

Non si è ancora compreso, tuttavia, che *conviene attrezzare la campagna* anche se il collegamento della casa sparsa comporta, per ogni singolo servizio, un costo maggiore. È l'insieme dei costi che risulta minore a parità di soddisfazione dei bisogni quando il risultato della concentrazione urbana debba essere la congestione, la necessità di supplire con costosi investimenti alla mancanza di condizioni ambientali adatte per il pieno sviluppo delle attività dell'uomo.

La ricerca di un criterio di produttività per le opere pubbliche si risolve dunque in una critica al sistema economico attuale che misura l'efficienza con la capacità di appropriazione di ciascun operatore economico anche quando questa si risolve, nei fatti, in danno per altri e rallentamento o distorsione dello sviluppo complessivo. Richiede quindi autonomia di giudizio e di iniziativa delle forze interessate ad un altro principio di economicità, misurato sul grado e il tipo di soddisfazione dei bisogni.

Emil Kaufmann, **Tre architetti rivoluzionari: Boullée, Ledoux, Lequeu**, Introduzione di Georges Teysnot, F. Angeli Editore

Questo libro non tratta dell'architettura rivoluzionaria nella sua totalità. Esso presenta, più di quanto avrebbe consentito una indagine generale sul periodo, le personalità più originali del movimento di riforma, narrandone le vite e trattando le loro opere e gli ideali per cui lottarono, Etienne-Louis Boullée, Claude-Nicolas Ledoux, e Jean-Jacques Lequeu non furono i solo esponenti dell'architettura rivoluzionaria francese. Molti altri che condivisero gli stessi ideali, ebbero lo stesso disprezzo per il passato e le stesse speranze di rinascita artistica, ma l'opera di questi tre rappresenta il culmine del movimento che pose fine al Barocco e presagì l'architettura del XIX e XX secolo.

Essendo vissuti nell'atmosfera dei crescenti scontenti politici e sociali, gli architetti rivoluzionari vollero realizzare, per il bene comune, gli ideali del tempo, inventando schemi architettonici quali mai erano prima esistiti. Fecero la loro parte nel doppio compito del periodo: l'abbattimento del vecchio e l'edificazione del nuovo. Come altri che servirono la medesima causa, non furono risparmiati dalle ordalie dell'epoca, e furono minacciati dal suo fanatismo. Alla fine essi stessi divennero disillusi e reazionari.

Vittorio De Feo, Collana « Città e Progetto » diretta da F. Moschini, Magma Editore, **Il piacere dell'Architettura**

Riportiamo l'introduzione dell'autore:

Fare architettura è operazione oltremodo incerta quando sia viva la consapevolezza dell'ambiguità che,

come architetti, ci coinvolge; in modo ancor più vischioso di quanto avvenga ad altri operatori intellettuali.

Siamo ostacolati dalla coscienza, ormai chiara e comune, di utilizzare bene o male, nella elaborazione del nostro prodotto, mezzi culturali che mentre ci integrano alla idea dominante (alla grande illusione) da cui li deriviamo, all'opposto, per le contraddittorie e organiche valenze critiche implicate, ci convincono a rifiutarle ogni complicità.

Più specificamente sappiamo che essere architetti vuol dire perpetuare, comunque, un fenomeno verificabile soltanto in rapporto alla sua stessa tradizione, e cioè che non può essere separato dalla propria storia.

La qual cosa comporta l'impossibilità di sottrarci alle determinazioni inerenti al ruolo storico dell'architettura moderna (in particolare alla sua intrinseca progettualità), sostanzialmente culturale dello schema di esplicazione meccanica della società vigente, e contemporaneamente induce a tentare di opporvisi; peraltro nel limitato spazio ormai disponibile, a causa delle marginalità odierna dello stesso compito ideologico affidato all'architettura.

Ma d'altra parte non vi è alternativa all'ambiguità compromissoria, se non la rinuncia ultima a utilizzare questi spazi interstiziali nella quantità della merce edilizia, ancora fortunatamente esistenti per l'architettura.

Ed è pur vero che frequentemente ci accomuna la tentazione della sconfitta (forse per poterci meglio accomodare in una etica contemplazione del vuoto), anche se mediata in forme apparentemente costruttive, come, ad esempio, il proporre rifondazioni teoriche dell'architettura, l'indicare ad altri come debba essere fatta, o il mutuarne le valenze caratterizzanti con altre estranee.

A chi invece persevera nel produrre architettura, proponendosi però di non scambiare i propri miti per verità storiche, restano pertanto, necessariamente, certezze limitate e provvisorie, sulle quali appare azzardato fondare una qualsiasi tesi teorica di riferimento, e quindi una maniera davvero trasmissibile di operare.

In quest'ambito infido, e per non ingenerare equivoci, il lavoro concreto dell'architetto non dovrebbe, per conseguenza, discostarsi dalla pura esperienza del fenomeno, assunto nella concatenazione del proprio specifico processo, ovvero, nella sua dimensione manieristica (come d'altronde è proprio di ogni età critica).

Tuttavia, sebbene risulti estremamente difficile connettere all'architettura una tesi di rinnovamento, dalla situazione culturale affiora una intenzione trasformativa possibile, che verifica la parte negativa della duplicità dell'architetto.

Tale negazione, favorita peraltro da un atteggiamento sperimentale, si concreta in tutte quelle operazioni tendenti a dissolvere la presunzione idealizzante e progettuale dell'architettura.

Alla dimostratività esemplare dell'architettura, alla progettualità organizzativa dei suoi utenti piuttosto che di se stessa, possiamo tentare di opporci esaltando le qualità atopiche, non argomentative del prodotto; cer-

cando di farne prevalere il valore autoespositivo o testuale.

Utilizzando proposizioni di Barthes, possiamo operare, in questa direzione, affinché il valore sia « promosso al rango sontuoso del significante ». E questo valore (sia pure eventuale), è il « piacere del testo »; nel nostro caso il piacere dell'architettura.

Peraltro bisogna tener presente che il valore auto-significante (come piacere dell'architettura) appartiene pariteticamente tanto all'autore quanto all'utente.

Certificabile però è soltanto il piacere dell'autore, mentre quello del consumatore non è garantito. È soltanto uno spazio virtuale, aperto alla fruizione, che può essere penetrato per assimilazione del fondamento retorico delle particolari verità architettoniche espresse; acquisibile per cultura specifica, ma anche per capacità di conoscenza derivante dall'abitudine.

Dovremmo così ipotizzare, per un generalizzato piacere dell'architettura, una qualificazione architettonica della realtà, per molti versi analoga alla « letterizzazione dei rapporti vitali » auspicata da Benjamin, o, ancor meglio, una brechtiana integrazione tra piacere e utilità, abbastanza vicina alla « joie de vivre en créant » di Le Corbusier.

Questa ipotesi (non utopica ma di possibile prospettiva) ci consente anche di rispondere a obiezioni che possono esserci rivolte, e che ben conosciamo. Esse sono essenzialmente di tipo politico, e compendibili nella richiesta di spiegare quale sia il senso finalistico del nostro fare architettura.

Non è facile rispondere esplicitamente; ma è anche certo che l'architetto, come ogni altro intellettuale, può percorrere vie politiche diverse, che si rivelano, però, tutte tortuose o lunghe.

La più semplice appare quella dell'abbandono totale della sua specificità; ed è operazione trasformistica del proprio ruolo, sulla quale dobbiamo concordare con Aymonimo, rifiutando le proposte di coloro che « tendono a passare armi e bagaglia all'azione politica diretta, come unica salvezza al fare individuale e quotidiano. Proposte che se ipoteticamente si realizzassero, ci fornirebbero un certo numero di "dirigenti nato, con la presunzione di una perenne competenza nel campo specifico».

Ancora Benjamin chiarisce che un altro tentativo possibile, il tradurre immediatamente in politica la propria specificità intellettuale, è azione sostanzialmente equivoca; risolta, nei casi migliori, in forme di illuminato « mecenatismo ideologico ».

La pertinente funzione politica dell'operatore intellettuale è invece sempre mediata; non sta al di fuori, ma all'interno del processo produttivo che gli compete. E il suo lavoro sarà tanto più politico quanto più non sarà « rivolto soltanto ai prodotti, ma sempre ai mezzi di produzione ».

La domanda attinente alla funzione politica dell'architettura si precisa così, correttamente, in quella stessa già avanzata all'intellettuale degli anni '30: « Gli riesce di promuovere la socializzazione dei mezzi spirituali di produzione? ».

In altri termini, e nel nostro campo, ci si deve chiedere quale sia il carattere paradigmatico delle architetture prodotte, per la trasformazione del fenomeno in tale direzione.

La mancata capacità di risposta immediata costituisce, invero, la sostanza della nostra crisi. Possiamo però approssimarci allo scioglimento del quesito mediante un'altra domanda.

Ma innanzitutto non dobbiamo dimenticare, come Benjamin rileva, che l'uso dell'architettura da parte della collettività è tra quelli che meno impegnano la contemplazione attenta, cioè un'acquisizione intellettuale specializzata. Dell'architettura si fruisce « attraverso la utilizzazione o attraverso la percezione. O, in termini più precisi, in modo tattico e in modo ottico... la fruizione tattica non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente persino la percezione ottica ».

E inoltre, la possibilità di ricezione distratta dell'architettura ha virtualità positive, in quanto consente una fruizione comunque diffusa; un uso dell'architettura aperto a tutti invece che limitato a pochi specialisti, sebbene in forme che umiliano la presunzione organizzativa e la esemplarità ideologica dell'architettura stessa.

Su queste basi credere che la progettualità architettonica con le sue valenze ordinarie e sistematiche, selettive del comportamento, tendenti a quantificare le relazioni tra fini e mezzi, a escludere o subordinare quel che non risponde alla razionalità tipica dell'economia vigente, sia socializzabile, o anche soltanto consenta la partecipazione è, più che illusorio, ingannevole. A meno che non si intenda, in luogo di una partecipazione delle masse, la loro integrazione ideologica alla cultura di massa piccolo-borghese, attraverso stereotipi già ampiamente dominanti.

Ebbene, in senso attivo e non di subordinazione, non è forse meglio socializzabile questo piacere dell'architettura? O quantomeno, la lunga strada della svalutazione dei significati culturali dell'organizzazione borghese, non consente forse che l'esperienza dell'architettura più facilmente divenga attribuito di una cerchia sempre più vasta di conoscitori, sia pure distratti, se non di critici attenti?

Per quanto riguarda le nostre stesse proposte di architetti operanti (sebbene con difficoltà), la premessa enunciata può, forse, far meglio comprendere l'intenzione, maturata nel tempo, di non elaborare architetture tipologicamente propositive, aspiranti cioè all'autonomia idealizzante del modello, ma, all'opposto, sempre più calate nell'occasionalità del rapporto con il contesto ed il luogo. In termini diversi, la volontà implicita di ricercare, nella causalità delle situazioni, un modo di tradurre la unicità simbolica dell'opera nella irripetibilità testuale della contingenza; di conferire significato all'oggetto determinato, piuttosto che al progetto totalizzante.

Ma, d'altra parte, la stessa premessa, poiché ci priva di tesi da illustrare, non ci consente di esporre il la-

voro compiuto come architetti, altrimenti che nella sua evidenza tautologica, nella sua immediatezza sperimentale. Di esso possiamo solo indicare l'impostazione programmatica e, al più, la consistenza retorica.

Infine, per chi non credendo significative le nostre enunciazioni, ma riferendosi soltanto all'invocata autenticità (o autonomia) dell'esperienza architettonica, volesse attribuirci la disposizione a una sorta di architettura per l'architettura, affermiamo, pur sintetizzando molto il nostro atteggiamento, che essa può anche soddisfare, ma soltanto nel senso indicato, appunto, da Benjamin; e cioè: «una bandiera sotto cui viaggia una merce che non si può dichiarare perché non ha ancora nome».

Christophe Pawlowski, **Toni Garnier. Le radici del funzionalismo**, con un saggio introduttivo di Giuliano e Glauco Gnesleri

Da quest'ultimo volume della collana «*Fondamenti e rifondazione del movimento moderno*» riportiamo il saggio introduttivo:

Pevsner, pubblicando nel 1943 *An Outline of European Architecture*, a proposito di Tony Garnier dice: «La fama di Garnier si fonda soprattutto sulla pubblicazione di un grosso volume che egli intitolò *Une cité industrielle* (1901-1904, pubblicato nel 1907).

Il progetto è uno dei più importanti incunaboli della nuova urbanistica ed i singoli edifici danno prova di saper sfruttare audacemente i nuovi materiali non meno degli edifici di Perret: tetti in cemento armato molto sporgenti, tetti in vetro di grande portata, cubi bloccati dei singoli edifici».

È tutto. Le cinque edizioni rivedute uscite nel periodo dal '45 al '50, l'edizione tedesca del '57, quella italiana del '59 e la più recente del Saggiatore del '66, riportano le stesse osservazioni non modificando l'elementarità del giudizio formulato, assai riduttivo rispetto alle osservazioni avanzate nel saggio del '36, *Pionieri del Movimento moderno*.

Questa constatazione consente un primo ragionamento: i termini con cui l'*Outline of European Architecture* risolve la questione Garnier derivano da una specifica mancanza di curiosità della storiografia moderna per una proposta la cui complessità globale, il cui significato per la formazione di una nascente cultura urbana, appaiono talmente avanzati da risultare, almeno, sfuggenti.

Di qui l'attenzione posta da Pevsner e da altri sugli aspetti secondari ma immediatamente percepibili della proposta garnieriana: i cornicioni sporgenti, i tetti in vetro di grande portata, i cubi degli edifici; elementi insignificanti rispetto al contenuto generale del pro-

getto e nei quali è impensabile, anche per il 1943, confinare sia l'apporto della *Cité industrielle* sia quello delle operazioni che la precedono e la seguono

All'inizio degli anni '30. P. Bourdeix aveva affrontato la questione di questa mancanza di interesse su *L'Architecture d'Aujourd'hui*, con grande impegno. Per il momento in cui le sue osservazioni sono formulate, risultano complesse, ricche di riferimenti utilizzabili in seguito a mano a mano che la ricerca sulle matrici della *Cité* si estende e si arricchisce di nuovi dati.

Ma Bourdeix resta un caso isolato. L'opera di Garnier, a quel tempo vivo e operante, funzionerà per la critica successiva da ansiogeno; infatti è spesso contraddittoria (perché profondamente legata alla cultura di quel periodo — gli anni concreti del dibattito manualistico sulla questione della residenza operaia e sull'igiene della città — ma anche gli anni del narcisismo e del dibattito sull'*Ecole des Beaux-Arts*), discontinua (perché non segue una linea unica di metodo, preferendo alla tendenza le contraddizioni esistenti in quell'esperienza «di laboratorio» che lo costringe a sporcarsi le mani col repertorio stilistico del pompierismo di regime), spesso eclettica (perché analizza contemporaneamente filoni opposti quali quello del funzionalismo nascente e di un decadentismo agli sgoccioli. Gli studi sulla *Cité industrielle*, ricordiamolo, marcano di pari passo con quei disegni immaginari che esaltarono Giulia Veronesi alla mostra di Milano del '61 in cui è possibile rintracciare di tutto: monumentalismo, utopia, sogno e decadenza, amore per il *kolossal*, nazional-romanticismo e archeologismo ma anche nostalgia per un organicismo ante litteram e per un linguaggio dimesso e disarmante).

Un passo avanti nella ricerca, quindi, e uno indietro nel tempo per trovare appoggio e verifica nel patrimonio del passato, supplendo spesso con la memoria alle osservazioni sul reale.

La permanenza e gli studi compiuti a Villa Medici a Roma, nei cinque anni durante i quali vi soggiorna come pensionante dopo la vincita del *Grand Prix* del 1889, vanno riletti a nostro avviso, in funzione del tentativo di coagulare attorno ai pochi dati generali posseduti sulla nuova organizzazione della città (già nell'aria in un posto come Lione ed evidenziati durante quel convegno di geografia urbana che vi si tenne nel 1894, presieduto dal Paul Vidal de La Blanche) una assai familiare e congeniale cultura del passato. Per Garnier è questa una operazione che deve avvenire, fuor di dubbio, *modernamente*, ma con un occhio rivolto alla tradizione, senza troppe incertezze, non esistendo alternative anche perché la committenza ha non solo la stessa estrazione politica radicale, ma un fin troppo scoperto amore per tutto ciò che sa di classicismo rivisitabile tecnologicamente.

A Roma quegli anni tra la fine dell'ottocento e l'avvio del nuovo secolo non sono anni qualsiasi. Garnier vi giunge mentre all'accademia di Villa Medici si discute sulle scoperte effettuate a Pompei. Dal 1895 al 1900, Augusto Fiorelli (che dal 1860 è direttore degli scavi) porta alla luce l'insieme della Casa dei Vettii, della Casa delle Nozze d'argento, quella degli