

CASA

GENNAIO 1987 - N. 181

VOGUE

SPECIALE AUSTRALIA
TUTTO QUELLO
CHE NON AVETE
ANCORA VISTO
DEL QUINTO CONTINENTE:
COME SI ABITA,
COME SI VISITA
IL DESIGN, L'ARTE,
L'ARCHITETTURA
DELL'ULTIMA FRONTIERA
IL SUCCESSO
DEL MOBILE ITALIANO
I SEGNI DELL'ABORIGENO
LO SPIRITO DEL LUOGO
RACCONTATO
DA UNO SCRITTORE:
RODNEY HALL



LIBRI

ARCHITETTURA ITALIANA

«**Venti complessi edilizi italiani**», Comunicare l'Architettura, serie diretta da Bruno Zevi e Carmine Benincasa, Edizione fuori commercio Seat, 1985, pagg. 376. Secondo titolo dell'originale serie Comunicare l'Architettura («**Venti monumenti italiani**», «**Venti complessi edilizi italiani**», «**Venti spazi aperti italiani**»), questo volume di grande formato è dedicato al tema del «complesso edilizio». Secondo un criterio cronologico che partendo dalla preistoria attraversa la civiltà greca e romana, il Medioevo e il Rinascimento, il Manierismo e il Seicento, il Settecento e il secolo scorso per approdare al periodo moderno, vengono affrontati nell'opera venti significativi esempi architettonici.

Ogni complesso edilizio è analizzato secondo un criterio comune: in apertura vengono fornite una succinta bibliografia essenziale e una schematica cronologia dei fatti salienti, nonché una serie di stimolanti quesiti. Viene poi presentata un'utile comparazione di edifici per evidenziare i connotati linguistici dell'epoca e subito ci si addentra nel tema in esame, suddiviso poi in quattro significativi «nodi» problematici, il tutto corredato da un ricchissimo apparato iconografico ed esplicativo.

Infine viene redatta una breve riflessione sull'influsso del complesso in esame, sulla storia e il linguaggio dell'architettura successiva. Brevi estratti critici dei più autorevoli studiosi e trattatisti completano ognuna di queste schematiche, ma stimolanti, schede critico-storiche delineanti un metodo di analisi che, se approfondito e perfezionato, può portare a fecondi e innovativi risultati per la conoscenza della storia, anche compositiva, della disciplina architettonica.

«**Disegno dell'architettura italiana**», di Cesare Brandi, 246 illustrazioni in b/n, Saggi Einaudi, 1985, pagg. 249, lire 45.000.

Il «**Disegno della pittura italiana**» (1980) fu la prima applicazione pratica del sistema purosensibilista, organico e strutturalista, propugnato nella «Teoria generale della critica» (1974). Secondo tale sistema l'opera d'arte va indagata soltanto nelle sue insite caratteristiche e questo nuovo studio di Brandi, dedicato all'architettura italiana (dall'VIII secolo al Settecento) ribadisce operativamente tali principi. La tematizzazione del rapporto tra spazio interno ed

esterno (concetto già affrontato in «Struttura e architettura», 1976) è il filo conduttore della ricerca strutturale, intrecciata a un'acuta intuizione critica, che l'autore conduce in questa sua nuova opera. È lo spazio interno che caratterizza e distingue l'architettura italiana; un'accentuazione dell'internità si afferma tra l'VIII e l'XI secolo, fino a raggiungere con l'architettura romanica italiana «la realizzazione più pura del tema spaziale dell'interno». Un carattere, questo, che vede l'esperienza architettonica italiana opporsi tenacemente alle nuove concezioni spaziali del gotico oltremontano: «il gotico italiano non è dunque provinciale, ma assolutamente diverso, in quanto non accoglie, del gotico francese, il nucleo generatore, lo spazio come esterno, e conserva per tema fondamentale lo spazio interno». Così anche l'architettura cistercense «è un'architettura che ha per tema l'interno come quella romanica da cui deriva e che del gotico accoglie solo particolari strutture, come l'ogiva e le nervature». Il Rinascimento non fa che ribadire la «continuità del tema dell'interno [...] l'invenzione, a opera del Brunelleschi, della prospettiva centrale a fuoco unico "internizzava" anche l'esterno». Secondo l'autore è proprio questa «spazialità compatta e chiusa come un solido» la vera essenzialità dell'architettura rinascimentale, e non la fedele ripresa del codice classico.

La stimolante lettura di Brandi, fissata alla concretezza dell'opera, supera ogni stanca classificazione stilistica e non sembra mai scadere a puro schema logico-interpretativo, anche se ovviamente non si configura come un'interpretazione di tipo globale. La limpida prosa e l'imponente apparato iconografico aiutano il lettore ad addentrarsi proficuamente nell'opera.

«**Luca Scacchetti, forme, oggetti, architetture 1975-85**», introduzione di Francesco Moschini, serie Progetto/Dettaglio, Edizioni Kappa, Roma 1986, pagg. 211.

Classe 1952, Luca Scacchetti è un architetto milanese che ha fatto propria, rivisitandola, la migliore tradizione ambrosiana dell'abitare: da Giovanni Muzio al classicismo novecentesco, dall'insegnamento di Aldo Rossi alle inquietanti pitture di Arduino Cantafiora (di questi ultimi è evidente anche la ripresa delle tecniche grafi-

che rappresentative). Nonostante l'alta qualità dei suoi disegni e la padronanza nella loro esecuzione, Scacchetti è diffidente verso l'architettura «solo disegnata». Compito della disciplina architettonica e della sua rappresentazione è semmai la costruzione e il continuo confronto con il cantiere; «ciò che mi interessa è il tentativo quotidiano legato all'edificazione delle proprie forme». Il messaggio rossiano (un'architettura fatta di pezzi e parti separate, ricondotta tramite un sapiente gioco compositivo all'unitarietà complessiva) e l'operare per singoli frammenti (così come insegnano le storie del divenire morfologico delle nostre città) sono presenti come criteri progettuali in tutto il lavoro di Scacchetti, dalla scala urbana a quella domestica. Dall'ampia raccolta iconografica cronologica che costituisce questo «catalogo» (così come vuole definirlo Scacchetti, paragonandolo a certe catalogazioni positiviste ottocentesche) si possono estrarre i principi compositivi della sua progettazione: «mobili, apparati decorativi, architetture sono costruiti secondo schemi compositivi generali riferiti ad assialità centrale e ad aggiunte laterali rigidamente simmetriche», pochi e semplici elementi geometrici ricorrenti, il procedimento prospettico inteso «come elemento formale proprio della composizione» e un percorso additivo «fatto di somme e sovrapposizioni». Meritano una particolare attenzione gli elementi d'arredo, manufatti d'architettura domestica, che sembrano miniaturizzare e trasporre in spazi minori i frammenti di una possibile città: pareti attrezzate come facciate architettoniche, lampade come torri («Oboe», 1985), tavoli come portici («Schöner-Wohnen Puzzle», 1985). Paragonando il comporre architettonico a quello grammaticale, Luca Scacchetti ha un atteggiamento «manierista» che, attraverso «un lessico prefissato, un unico ventaglio di parole scelte, riesce a comporre racconti sempre differenti, modificando unicamente l'ordine e l'uso dei sostantivi, degli aggettivi, dei verbi e delle congiunzioni».

«**Franz Prati - Segrete armonie di città**», introduzione di Francesco Moschini, Edizioni Kappa, Roma 1986, pagg. 109. Nato nel 1944, Franz Prati si laurea in architettura presso la facoltà di Venezia nel 1969. Qui svol-

gerà attività didattica sino al 1973. Questo volume raccoglie gran parte della sua produzione progettuale incentrata sul rapporto architettura/forma urbana e dichiaratamente caratterizzata da «un inevitabile amore per le città».

Gianni Vattimo ha scritto che la legittimazione di un progetto architettonico «è da intendere come una forma di costituzione di orizzonti di validità attraverso il dialogo, che è dialogo con la tradizione a cui apparteniamo e dialogo con gli altri [...] oggi l'architettura si pensa più come ristrutturazione di un ambiente che come posizione di un edificio in un luogo tendenzialmente neutro».

Proprio in questo filone dove «il vero pensiero è la memoria e il rammentare», dove sempre più si consolida l'idea di un'architettura consapevole di appartenere (oltre che di modificare) a un ambiente di volta in volta diverso e complesso, sembra potersi collocare la ricerca di Franz Prati. Al di là di ogni riduttiva e semplicistica etichetta postmodernista, le dense ed espressive rappresentazioni grafiche dei progetti che compongono questo libro comunicano un impegno a progettare confrontandosi continuamente con le diverse storie e memorie dei differenti luoghi; un linguaggio virtualmente classico che vuole significativamente rivisitarsi «per costringersi ancora a pronunciare parole, a tracciare segni, a immaginare ancora possibili architetture e, soprattutto, nuove possibili città con le loro inaspettate "segrete armonie"» (F. Moschini).

«**Fuksas-Sacconi - Da una casa ... a un'altra**», a cura del Centro culturale francese, Carte Segrete-Architettura, Roma 1986, pagg. 98.

Philip Johnson ha sostenuto «che oggi c'è una sola cosa assoluta, ed è il mutamento. Non ci sono regole, assolutamente non si danno certezze in nessuna delle arti. C'è solo la sensazione di una meravigliosa libertà, di possibilità illimitate di esplorare, di un passato illimitato di grandi architetture della storia da godere».

L'oramai ricca produzione architettonica di Massimiliano Fuksas e Anna Maria Sacconi, di cui questo prezioso *pamphlet* annunzia le opere e i progetti più significativi, testimonia il senso di incertezza che pervade tutto, compreso l'attuale scenario architettonico (continua a pagina seguente)

tonico. Le architetture di Fuksas e Sacconi hanno come motivo principale un violento e iconoclasta aspetto figurale. Un disegno che dialoga liberamente con immagini mitologiche e archetipi architettonici o simbolici (ricordiamo la sapiente sistemazione per il parco di Paliano), per arrivare a una plasticità volumetrica che sembra essere in continuo mutamento, come in un'opera sempre aperta: «l'architettura di oggi non è l'architettura contemporanea, ma è quella dell'istante» (Fuksas).

L'epoca della complessità ha spinto questi due architetti a pensare di «progettare e disegnare il disordine». Un eclettismo manierista sapiente e colto che attraverso un miscuglio di dettagli raffinati e materiali bruti è riuscito, nella sua reale edificazione, a inquietare, senza rifiutarlo, il degrado ambientale e spontaneo delle province laziali; «il degrado non si vince esorcizzandolo con l'attitudine al sociale, il disordine non va ordinato, non esistono ortodossie. Il confuso panorama di oggi può avere un grande interesse, basta "lavorarci dentro"». Così, ad esempio, la facciata «cadente» della palestra di Paliano non cancella l'esistente abuso edilizio che sta alla sua base, ma diviene piuttosto un efficace «contrappunto armonico paestico» capace di risolversi nel contesto urbano.

Questa disinibita e vivace produzione progettuale, se emerge figurativamente dal paesaggio, ne è al contempo frammento incluso che, attraverso deformazioni e disequilibrio, rovine e catastrofismo, sentita libertà, esprime il suo tempo superando con rara efficacia l'intono architettonico composto il più delle volte da una vera e propria accumulazione, solo cronologica, di fantasmi edilizi.

«**Attilio Pizzigoni - La Casa Margiotta ed altre architetture**», introduzione di Francesco Moschini, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1986.

Giovane architetto, Attilio Pizzigoni si laurea nel 1973 al Politecnico di Milano. Figlio d'arte, eredita dal padre Pino «l'interesse per la conoscenza che costituirà il legame tra il suo lavoro di studioso, di ricercatore e quello di architetto» (Moschini). In questo piccolo volume vengono raccolti i progetti elaborati da Pizzigoni in dieci anni di lavoro: dalle case unifamiliari a Zanobbio (1976), dove una ripresa dei tipi dell'archi-

tettura agricola si mescola proficuamente all'ascolto dell'*imagerie* rossiana, alle case a Mozzo (1978) progettate insieme ad Aldo Rossi, a quelle per il Villaggio degli sposi a Bergamo (1985), sapiente metafora dell'autocostruzione, saviniano gioco compositivo in un paesaggio lombardo.

È però nella Casa Margiotta, costruita a Bergamo, che più si evidenziano i caratteri della ricerca di «un'architettura che sappia essere anche critica», in cui si approfondisce la riflessione sul divenire della realtà urbana e sul carattere evocativo dei luoghi. Questo edificio «si offre alla città quasi accogliendola in un abbraccio» attraverso un discorso compositivo che coniuga memorie loosiane con motivi propri all'architettura industriale. «Un'architettura quella di A. Pizzigoni che vuole "parlare" di architettura, commentandone le forme, analizzandone 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» (Moschini).

«**L'architettura di Ignazio Gardella**», a cura di Marco Porta, con una presentazione di Giulio Carlo Argan e un saggio di Roberto Gabetti, Misura Emme/Etas Libri Edizioni, Milano 1985, pagg. 237, lire 60000.

Dire che Ignazio Gardella sia stato protagonista indiscusso di un non ben definito «razionalismo lombardo» equivale a ridurre la figura complessa, e quindi non «etichettabile», di uno dei maggiori architetti italiani contemporanei.

Questo ricco volume nasce dall'occasione della presentazione di una nuova serie di mobili, pensata dal maestro milanese per Misura Emme. Tuttavia il libro tratta di architettura poiché questo è l'obiettivo primo, l'esito della ricerca di tutto l'*excursus* progettuale di Gardella.

Al di là di una semplice monografia, quest'opera configura uno scenario complesso composto da densi saggi (Argan, Gabetti), letture «scientifiche» (lo smontaggio dell'«Officina gardelliana» attuale da Marco Porta) e significative testimonianze (da Franco Purini ad Arturo Carlo Quintavalle, da Aldo Rossi a Francesco Tentori e Giovanni Romano).

Nella presentazione cronologica di diciotto opere (dal 1936 al 1985) dell'architetto lombardo (sono riprodotti stralci delle relazioni di progetto, disegni in scala, fotografie e antologie critiche essenziali specifiche all'opera in esame) si delinea la sua ricchissima capacità architettonica. Un «realismo poetico» (F. Tentori), un «purismo morbido» e «una concezione del passato inteso come repertorio di temi piuttosto che di forme, temi eterni [...] ripensati all'interno di rinnovate atmosfere» (F. Purini) e soprattutto un metodo progettuale critico e flessibile, capace di confrontarsi con i diversi luoghi e le diverse storie. Un metodo dove le regole progettuali non sono poste a priori, ma sempre riferite allo specifico ambito di ricerca.

Tutta la ricca produzione gardelliana esprime la personale capacità di un progettista tecnico-intellettuale che vuole operare con l'architettura all'interno della storia, tramite decisione e chiarezza assieme a un «gusto per la revisione gentile» (M. Tafuri). L'amore e la passione per il proprio mestiere possono far paragonare Gardella a un pittore: «come i pittori moderni disegnano dipingendo, Gardella progetta costruendo» (Argan); una qualità che investe la scala progettuale domestica, architettonica e urbana. Dalla sistemazione della villa Borletti a Milano (1935-36) all'audace muraglia del Dispensario di Alessandria (1933-38), al recentissimo quartiere di case economiche Prà Palmaro due a Genova (1985 e in via di realizzazione), roseo e armonico arroccamento digradante dalle colline liguri, «Gardella è lì, tenore capace di modulare molte ottave, di giocare su più toni, creando arie, concertando sinfonie» (R. Gabetti).

«**Vittorio Gregotti**», a cura di Sergio Crotti, serie Architettura, Zanichelli, Bologna 1986, pagg. 208, 350 ill., lire 13000.

Vittorio Gregotti, personaggio emblematico la cui figura comprende simultaneamente l'aspetto professionale e l'azione critico-militante, è oggi considerato uno dei protagonisti della cultura architettonica italiana.

Questa monografia, curata da Sergio Crotti, ordina cronologicamente una settantina di opere dell'architetto piemontese e dei suoi sempre numerosi collaboratori. Dalle prime e significative realizzazioni degli anni '50 (con

L. Meneghetti e G. Stoppino) in cui «si delinea una scelta antiaccademica nella ripresa filologica di un lessico architettonico che trapassa dall'«età liberale» all'Art Nouveau e giunge fino alla soglia del Novecento milanese» (Crotti) in un fecondo rapporto con le storie e le memorie regionali e locali, Gregotti imposterà poi «il tema di una riqualificazione professionale di tipo manageriale, a contatto di istituzioni capaci di offrire alla qualità architettonica occasioni di ampio respiro» (Tafuri-Dal Co). Il «territorio dell'architettura» sembra divenire «un'architettura territoriale» tanto estese sono le dimensioni fisiche di progetti come il quartiere Iacp di Palermo (1969), l'ampliamento della città di Vienna (1970), l'Università degli studi della Calabria (1973), il piano particolareggiato per Cefalù, sino al più recente piano regolatore di Scandicci (1984) e al quartiere per 15000 abitanti a Livorno (1984). Questa illimitata fiducia nella cultura del progetto come forza in sé capace di influenzare la struttura sociale del paese e la rivisitazione del ruolo dell'«architetto demiurgo» sembrano non risentire delle attuali tensioni, incertezze e fecondi ripensamenti che attraversano l'odierna cultura architettonica e non solo questa. I segni gregottiani, se hanno un indiscutibile fascino e qualità a scala territoriale (ad esempio le «dighe» che armonicamente discendono la collina di Cefalù), nella dimensione urbana sembrano contraddire il consiglio che Vittorio Gregotti rivolge nella premessa ai giovani architetti: «quando fate architettura fate il meno possibile [...] fare silenzio attorno per essere più attenti, e capaci di vedere in piccolo: tra le cose». Progetti come la sistemazione dell'area ex Varesine (1979) o il Cadorna-Pagano (1984) a Milano sembrano aggredire la *forma urbis* esistente attraverso un tentativo «ordinatore» che cerca, con non celata violenza, di creare nuovi e qualificati luoghi architettonici e funzionali a grande scala.

Rispetto al generale dibattito architettonico, italiano e straniero, sembra che l'attività progettuale di Gregotti voglia collocarsi in una centralità aliena da ogni forma di calligrafico revival o da esagitati sperimentalismi, dichiarando la sua convinzione di una necessaria continuità con gli insegnamenti del Movimento Moderno.

Matteo Vercelloni