armonia - dunque - con la più recente storia
 di Roma, F. Purini si impone, attraverso il pensiero misuratore e ra-
 zionalizzatore che tutto riconduce al suo ordine, quasi con un risco-
 perto e rivalutato atteggiamento piacentiniano. Giustamente allora i
 progetti hanno ritrovato una loro rilettura unitaria nello straordinario
Telero dipinto da P. Erolì, più solido in questo caso nella sua scelta di
 una accesa e compatta romanità che non nella sospesa sericità dei pro-
 getti con cui ha partecipato al progetto collettivo.