

L'ARCHITETTURA CON LA SUA REALTÀ L'ARCHITETTURA CON LA SUA VERITÀ

Francesco Moschini

Alcuni disegni di Paul Klee accompagnano con la loro "inquietante" astrazione lirica, la riedizione di un racconto "d'invenzione" di Attilio Pizzigoni, nel quale egli rievoca, secondo una collaudata tecnica di "finzione letteraria", un episodio della sua vita di studente che, se si fosse davvero verificato, sicuramente sarebbe diventato per lui uno degli eventi più determinanti. *Il fiore azzurro* è il titolo di questo straordinario testo, racconta il travaglio spirituale di un architetto, Silvestro Patirani, che, dopo aver progettato per tutta la sua vita architetture destinate a rimanere sulla carta, improvvisamente e inaspettatamente, si trova a dover realizzare un suo progetto. All'incredulità e all'entusiasmo iniziali, segue la drammatica scoperta della distanza, abissale, che separa il *suo* progetto, capace in quanto tale di "piegare la forma elementare dello spazio a dei fini impreveduti, senza rompere le forme consacrate", di catturare e persuadere "le cose difficili a dirsi", dall'architettura costruita, nella quale l'edificio "va via via acquistando una vita autonoma e indipendente dalla progettazione. Sembra quasi che l'edificio, acquistando la concretezza della propria realizzazione, diventi un organismo vivo, capace di far sentire la propria voce tra quelle già dialettiche e contrastanti che hanno determinato a farlo nascere: il progettista, il committente, l'impresa". Tra la parola piena, tra la visione totale espressa dal progetto e l'inafferrabile, il continuo e autonomo divenire propri del costruito, Silvestro Patirani deciderà, con la morte, per il primo. Chi invece oltrepasserà questa simbolica soglia sarà il suo fedele e taciturno studente. Questo breve testo, oltre a configurarsi come dichiarazione di poetica, per quella compresenza di tenere ed umanissime osservazioni unite ad inquietanti ed ossessive problematiche, rappresenta soprattutto la metafora di una condizione culturale e professionale adombrata in una figura che, pure attraverso il sogno, porta impressa sul proprio corpo la ferita di un sacrificio cruento. Decidere per la costruzione è decidere per il mondo fisico, tracciando distanze tra sé e la propria opera, accettandone l'inevitabile

modificarsi, il suo riconoscersi come "altro" dal progettista, perché "il luogo in cui l'architettura", così come essa è pensata nel progetto, "diventa realtà, è un luogo dall'infanzia", un luogo dunque ideale e irraggiungibile. Questi due luoghi, continuamente intersecantisi nel lavoro di A. Pizzigoni, impegnato sia sul fronte critico che su quello progettuale, costretto a rimettersi continuamente in discussione dalle sue frequenti collaborazioni con M. De Micheli e da quella, più circoscritta, con A. Rossi, hanno prodotto una particolare visione dell'architettura come contributo critico essa stessa, fino a rintracciarsi "i segni di un pensiero di potenza equivalente a quella del linguaggio stesso". Ed è la storia, che non è solo storia degli ormai devastati centri storici, ma soprattutto di una evoluzione dello spazio urbano, che ci costringe oggi ad includere nella riflessione architettonica ogni evento costruttivo, sia la vera e propria modificazione fisica ed ideale del centro storico sia lo sviluppo della periferia, a non permettere, nel suo continuo progredire, arbitrari azzeramenti più di ordine morale che non architettonico. Nella più alta idea di città sono mediate e fra loro intrinsecamente legate le forme dell'architettura della campagna lombarda e le forme di quella viennese di A. Loos. In questa ricerca di un'architettura che sappia essere anche critica A. Pizzigoni sembra oscillare tra costruzione e disegno, intesi come contributi "paralleli e convergenti" per meditare sull'immagine della città. La costruzione di questa immagine è opera del disegno ma anche del costruito, che proprio nella definizione delle qualità estetiche, culturali e sociali dei luoghi trovano il loro punto di tangenza. Se il progetto con cui A. Pizzigoni si è presentato al concorso per il porto navile e la manifattura tabacchi di Bologna, del 1984, è riluttante a qualificarsi come un'operazione architettonica tutta costruita, proponendosi invece come pura suggestione di luoghi, quasi frammenti di un'ideale scenografia teatrale individuati sull'area da scarni elementi puntiformi, è tuttavia palese il contributo critico contenuto nella polemica proposta di una "città dei piaceri" contrapposta alla città reale, ma soprattutto nell'esplicito rifiuto di un'architettura "autoritaria", che pretenda cioè di assoggettare lo spazio, ignorandone palesemente peculiarità e vocazioni, ad una astratta e ideale forma totale. A questa si contrappone invece una più attenta riflessione sul procedimento additivo secondo il quale si forma nel tempo la realtà urbana e sul carattere

evocativo dei luoghi. La parte di città, allora, non è da esorcizzare o mimetizzare, ma da comprendere nel suo essere un "unicum", un luogo cioè in cui le varie individualità costruite ritrovano, nella definizione stessa di città, una tensione e una finalità comuni.

Questa più alta *unità del discontinuo* è il tema principale svolto nella progettazione e realizzazione della casa Margiotta, nella sua stratificazione di funzioni diverse tutte propriamente urbane: negozi, magazzini, uffici e abitazioni. L'edificio accetta la propria complessività di organismo microurbano sia articolando le singole facciate sia differenziandole fra loro attraverso un complesso gioco di rimandi e analogie. Così, sull'apparentemente perentorio prospetto urbano di via Angelo Maj, si eleva una copertura in rame, interrotta da lame di cemento, a ricordare la contrapposizione dialettica tra l'orizzontalità del basamento e la verticalità della copertura, memori di come lo stesso radicarsi a terra, insieme alla tensione ascensionale, appaiano come costanti di "struttura dell'opera" in certe raffigurazioni delle migliore tradizione figurativa lombarda che aveva raggiunto nelle opere bergamasche di L. Lotto, in quei drappi di coronamento terminale sostenuti da putti svolazzanti, la sua espressione più compiuta. Il ritmo delle bucatore, oltre alla classica modanatura scandita rammemorando gli intervalli di metope e triglifi del tempio greco, di cui è riproposto anche il ritmo, insieme alle preziosità del serpentino verde, danno a questo prospetto un carattere monumentale e urbano la cui compattezza non risulta tuttavia corrotta dalla singolarità degli elementi di cui è composto. La giustapposizione di elementi eterogenei è invece ricercata nel prospetto interno, che si appoggia a terra richiamando l'immagine del capannone industriale, a ricordare esplicitamente, attraverso l'uso del cemento a vista e dell'intonaco, e implicitamente con la particolare lavorazione a piccolo tessere del serpentino, sia la sintesi di abitazione e lavoro propria di tanta edilizia urbana, sia l'eterogeneo comporsi e il *poetico degradarsi* di molti tratti della periferia urbana. Sarà il tempo con il suo colore altro da quello pensato e proposto dai disegni e dagli schizzi, ad appropriarsi di questo edificio, che si offre alla città quasi accogliendola in un abbraccio, arretrando in realtà di fronte a norme e regolamenti edilizi. Una lettura parallela dei disegni e dell'edificio realizzato ci ricorda quella drammatica distanza fra i due impossibile da vivere per il Silvestro Patirani del rac-

conto ricordato. Forse proprio il segno emotivo di A. Pizzigoni enfatizza il distacco, rivela i piani paralleli entro i quali si articolano le diverse immagini provocando visioni, talvolta contrapposte, ma sempre rivolte a quel luogo utopico in cui la conoscenza si presenti tutta intera alla coscienza, in cui i frammenti scomposti, quali pezzi di un ideale puzzle, ritrovino la loro unitarietà.

Se la casa Margiotta si relaziona innanzitutto ad un preciso contesto urbano, criticandone e analizzandone lo sviluppo, le case del "*Villaggio degli sposi*", attualmente in costruzione, sono costrette a confrontarsi con altri parametri. Alla compattezza del blocco edilizio, questo intervento può contrapporre uno schema puntuale, costruendo, per addizioni successive, un ambiguo gioco di false simmetrie. Il pensiero è rivolto alla casa rurale, alla rivendicazione di una individualità propria dell'abitare sempre estranea alla città. Queste invece si dispongono al racconto di una costruzione avvenuta lentamente nel corso del tempo, quasi alludendo alla storia di una comunità che si riconosce nell'unitarietà dei propri intenti e dei propri segni. Un costruire per abitare allora, sottolineato dall'uso del mattone, dalle coperture a falda quasi a comporre un catalogo di coperture tipiche della campagna lombarda, ma ricercato nella diversificazione dei ritmi delle finestre e dal carattere personale degli accessi. L'intervento complessivo sembra quasi porsi come metafora di un'autocostruzione, resa però solida dalla continuità dei dentelli del cornicione, tesi a costituire una sottile "ricucitura" tra la seriosità dell'assunto e l'ironia della sua configurazione finale. Le case per gli sposi, nella loro enigmatica immagine sospesa tra il palazzetto urbano e l'abitazione rurale, e ancora tra continuità e discontinuità del loro adagiarsi nel paesaggio, partecipano, anche per le qualità del sito, di quel luogo non solo fisico ma anche ideale, al limite tra città e campagna. Oltre l'architettura vi si intravede una volontà profondamente umana di conoscere e riconoscere le cose abitandole. Certo particolarmente significativa, nella crescita umana e professionale di A. Pizzigoni, deve essere stata la figura del padre, Pino, architetto anch'egli, che gli ha trasmesso quell'interesse per la conoscenza che costituirà il legame tra il suo lavoro di studioso, di ricercatore e quello di architetto. Conoscenza intesa come più profonda comprensione della realtà: "L'arte è uno dei mezzi attraverso i quali l'umanità conosce il vero". Che altro sono queste archi-

tetture, ma anche questi scritti critici, questo teorizzare la prossimità di architettura e critica, se non una coraggiosa indagine sulla verità dell'abitare, fatta di permanenze e novità? Mentre da un lato la casa Margiotta riflette su la casa Steiner di A. Loos coniugandola, nella duplicità dei prospetti, con l'architettura industriale, costruendo così un brano di città collocabile culturalmente tra lombardia e mitteleuropa, dall'altro le case al villaggio degli sposi sembrano invece un doveroso omaggio ad alcuni particolari del lavoro complessivo di P. Pizzigoni, primo "maestro" oltre che padre, della cui opera costituiscono originali rielaborazioni sul tema della casa rurale e del cascinale di campagna.

Le essenziali case a Zandobbio del 1979 partecipano delle linee di ricerca delineate nelle opere precedenti, estremizzando enfaticamente gli elementi di semplificazione formale esibiti come riconoscibili omaggi all'opera di A. Rossi, coautore, fra l'altro, in questa occasione del progetto, e, proprio per questo sollecitato a confrontare la propria lapidaria poetica con gli affettuosi "d'après" che A. Pizzigoni vi introduce a sottolineare "differenze" contrapposte a meccanismi di identificazione proprio perché anch'egli si riconosca immediatamente nel suo ruolo di riconosciuto e stimato "maestro". Esse costituiscono la prima tappa di una per altro infinita ricerca. Spoglie di quegli aggettivi, che caratterizzeranno la casa Margiotta e quelle al villaggio degli sposi, ne rappresentano il contrappunto critico, pur ponendosi oggettivamente distanti da quelle. Va ricordato poi come l'insediamento residenziale a Zandobbio del 1976, episodio importante in un processo di "avvicinamento" alla poetica rossiana proprio per il suo porsi come primo tentativo di chiarire la contraddittorietà del rapporto maestro/allievo, pur svolgendosi a distanza, sarà poi rielaborato nella successiva collaborazione con Aldo Rossi per la redazione del progetto per le case di Mozzo. La laconicità formale, il suo porsi come abitare archetipo, è riscoperta in un sereno rapporto con il paesaggio. Solo i chiaroscuri del prospetto, i sottili setti in cemento, che scompariranno a Mozzo per essere allusivamente ricordati nel ritmo dei discendenti e nel protendersi degli ingressi, ricordano quell'originalità dell'abitare così fortemente caratterizzata nelle case degli sposi.

Un'architettura allora quella di A. Pizzigoni che vuole *parlare* di architettura, commentandone le forme, analiz-

zandone l'evoluzione e il rapporto con il paesaggio storico e con la propria matrice culturale, per riproporre infine, nel manufatto, quella mai perfettamente compiuta sintesi di arte e tecnica, tra le quali da sempre sembra collocarsi l'oggetto architettonico.

Ed è certo ancora in nome di questa sintesi che A. Pizzigoni ha scelto di presentarsi alla Biennale di Architettura di Venezia del 1985 nel modo meno tradizionale per partecipare ad una mostra di progetti che si poteva prevedere, come poi in realtà è accaduto, sarebbe diventata una fiera delle vanità architettoniche, un banchetto imbandito con eccessive offerte in cui tutto era costretto a galleggiare sullo stesso piano, senza distinzioni di valori e di ruoli come se tutti, da quel momento, dovessero ripartire da zero. C'è voluto quindi del coraggio da parte di A. Pizzigoni nello scegliere di proporsi in una condizione di esibita lateralità, proprio nel momento in cui tutti si presentavano con i loro disegni intenzionalmente carichi di una voglia di architettura davvero insospettabile. L'aver scelto quindi di mostrare veri e propri "quadri di architettura", per di più facendoli oscillare tra vocazione "antigraviosa" nella loro esibita costruzione artificiale ed ambientazione naturalistica, significava portare l'attenzione su un tipo di architettura che si connotasse non tanto per le proprie scelte formali o metodologiche che la sottintendevano, quanto piuttosto su un'architettura che diventasse autoriflessiva e paga della propria costruzione come forma di rilettura critica della città storica in cui si andava a collocare. Il rischio corso e forse non disinvoltamente superato è stato allora per A. Pizzigoni quello di giungere a due formulazioni: quella per il ponte dell'Accademia, strutturato ricorrendo ad una forma storica come i "paradorsi" serliani e quella per Cà Venier dei leoni, tesa a riprendere elementi decorativi di Palazzo Ducale per poi farli diventare elementi strutturanti, davvero conflittuali rispetto alla tradizione urbana veneziana, poco portata a parlare per monumenti emergenti e abituata piuttosto ai sommessi rimandi ed alla continuità di cui sembrano parlare le "pietre veneziane". Ma non si è trattato di un errore di valutazione o di risposte eccessivamente caricate per troppa "voglia di architettura": si è trattato piuttosto di rendere stridente, nel momento stesso in cui veniva richiesta una risposta in termini di emergenze architettoniche, di dichiarare l'inconciliabilità e quindi l'impossibilità di ogni nuova forma all'interno di

un tessuto così fortemente connotato. Si trattava di ribadire, ancora una volta, la vera origine di tutti i fallimenti che Venezia ha visto sul proprio tessuto anche da parte dei più grandi maestri. Riferirsi allora a certa prosaicità, nobilitata appena dal suo andamento discorsivo, come aveva fatto I. Gardella con la sua casa alle Zattere, significava porre l'accento su quanto poco la storia possa contribuire in termini progettuali ed operativi a rimediare lacerazioni, a sanare conflitti. Si tratta allora di ironia, presunzione, ingenuità o semplice vocazione didattica? Forse, tutto questo, certo però nessuno di questi termini può spiegare le risposte progettuali fornite per Venezia da A. Pizzigoni: ancora una volta riaffiora semmai in quell'esperienza il lontano gusto appreso per l'esibizione delle contraddizioni insite in ogni occasione progettuale. Ed era su questo versante che proprio all'origine della sua formazione disciplinare A. Pizzigoni aveva impostato la propria metodologia, mantenuta sempre in bilico tra vocazione teorica e aspirazione alla pratica concreta. Non era un caso che proprio negli anni di massima dispersione nella formazione delle nuove generazioni di architetti, come accadeva nella Milano dei primi anni 70, privata ormai della parte migliore dei propri docenti alla Facoltà di Architettura per le note vicende politiche, A. Pizzigoni aveva deciso di immergersi completamente nel più pacato mondo dell'arte figurativa, legandosi da allora, senza soluzione di continuità, con un maestro "scomodo" come M. De Micheli. Scomodo se si pensa alle sue scelte di campo tutte tese verso una direzione che, superando la lontana polemica Vittorini-Togliatti, o meglio tra realismo ed astrattismo, era riuscito a legare strettamente le ricerche delle lontane avanguardie storiche, in particolare di quelle più implicate nel sociale, che intendevano cioè l'arte come possibilità di sovvertimento di valori ormai logori, al compatto schieramento della pittura "realista" che nella figurazione trovava l'unica espressione di grande verità e di sola realtà. Al contempo però A. Pizzigoni riusciva a trovare una sorta di continuità culturale, se non di affinità proprio nel lavoro di un architetto come Aldo Rossi che spingeva allora la propria ricerca su un versante diametralmente opposto a quello demicheliano, fatto di nostalgia, di poesia vissuta in maniera più intimista ed appartata proprio per evitare di scontrarsi con l'orrore della contemporaneità degradata, senza nessuna speranza di poter contribuire a cambiare in qualche misura il mondo, pago

semmai di ricondurre alla ragione, alla ragione di un mestiere vissuto nella propria specificità, ogni gesto, ogni idea ed ogni occasione, anche se rara, di architettura. Tra la metafisica purezza incontaminata delle proposizioni rossiane, allucinanti nella loro absolutezza, nella loro aspirazione all'immutabilità, proprio per aver privilegiato la parola come pratica del vuoto anziché dell'infinito intrattenimento e la appassionante aggressività visiva dei valori portati avanti da M. De Micheli, ed espressa da quegli artisti da lui sempre fiancheggiati proprio per la loro capacità di incidere sulla realtà quotidiana, era difficile davvero trovare un percorso che conciliasse la contemporanea adesione alle due opposte polarità.

A. Pizzigoni forse è proprio riuscito, senza mistificanti coperture, scontrandosi invece con i bassi profili del quotidiano, a mediare queste due divergenti urgenze, quella della carica protestataria e quella delle ragioni prime, se non proprio fondative, di una poetica che si presenti con la incisività della propria intima chiarezza. Accogliendo dal mondo dell'immagine l'icasticità del segno, di un segno sempre inteso come traccia e mai come definizione di edulcorati contorni e, privilegiando sul versante opposto, la totalità appena intaccata da piccole frecce poetiche, sempre attento però a non sfiorare mai la ridondanza che avrebbe potuto togliere absolutezza alla configurazione complessiva, è potuto giungere all'individuazione di una propria personale via. Questa si presenta allora certo piena di proposizioni e successivi ripensamenti, di assunzioni e di abbandoni, ma tutto ciò testimonia piuttosto che il piacere dell'aver tutto provato, la sofferta impazienza di una ricerca che, senza rinunciare alla totalizzante comprensione del mondo, persegue almeno la più parziale aspirazione di comprendere le cose con la loro verità, con la loro realtà.