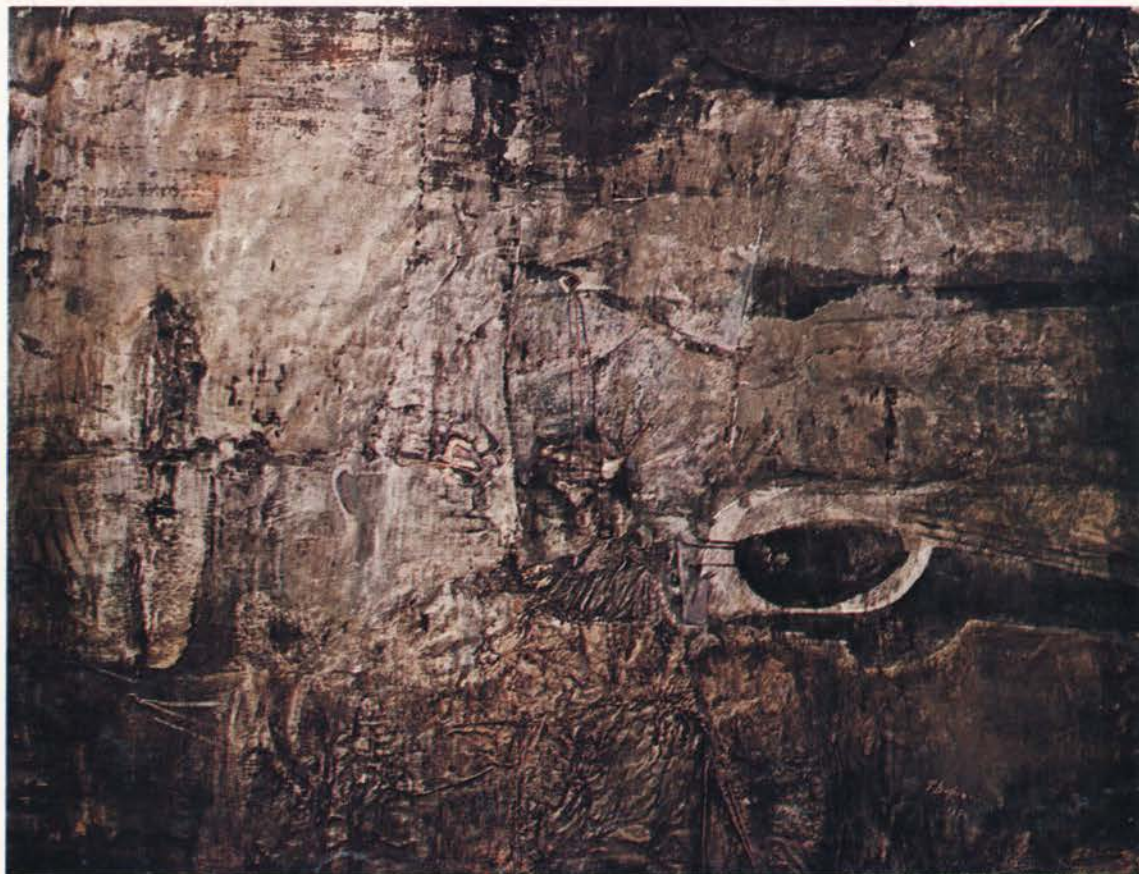


# Controcampo

culturale





# Controcampo

Anno IV. N° 1/gennaio-febbraio 1980

culturale

<b>Comitato direttivo</b>	4		
Manfredo Acerbo,	5	Anna Rita Alfonsi	La parola all'architetto
Fernando Mario Paonessa,	7	Nunzio Seminara	Approccio all'ambiente e rilievo
Nunzio Seminara	9	Enrico Valeriani	Oggi il disegno: l'ultima spiaggia
<b>Direttore responsabile</b>	10	Renato Basso	Il racconto
Enrico Fora	13	Francesco Paolo Basso	L'architetto fotografa
<b>Redattore capo</b>	17	Carla Tagliaferri	Il modello
Franco Scillone	21		Architettura sociale in Olanda
<b>Redazione</b>	22		riflessioni su una mostra
Jole Galofaro, Carla Tagliaferri	24	Roberto Bandiera	La pittura di Manfredo Acerbo
<b>Fotografia</b>	31	Jole Galofaro	Controcampo su: Aldo Rossi
Giuseppe Maria Fadda,	35	Jolga Giacomelli	Aldo Rossi
Giuseppe Salemi	41	Giacomo Ricci	Iconografia come teologia
<b>Design</b>	45	Marcello Eydalin	I ladri... hanno buon gusto?
Antonio Romano	47	Fulvio Roccatano	
<b>Copertina</b>	48	Franco Scillone	Pino Amatiello - «Dragunara»
Pietro Buglioni	49	Pietro Buglioni	Benny Goodman:
<b>Segreteria di redazione</b>	52		Frenesia per lo swing
Maureen Anna Omissi	53	Mario de Gaudio	Dischi
<b>Pubbliche relazioni</b>	54		Informale. Osservazione
Giacomo Ricci	55	Secondo Raggi Karuz	del frammento
<b>Corrispondenti dall'estero</b>	57		Il lavoro nell'arte
Eddy Fay (U.S.A.), Alberto Louis Omissi	63		Emanuele Pandolfini
(Scozia), A.M. Butenhoff (Inghilterra),	65		Laura Tarantola
Annemarie Asam (Germania Occ.),			Cesare Galofaro
Maryse Nadin (Francia)			Notizie
<b>Abbonamenti</b>			Libri
Italia - Annuo (6 numeri) Lire 15.000			Omaggio a Giorgio Tomassi
Annuo sostenit. Lire 30.000			
Estero - Annuo Lire. 30.000			
Versamento da effettuare sul c.c. postale			
n. 23338007, intestato a «Controcampo			
Culturale - Via Palermo, 55 - 00184			
Roma»			
<b>Stampa</b>			
Grafica MCM - Via Frascati, 28/30 -			
Tel. (06) 7665479 - 00178 Roma			
Registrazione del Tribunale di Roma			
Decreto n. 16680 del 7-2-1977			
La riproduzione anche parziale di testi e			
fotografie è vietata.			
Foto e manoscritti anche se non pubbli-			
cati non verranno resi.			



Nunzio Seminara

## Oggi il disegno: l'ultima spiaggia



1

7  
La mostra di Dario Passi è un'occasione per puntualizzare i termini di polemiche non ancora spente.

Le dispute ideologiche di questi ultimi tempi si sono trasferite nelle gallerie d'arte di tutta Italia per manifestare pubblicamente, attraverso la rappresentazione di architetture «disegnate», le nostalgie, i dubbi, le paure, in una parola sola la crisi degli architetti.

Della cosa se n'è parlato ovunque in modo più o meno polemico, a causa di quel gioco delle parti che ormai sembra caratterizzare l'impegno dell'ultima generazione.

In questa sede, nell'esprimere alcuni pareri personali, cercherò di tracciare i termini di un dibattito appassionato che ancora non si è spento.

L'occasione è data dalla mostra romana di Dario Passi, tenutasi dal 3 al 20 marzo scorso nella libreria Pan col titolo «Progetto e tecniche di rappresentazione in architettura».

Il catalogo della mostra presentava alcune note introduttive di Francesco Moschini e dello stesso autore.

Polemico e aggressivo, Moschini frena in anticipo i facili accostamenti del lavoro di Passi a questa o quella corrente rivendicando già nel titolo delle sue note, «Le astrazioni intenzionali», l'assoluta autonomia «delle idee progetto ben individuate... ai margini del progetto» stesso.

Infatti per interpretare le «intenzioni» di Passi non bisogna lasciarsi coinvolgere dalla critica riduttiva che vuole l'architetto o disegnatore-progettista o disegnatore-pittore. Le sue sono «intenzioni» che, come egli stesso commenta, oscillano nello «spazio di relazione» che si trova fra due «stanze imperniate fra di loro su in uno spigolo e separate... da una porta di duchampiana memoria».

Fin qui niente da dire.



8

I disegni, circa un'ottantina eseguiti con tecniche miste, dalla stilografica alla china, ai colori a tempera e ad olio, mantengono un fascino tutto personale, trasmesso volta per volta da elementi diversi, il segno indefinito, il colore accennato e violento, «materia ... che viene scelta ... con un valore tettonico ... come fosse pietra o mattone».

Dalla casa di campagna col tetto tradizionale a falde, ricorrente in diverse tavole, alle masse murarie chiuse della città, alla iterazione infinita delle finestre, ai «grandi atrii», alle colline a ridosso dei paesaggi urbani, alla vegetazione sparsa: tutti temi essenziali che compongono l'immagine del costruito, sono raccolti in composizioni eleganti e raffinate, secondo rappresentazioni che liberano la pesantezza di quei fatti urbani di periferia, ricordati e mai esaltati.

Le «murature», la «casa per artigiani con grandi atrii», i «componenti», la «casa provvisoria» sono scorci lontani dagli incubi delle nostre città. Diciamo che sono immagini suggerite dalla consolazione di trovare sfogo all'amore per l'architettura, come propria scelta di vita, nello strumento del disegno, talvolta prendendo a prestito l'opera revivalistica di G. Novelli.

Non sono disegni destinati a «risolvere», al contrario di quanto si legge nelle parole di Paolo Balmas apparse sull'«Avanti» del 15 aprile scorso. Infatti tale affermazione riporterebbe Passi sui temi della progettazione e quindi di possibili spazi non più evocati, ma previsti. Non sono disegni che hanno la pretesa di «meravigliare», lasciando ad altri tale compito, così pure non bisogna continuare a giocare sulle parole giustificando il termine «progettazione» come «riflessione su di un'immagine».

In architettura qualsiasi cosa destinata a «risolvere» ha un riferimento nella possibilità di essere vissuta «fisicamente», cioè di essere costruita, e non di es-

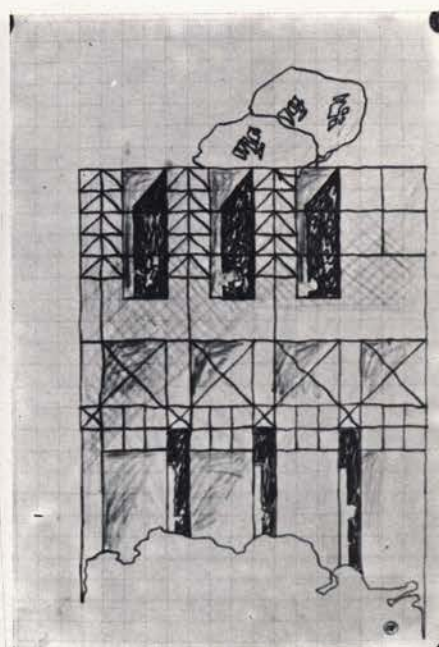
sere esorcizzata attraverso la memoria, l'idea, la riflessione. Continuare a giocare sulle parole, scritte o parlate o disegnate, non fa che accrescere la confusione sulle concrete possibilità di ricerca.

L'equivoco «progetto = costruzione, e basta» o «progetto = idea = riflessione = memoria = etc., anche» è assolutamente lontano dalle «intenzioni» di Passi, forse fuorviate dal titolo della mostra che così interpretata lo trascingerebbe nel vortice di quelle polemiche dalle quali vuole mantenere le distanze. Preoccupazione da lui confermata in un incontro avuto negli studi di «Teletevere», quando ha manifestato la preoccupazione che certe immagini potessero far pensare ad architetture rappresentate sotto forma di schizzi - progetto.

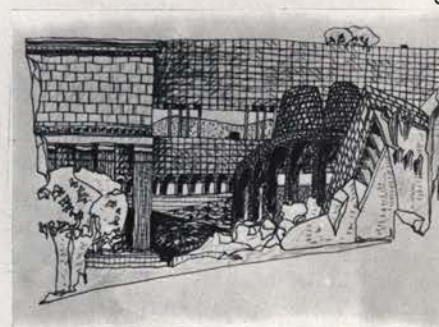
Gli stessi disegni dell'Università di Cagliari e dell'area dell'ex panificio militare di Ancona, oggetto di due importanti concorsi che vedono Passi attore protagonista, stavolta come architetto, non hanno alcun legame con l'architettura, ma sottolineano piuttosto, con lo spontaneo groviglio di segni e di colori, quelle evocazioni naturali del «suo» mondo. Che poi questo mondo sia fatto di cose di architettura non deve portare a teorizzare sulle «intenzioni»: Dario Passi è «anche» architetto e come tale filtra il suo mondo di passioni, di ricordi, di amori, di sogni attraverso quella rappresentazione più vicina alla pratica quotidiana.

Decidere di chiamare «progetto» qualsiasi manifestazione degli architetti è, diciamo pure, un comodo alibi che giustifica l'inerzia e l'impotenza.

A meno che non si cerchi nell'ironia una scappatoia per interpretare alcuni atteggiamenti delle ultime generazioni. Ma questo non è il caso di Dario Passi, troppo garbato e sincero nel rincorrere nei suoi cieli (sempre che siano cieli) la piccola e vagante stella della buona sorte.



2



3

Dario Passi

- 1 --Red Landscape
- 2 --Disegno
- 3 --Disegno

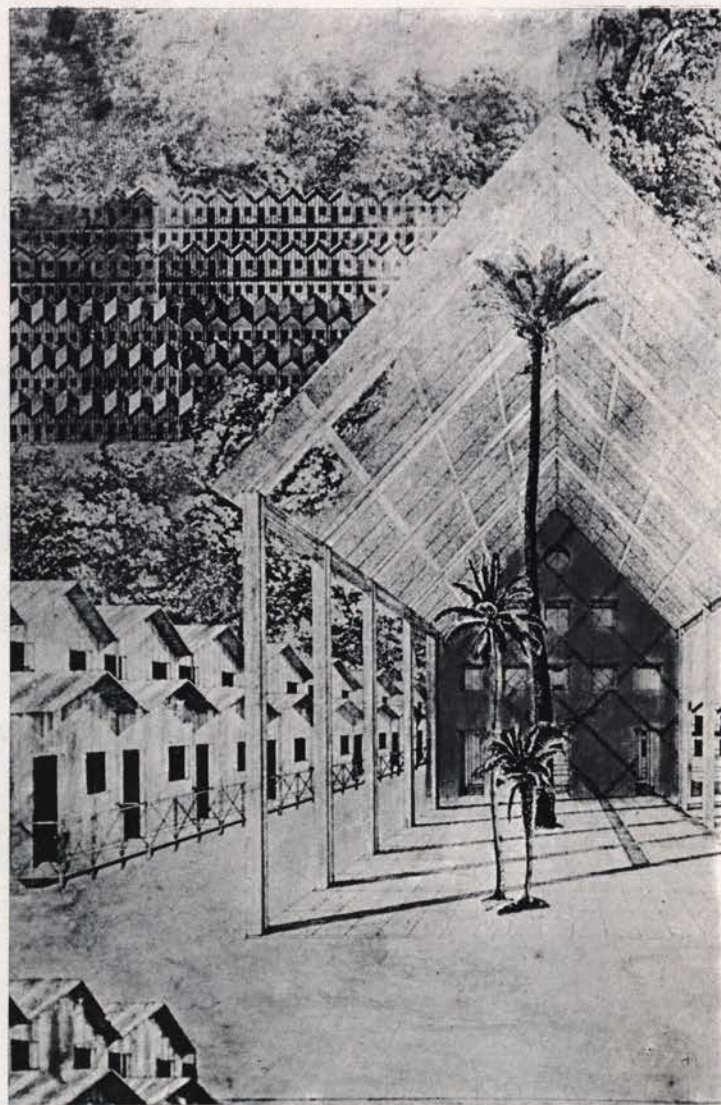


# Controcampo

culturale

SU  
ALDO ROSSI

22





*In questo numero avremmo dovuto pubblicare un intero servizio su Aldo Rossi prendendo spunto dalla mostra dei suoi disegni tenutasi a Roma, nella Galleria Pan.*

*Avevamo chiesto pareri a quegli architetti che finora non avevano voluto esprimere il proprio pensiero sul «caso Rossi». Volevamo, in un certo senso, costringere ad una sortita tutti coloro che nella scuola o nei circoli culturali subiscono le ideologie: almeno così dicono, dopo che i fumi degli altari sono svaniti.*

*Volevamo uscire dal solito giro vizioso di chi gestisce la cultura come una moda.*

*Volevamo essere CONTRO, e nello stesso tempo essere CON. Con particolare insistenza avevamo chiesto il giudizio di Roberto: volevamo essere CONTRO, e nello stesso tempo CON. Il suo doveva essere un intervento fra gli altri. Gli altri che ci scuseranno se oggi pubblichiamo solo le sue parole, finite di scrivere per noi appena cinque o sei giorni prima di morire. E per completare il suo pensiero abbiamo trovato anche qualcos'altro scritto su Rossi circa un paio d'anni fa.*

*Nella Facoltà romana di Architettura, a Valle Giulia, Roberto era il più CONTRO, ma soprattutto era il più CON di tutti: proprio per questo il servizio su Rossi sarà interamente suo. Ma di Roberto Bandiera parleremo ancora, anzi faremo in modo che sia Lui a parlare con i suoi scritti e i suoi lavori. Parlare oggi di lui ci porterebbe senz'altro a dire, commossi, della fraterna amicizia, dell'onestà coraggiosa, dell'impegno costante, sentito, disinteressato, ma in particolare della Sua viva attenzione ai fermenti culturali, interpretati e discussi senza lasciarsi coinvolgere dalle scelte di scuderia. Ma questo ci porterebbe anche a fare precise accuse. Cosa che non era proprio suo costume.*

«... una teoria razionale dell'arte non vuole (...) limitare il significato dell'opera da costruire; poiché, se sappiamo, ed è chiaro, quello che volevamo dire non sappiamo se diciamo che quello.»

È Rossi che parla della sua architettura.

Questa dichiarazione è altra cosa dell'opera aperta», è attribuire ad un'opera architettonica più significati collegati fra loro da un'intima razionalità. Rossi si muove usando i propri termini ambigui sia architettonici, sia segnici e cerca in ogni fase di renderli complementari e limitarli fino all'essenziale. Ogni sua architettura è pensata come architettura da realizzare: volumi puri, tipologie fin troppo collaudate, architettura disegnata come per superare nel patos la propria rigidità.

Rossi è convinto che il cercare di riprodurre situazioni umane, ricercare sensazioni già vissute, non solo sia sterile ma addirittura dannoso, i sentimenti e le interpretazioni debbano essere architettati dalle forme razionali.

I volumi (sempre gli stessi) vengono usati una volta in modo realistico un'altra in modo irrealistico e i suoi elementi sia quelli veri: le case a cubo, i ballatoi, i tetti, le colonne; sia quelli virtuali: le false pareti bucate, le pareti luce, le travi triangolari diventano nel loro insieme contemporaneamente struttura lessicale dell'interno campo formale e struttura virtuale del campo esistenziale.

«Si può essere felici ed amarsi in una brutta casa speculativa e si può essere infelici e star solo tristi in una bella casa di Le Corbusier.»

È questa la dichiarazione di non dipendenza e di alienazione, già vissuta da Loos, dell'architettura dalla vita.

È la rinuncia ad usare la tecnica architettonica in funzione di lotta a messaggi riformistici, è una scelta d'uso finalizzato all'ordine formale.



Roberto Bandiera

## Aldo Rossi

24

È un architetto abbastanza difficile da trattare poiché è un architetto che ancora vive e lavora all'interno dell'Università. La sua scuola si sta perpetuando a Milano e a Napoli attraverso quelli che potremmo definire i suoi discepoli. Il suo messaggio architettonico è stato oggetto di una serie di interpretazioni non sempre uguali, e che hanno suscitato una serie di polemiche abbastanza grosse.

Pur essendo ufficialmente iscritto al P.C.I. è stato tacciato, attraverso la sua architettura, di fascismo; poiché assieme ad architetti della facoltà di Milano ha dato origine, a suo tempo, a quella che viene chiamata la «tendenza» e che ha dato una serie di risultati, oggi in discussione, ma secondo noi ancora aperti a una lettura attenta dei suoi intimi significati.

È un personaggio che molti hanno assimilato a Kahn. Rispetto a quella che era la linea esposta nella lezione introduttiva, proprio sull'uso che da noi può essere fatto di questa architettura e di questi architetti, nel tentativo che stiamo facendo di recupero dal metodo storico del fare architettura, abbiamo visto quali siano stati i momenti di crollo di questo fatto. In questo Rossi è particolarmente significativo perché di questo tema, con tutta una serie di eccezione, ne fa un punto della sua ricerca.

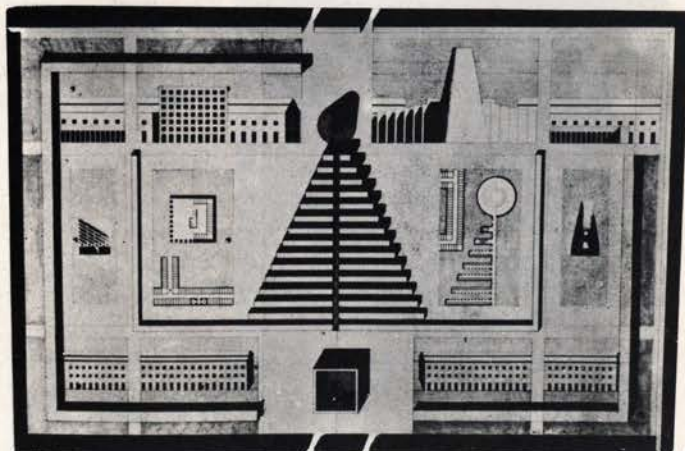
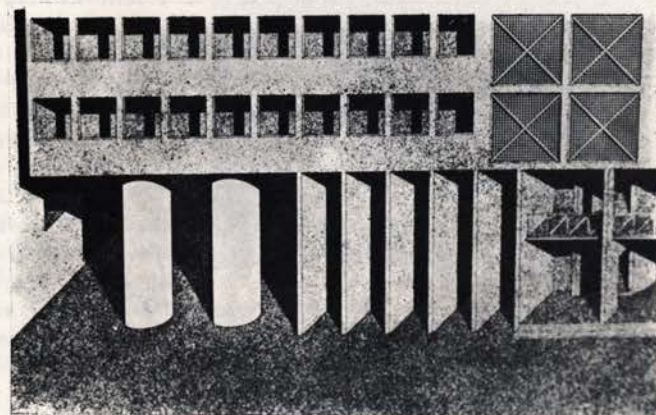
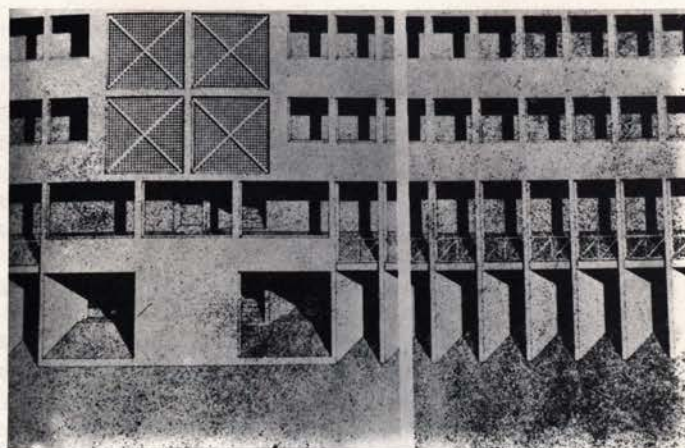
A questo punto pongo un postulato.

È quello di considerare il pensiero teorico di Aldo Rossi come una poetica in senso stretto, quindi di considerare tutto quello che è testo letterario di Rossi, tutto quello che è frutto della sua ricerca letteraria e dei suoi discepoli, come semplicemente utile a comprendere Rossi stesso. Questo postula che di per sé depauperi il discorso su Rossi del 50% di quello che lui in effetti ha fatto, è necessario perché forse le maggiori contraddizioni che noi possiamo vivere e leggere in Rossi architetto sono proprio in questa diversa impostazione tra volontà teorica e velleità operativa, anche perché non si può riconoscere a Rossi un tipo di ruolo nella scuola, ruolo che forse ha portato a frutti e a conseguenze difformi da quelle che Rossi stesso prevedeva e che forse in questo momento lui vuole.

A sostegno di questa tesi basterebbe analizzare un po' quello che è il suo atteggiamento rispetto alla scuola italiana. Cerchiamo di vedere cosa a noi può interessare dell'architettura di Rossi.

Possiamo provare a contrapporre quello che era il tentativo di Kahn di organizzare da una parte lo spazio e l'architettura nel suo discorso, e dall'altra quello di proporsi come elemento di controllo e di riproposizione di un modo particolare di costruire architettonicamente.

È tutto quello che vediamo che acquista valore nell'architettura di Rossi, che diventa una specie di gioco di contraddizioni: vediamo come da alcuni elementi volumetrici falsamente





determinati, cioè determinati in base a presupposti di analisi sul tessuto o sul reale se per reale si può intendere quello che la città storica ci ha trasmesso, come appunto da questo volume non condizionato da una sua forma particolare nascono invece e si vengono a leggere tutte una serie di specificazioni interne definite sia nella loro forma geometrica sia nel loro insieme attraverso una serie di contraddizioni che portano semplicemente all'annullamento di quelle relazioni che noi avevamo visto usare da Kahn attraverso quel rapporto che dicevamo spazio servente-servito.

Vediamo che l'insieme degli oggetti architettonici in Rossi quando ricorre a più di un oggetto architettonico non è o non ha come presupposto una organizzazione spaziale che tenga conto dell'esigenza di creare un nuovo disegno urbano, un disegno che nel suo essere urbano abbia presenti e compartecipi le tre dimensioni a livello di organizzazione territoriale. Vediamo, invece, che tutto questo è una specie di gioco (dando al gioco il valore del rito, dell'esemplificazione forzata) che non risponde né ad espedienti tecnici né formali geometrici particolari, diventa praticamente un modo di costruire l'architettura e la città che diventa gioco, dove il gioco è nascosto nel gioco stesso, cioè è la regola che Rossi stesso di volta in volta si pone nel fare questo tipo di aggregazione, quella che determina e governa la determinazione stessa, una determinazione che è pronta a rinnegarsi una volta che si è materializzata.

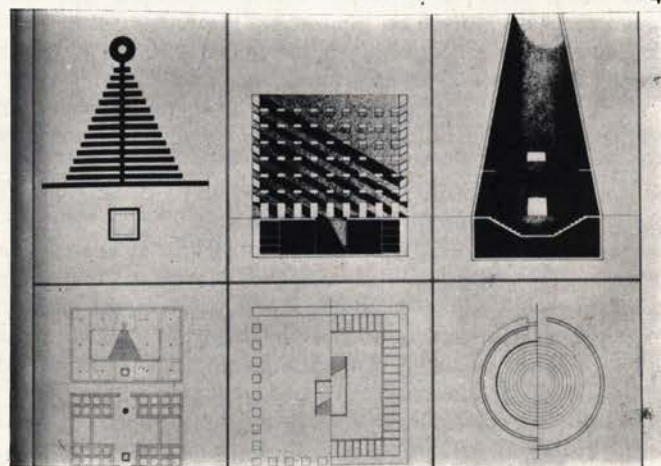
Facciamo un altro tipo di parallelo per rendere più semplice il discorso: se noi facciamo riferimento a qualsiasi architettura, per esempio a quella di Stirling, noi vediamo che la sua opera tiene conto sia della storia del fare architettura, sia dell'uomo, cioè l'uomo è presente nel determinarsi di queste forme. In Rossi questo non avviene, l'architettura è oggettuale; si basa sul valore dell'oggetto stesso, e tutta la comunicazione interna al suo fare architettura è un'architettura che pur ponendosi e pur dando l'impressione di porsi come momento di comunicazione, come momento semantico di per sé, per eccellenza, nasconde un discorso ermetico, al punto che è il gioco stesso quello che determina le regole del gioco. Praticamente quello che noi possiamo considerare come specificità architettonica viene immerso in un mondo di segni rigorosamente selezionati e tutto quello che tende a condizionare e determinare l'aggregarsi, il formarsi di questi segni selezionati è quello che Tafuri chiama la legge dell'esclusione e che forse nel fare progettuale è l'unico valore che noi possiamo e che può esserci utile per rileggere una serie di operazioni in Rossi.

Cosa vuol dire esprimersi attraverso leggi di esclusione? Dando per scontato il postulato iniziale dove noi non vogliamo attribuire a Rossi questo passaggio diretto fra significato dell'operare architettonicamente e realtà, tra volontà politica

Foto Aldo Rossi:

- 1-2 - Unità residenziale al Gallarate - Milano.
- 3-4 - Nuovo cimitero di Modena.
- 5 - Concorso per il centro direzionale di Firenze: le corti.
- 6 - Concorso per il centro direzionale di Firenze: il museo.
- 7 - Casa a Borgo Ticino.
- 7 - Restauro della scuola De Amicis - Broni.
- 8 - Monumento ai partigiani - Segrate.
- 9 - Concorso per la piazza di Sannazaro De' Burgondi.
- 10 - Scheletro di una architettura sul terreno, 1975. Copia colorata.
- 11 - Scuola elementare a Folona: la biblioteca.
- 12 - Casa dello studente a Chieti.
- 13 - Progetto per case a Berlino lungo il Verbindungskanal.
- 14 - Case unifamiliari a Broni, 1973. Assonometria, piante e prospetti.

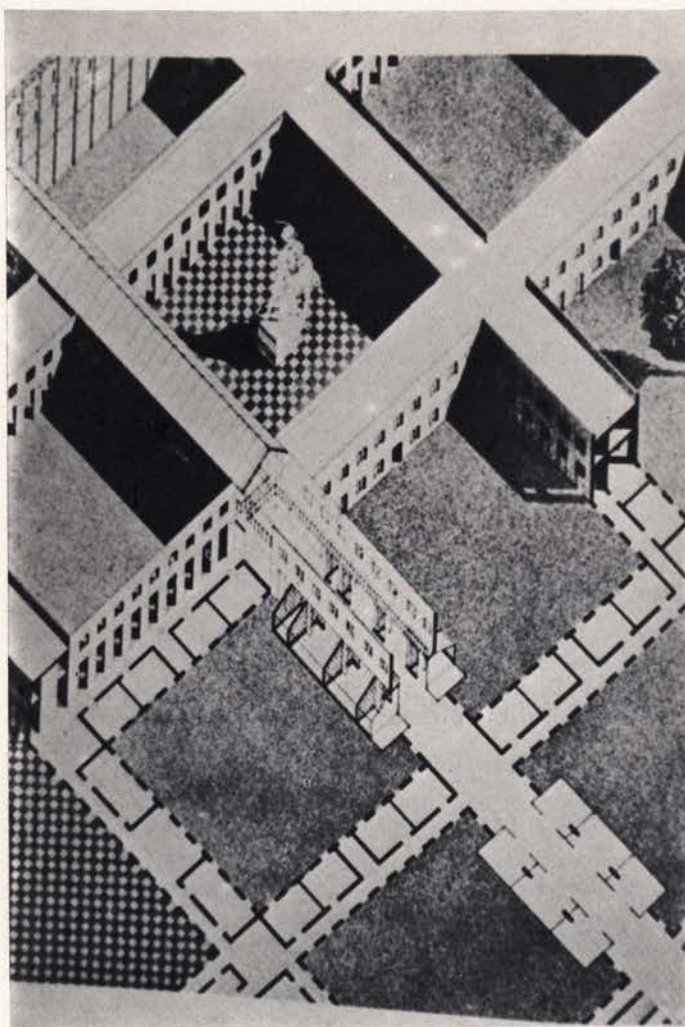
25



4



26

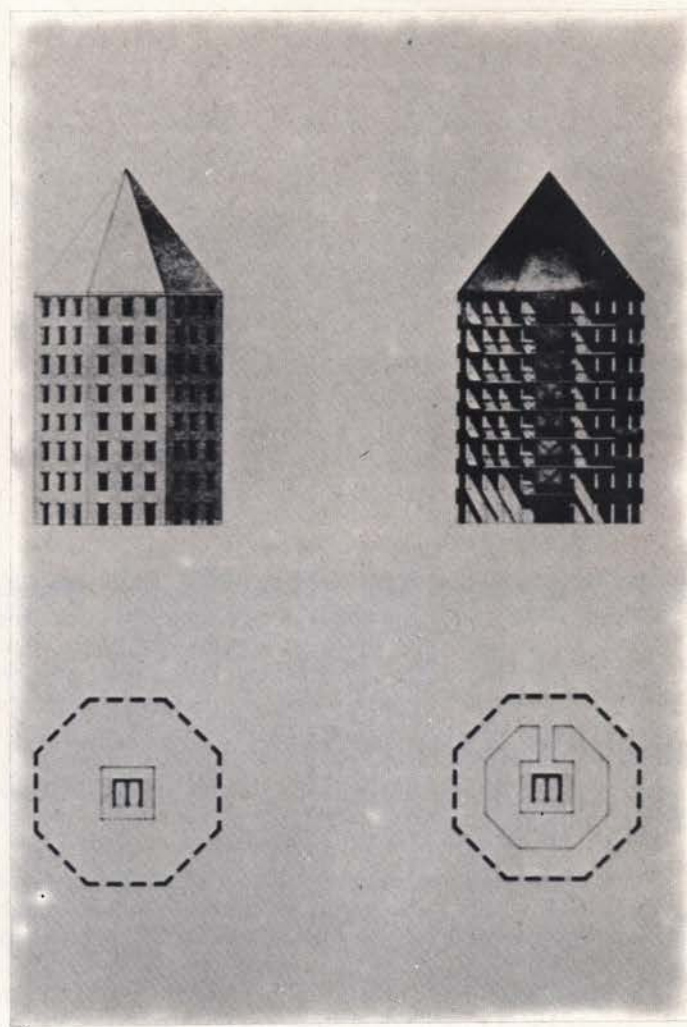


5

e realtà architettonica, il messaggio che l'architettura viene ad avere se all'architetto interessa rendere semantica l'operazione architettonica è chiaramente un messaggio che fa capo unicamente a tutte quelle leggi compositive che sono interne al fare architettonico e sono tutte totalmente specifiche. Se però noi diamo per scontato quello che abbiamo detto precedentemente, succede che per leggere e rendere semantica l'operazione architettonica, il linguaggio, la sintassi le regole che devono coordinare e determinare i vari segni architettonici devono essere ognuno di per sé stesso estremamente chiaro. Cioè devono essere riportate a un massimo della comunicabilità che il segno di per sé può avere.

Facciamo un esempio: l'elemento vuoto messo su un piano non può avere nessun elemento segnico in più di quello che il buco stesso ha di per sé, cioè l'essere un momento rappresentativo di passaggio tra un pieno e un vuoto, non può e non deve avere nessun segno in più che non quello che di questo momento di passaggio determina; qualunque segno vada a rendere più complesso questo segno è un segno che non è immediatamente codificabile e quindi non può essere recuperabile.

Se noi pensiamo a quella apertura che ora si chiama galleria noi vedremo che questo segno sia per Rossi che per Stirling e per molti altri architetti è diventata un segno di apertura interna fra due volumi aperti o anche un diaframma tra un pieno e un vuoto connesso all'esterno. Questo elemento è un elemento che per caratterizzarsi ha bisogno semplicemente del vuoto che esso stesso rappresenta e indica l'operazione di passaggio che si va a compiere, cioè passaggio tra un pieno e un vuoto; non c'è soltanto una pausa ma un segno di continuità, quella che permette che in un vuoto continui in contrapposizione al pieno.



6

Tutto questo gioco rappresenta gli elementi che progettualmente Rossi si sceglie per rendere rigorosa al massimo questa operazione, all'inizio della quale noi abbiamo messo un punto interrogativo.

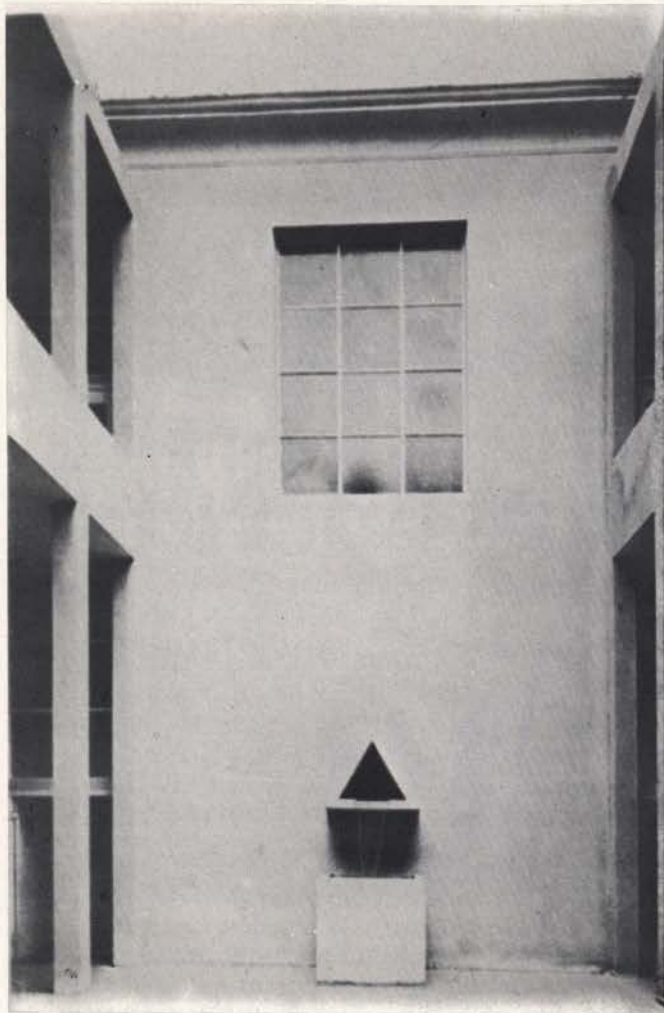
Praticamente, seguendo questo tipo di procedimento ci rendiamo conto che tutta questa operazione che può essere resa rigorosissima, leggibilissima e quindi può di per sé essere un elemento semantico progettuale, diventa una serie di regole inflessibili, rispetto però a una regolamentazione che se annulla il primo momento è totalmente arbitraria.

Praticamente diventa una serie di regolamentazioni artificiali. Qual è la cosa che Rossi si rende conto possa salvare questo suo modo di esprimersi architettonicamente senza dover per forza ricorrere al sostegno del significato politico o del significato direttamente legato al fare sociale dell'architettura? Dovrebbe essere la storia. Infatti Rossi nella storia e sulla storia fa una serie di esemplificazioni e di citazioni abbastanza numerose e colorite.

Sono citazioni strane; quando nel suo libro sull'analisi territoriale e sulla progettazione architettonica è costretto ad affrontare il problema della storia, il problema che lui ritiene immediatamente politicizzabile del fare architettonico, cioè la città e nel caso particolare la città socialista, vediamo che Rossi rispetto a questo cade immediatamente in due errori di giustificazione del proprio operare, da una parte per motivare la impossibilità della connotazione di città socialista fa ricorso all'architettura di Ajmonino che stranamente usa strumenti architettonici opposti a quelli di Rossi.

Come altro esempio cita una frase infelice di Le Corbusier. Quest'ultimo non è mai stato né si è mai dichiarato comunista, né socialista riformatore, anzi messo di fronte a un problema di socializzazione dell'architettura ha risposto in una ma-





7

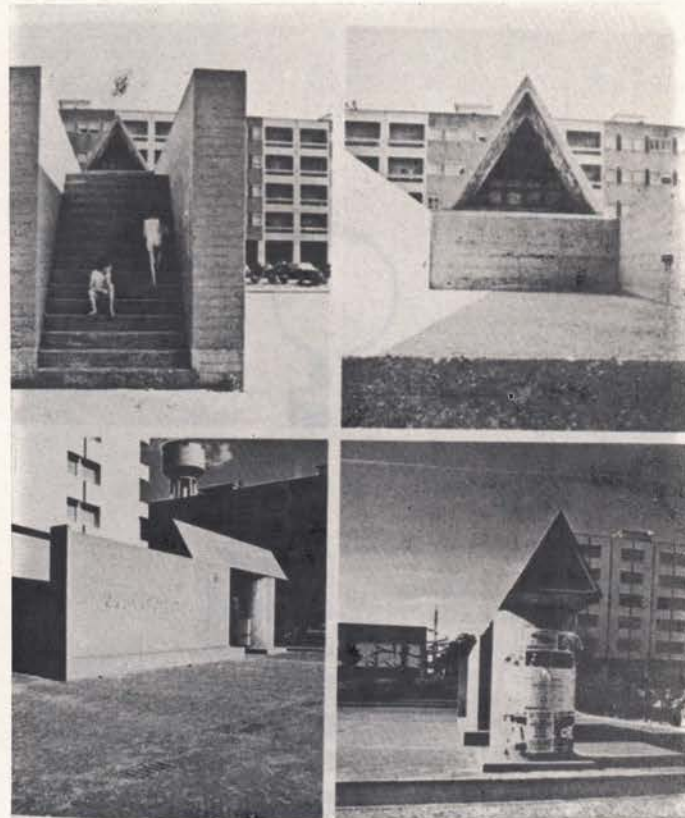
niera abbastanza semplice dicendo che in fin dei conti per lui il modo migliore per rendere sociale l'architettura era quello di studiarla e di vedere come risolverne i problemi. Questa è un'affermazione che molti di oggi potrebbero condividere pur vivendo in un altro momento storico e quindi dando valori diversi da quelli che forse Le Corbusier in quel momento pensava. Viene citata da Rossi per arrivare a una formulazione ancora più complicata, ancora più distante da quelle che possono essere le sue tesi.

Quando Rossi è convinto che progettare significa rendere scientifica un'analisi, cioè la progettazione è il procedimento che porta alla scientificizzazione dell'analisi, Rossi dice una frase bella, frase usata in questa facoltà negli anni 68-70 quando dicevamo no alla progettazione anche se motivata da altri motivi. È un'affermazione che si contrappone a quel che è il suo modo di fare architettura, a quella che è una progettazione per esclusione, per segni fondamentali, cioè è strano che a un certo punto una operazione compositiva possa essere ricondotta a dei modelli semplici (siamo d'accordo) ma un'organizzazione semplice di questi modelli che ha una legge che di questi modelli fa la propria legge e possa a questo attribuire un valore, qualunque esso sia di scientificità.

Questo è strano se pensiamo alla definizione del concetto di scientificità che un qualsiasi marxista può avere.

Questo quadro è abbastanza scettico, abbastanza dubbioso rispetto all'atteggiamento architettonico di Rossi ma non si può non riconoscere che Rossi è stato uno dei primi in Italia ad aver tentato di precisare il significato in Architettura di strutturalità del linguaggio.

Anche se con il rischio di banalizzare certe sue operazioni non possiamo non riconoscergli il fatto di avere posto, enunciato, dichiarato l'esigenza di arrivare a una nuova strutturalità del



8

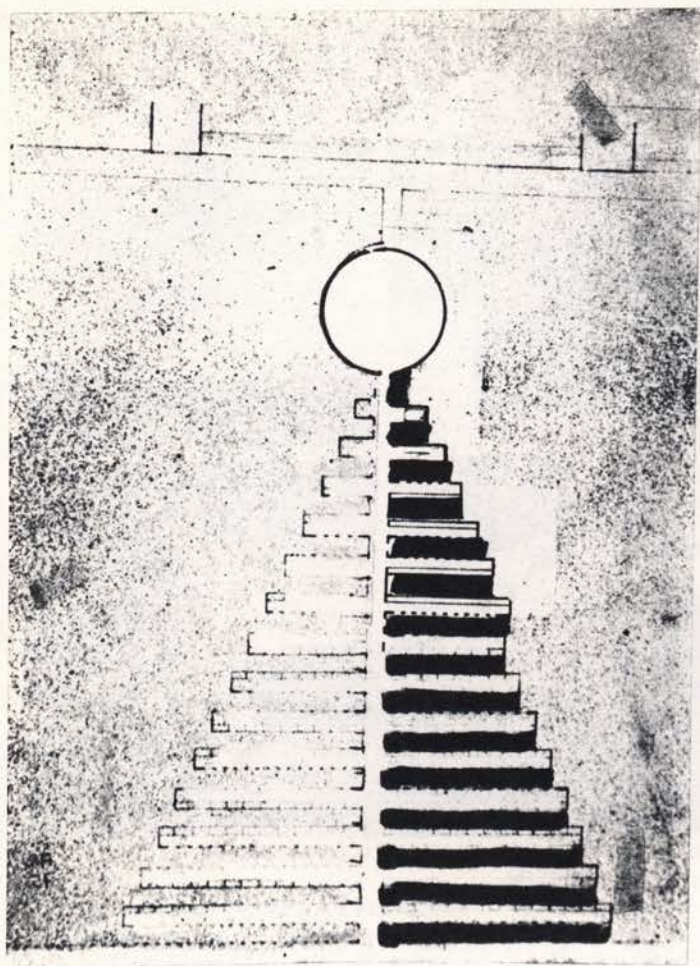
linguaggio che potesse superare la crisi dopo il Movimento Moderno.

Rispetto a questo ci sono varie interpretazioni. È abbastanza divertente nella sua accezione vedere come un notista polemico tipo Brandi dovendo parlare di Rossi si pone il problema se l'aver fatto un certo tipo di architettura negli anni della contestazione non volesse significare per Rossi ironizzare e prendere in giro un certo tipo di cultura borghese che aveva sedimentato negli ultimi 10 anni e provocarla fino a farle rigettare una serie di modelli. È una tesi affascinante, che può anche essere abbastanza difesa, ma che oggi mette in imbarazzo quando Rossi continua a rare le stesse operazioni di allora.

Prendere per i fondelli è certamente un compito in alcuni momenti storici, specialmente rispetto agli intellettuali, ma se diventa un fatto istituzionale se ne perde il significato rispetto alle operazioni che si compiono e rispetto alla realtà che si vive. Le conclusioni negative rispetto a questo discorso sul linguaggio possono essere due, legate fra di loro; da una parte possiamo dire che in Rossi si ravvisa una sintassi di segni, cioè Rossi riesce pur con dei limiti ad avere una codificazione. Ma le nostre perplessità rimangono poiché dal problema che ci siamo posti sull'eredità del fallimento delle avanguardie che ci hanno lasciato una serie di segni svuotati di ogni senso però sono l'unica cosa alla quale attraverso la storia e con la storia noi possiamo recuperare per impostare un altro discorso. Anche Rossi riusa i segni svuotati di significato ma con un senso diverso, la sua è un'operazione che rimane sintattica, linguistica, ma non è utile, non ci da elementi né per riusare la storia né per riagganciarci alla storia per continuare il diagramma di cui abbiamo parlato altre volte, tanto meno per farci capire i valori che nella storia l'architettura può avere e può tramandare. Da questo viene fuori che si viene a creare in Rossi una



28



10

dialettica estremamente falsa e in questa dialettica falsa ci sta da una parte quella che è la libertà dell'operare architettonicamente a scala urbana, dall'altra quella che è la norma propria di un ordine linguistico: in questa contraddizione si può leggere tutta l'operazione del fare architettonico di Rossi. Torniamo a uno degli argomenti che avevamo iniziato precedentemente, tralasciando per il momento quello sul linguaggio.

Parliamo della comunicazione; perché è un problema per Rossi rendere comunicante un'architettura e quale valore può avere. Sempre negli anni delle lotte studentesche tra i vari tentativi di restituire all'architettura una funzione sociale per evitare il no definitivo alla progettazione avevamo tentato di ricorrere a questo nuovo attributo, all'architettura come legge semantica, all'architettura come comunicazione. Questo lo facevamo avallati e confortati da due esemplificazioni: una negativa e una positiva.

Per l'esemplificazione negativa è facilmente comprensibile rendersi conto come l'architettura fascista è un'architettura che si è posta il problema della comunicazione ed è una architettura comunicativa, mettendo da parte i valori di quel che può comunicare, chiaramente nell'architettura fascista il problema comunicazione, traduzione di volontà è un problema espresso.

L'altro esempio che ci confortava in positivo era quello della Cina Popolare. Noi vedevamo come in modo molto più colto l'architettura cinese si poneva lo stesso problema. Non lo faceva attraverso la forma, lo faceva attraverso la tradizione, però in tutto quello che era architettura ufficiale, tutto quello che era monumento architettonico, questo problema si riproponeva in termini anche se grossolani però estremamente precisi. In termini di comunicazione qual è il problema che



9

Rossi ci pone e che ci impedisce di comunicare con lui su questo tema?

Praticamente noi vediamo come la sottrazione della forma da quello che potrebbe essere definito il vivere quotidiano, come fatto integrante di una operazione sociale, non fa altro in Rossi che girare un po' a vuoto intorno a questo problema centrale della comunicazione, cioè a quello di trasmettere significati che non siano soltanto interni al linguaggio. Ma (torniamo brevemente al postulato iniziale) è questo possibile se storicamente questo valore non è stato attribuito, cioè è possibile rendere comunicativa un'operazione progettuale se questa operazione comunica soltanto se stessa, cioè comunica soltanto le leggi che a questa operazione hanno portato senza neanche interessarsi della complessità che è presente in ogni operazione, ma soltanto della comprensione dell'elemento semplice nel fare e nel comporre e nel mettere insieme una serie di elementi.

Anche a questo punto ci troviamo a dire che va bene riflettere sul perché uno che è ufficialmente riconosciuto come un innovatore non possa essere visto per un lato positivo, per un valore positivo che certo esiste ed è abbastanza grosso. Praticamente a che cosa è servita questo tipo di operazione, in che cosa può servire a noi. Praticamente Rossi ha frantumato qualsiasi ordine nel discorso architettonico, cioè ammesso che ci fosse un tentativo da parte di alcuni architetti della generazione di Rossi di superare quello che era l'empasse della crisi del M.M. attraverso dei tentativi di connessione a questo movimento o di riconnessione dei vari significati, Rossi col suo procedimento di progettazione per esclusione ha chiaramente ridotto, portato a zero, annullato, ogni valore di ordine interno al fare architettonico, cioè ha praticamente denunciato come fatti arbitrari tutta una serie di leggi che determinavano il



fare architettonico e dell'annullamento di queste leggi ha tentato di rifare un discorso.

Questa affermazione di cercare in Rossi dei valori positivi nel fare architettonico si negherà quando vedremo Rossi nella sua complessità. Quali sono gli elementi che ci portano a difendere Rossi? È soprattutto l'accusa di fascismo: è un'accusa che molto laureandi, soltanto perché portavano volumi semplici con buchi quadrati, venivano accusati e vengono accusati dalla cultura ufficiale cioè dalla maggioranza dei nostri professori, di essere prima dei Rossiani e poi dei fascisti, (alcuni dei professori anziani erano felici di vedere questo tipo di operazione perché vi riconoscevano il loro operare di trent'anni fa) l'ignoranza che non ha limite tra i professori di architettura è un fatto abituale. Questa è un'accusa rispetto alla quale Rossi non si può non difendere e bisogna arrivare a capire perché questa accusa è infondata rispetto a lui.

Come possiamo impostare il problema? Il fascismo proponendo un tipo di forme che si rifacevano a un periodo particolare della cultura nazionale, a un periodo particolare della nostra storia, faceva un riferimento preciso. Come abbiamo già visto (quando Kahn usa l'architettura adrianea perché l'architettura adrianea è architettura della crisi e attraverso questa è denuncia, questo uso dell'architettura della crisi, lui dimostra come si può rivivere e reimpostare un problema) il fascismo lungi da porsi questo problema, usa un'architettura romana non meglio identificata. È difficile identificare un periodo storico esatto a cui l'architettura fascista ha fatto riferimento, carica di ridondanze, di strani valori storici, (strani in quanto superficiali non approfonditi) traducendo in forme soltanto quel tipo di architettura romana che era in grado di trasmettere, di comunicare (come dicevamo prima) alcuni messaggi particolari.

Rossi fa un'operazione estremamente più sottile di questa, annulla completamente ogni riferimento diretto a dei periodi storici, usa l'architettura e le forme recuperate dalla storia ma completamente private, astoriche rispetto a qualsiasi momento. Fa un'operazione di completa astrazione di queste forme, che non hanno di per sé nessun valore di riferimento, non sono un messaggio di seconda mano rispetto a un periodo storico, sono lo sforzo di riproporre, di rileggere un tipo di forma con alcuni significati, a valori e a segni particolari.

Esclude in ognuna di queste forme la possibilità di una verbalizzazione sulle forme stesse; questo appunto perché ogni compromesso con il reale a livello architettonico in Rossi non è presente se non tutto nell'interno dell'operazione architettonica (sempre dando per scontato il postulato iniziale), quindi c'è questo recupero della storicità delle forme e potremmo dire la banalizzazione di quello che poteva essere per Kahn il tentativo di recuperare la forma come valore simbolico. È un po' il tentativo, sempre in risposta al fallimento dell'uso della forma del M.M., di attribuire alla forma stessa dei valori interni, che non avendo più né un richiamo simbolico, né uno chiaramente storico, vanno poi a fare un gioco che è l'arbitro di se stesso. Se questo è quello che noi possiamo notare e che possiamo dire su Rossi, la conclusione di questo discorso, quello che a noi interessa fondamentalmente è che chiaramente Rossi nel suo fare architettura, non tanto nel suo scrivere, non ha nessuna intenzione di rifondazione sistemologica dell'architettura.

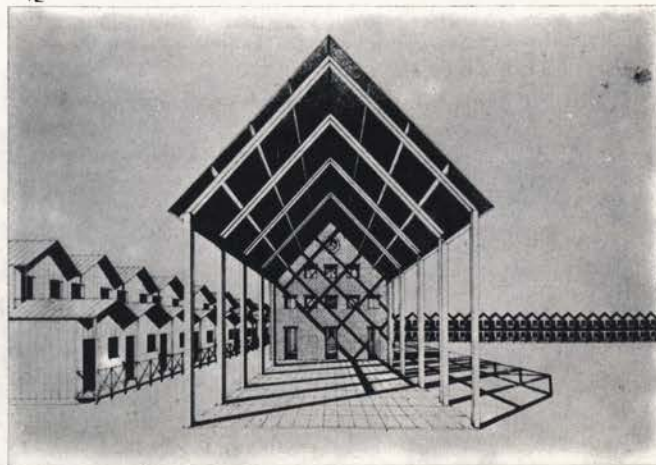
L'unica cosa che in effetti riesce a fare è quello di dissolvere ogni residuo storico del fare architettonico.

Vogliamo ancora precisare alcune cose: in questa breve esposizione su quelle che possono essere le problematiche Rossiane, e per l'uso che ne possiamo fare noi, da come lo abbiamo

11



12





30

trattato è venuto fuori un quadro completamente negativo, è venuto fuori un personaggio il cui uso è sconveniente.

Abbiamo paura, poiché per altri motivi con altri intendimenti, Rossi viene attaccato da altri personaggi che non hanno niente in comune con noi, ed è strano notare, parlando di Rossi e di altri architetti di coincidere con Bruno Zevi nel dire «no».

Il «no» di B. Zevi a noi non interessa. Dire «no» a un'architettura perché non è organica o perché non risponde ai sette punti fondamentali, per noi non significa niente. La nostra presa di posizione rispetto a Rossi non dipende da questi motivi, ma sono le cose sopraesposte che non sono facilmente riconducibili a questo codice anticlassico dell'architettura quelle che però rendono Rossi oggi sufficientemente vivo e interessante da studiare.

Dobbiamo a questo punto ricordare i motivi che ci hanno spinto a scegliere gli architetti che stiamo studiando all'interno del corso.

La nostra scelta è stata condizionata dal fatto che a noi interessava e interessano questi sette architetti, queste sette tendenze soltanto perché in ognuno di essi era possibile trovare un atteggiamento o teorico o pratico di superamento del momento di crisi nel quale dalla fine del M.M., con tutte le accezioni che abbiamo fatto, ci veniamo a trovare.

Parlando di Kahn avevamo indicato delle opere da paragona-

re in parallelo a delle opere della storia, avevamo denunciato il fatto che si potesse arrivare a vedere come l'uso di questo materiale, oggi svuotato di senso, potesse riproporsi soltanto attraverso la mediazione della storia (non solo della storia) e anche attraverso una rilettura dei passaggi che queste operazioni all'interno determinano.

Rossi da quanto detto va al di fuori di questo tipo di schematizzazione.

Per noi è abbastanza facile rileggere in lui una volontà di adattamento all'800, una volontà di adeguamento, una volontà di leggere nell'800 il primo momento di riferimento, come se la crisi dell'architettura moderna fosse nata prima ancora dell'architettura moderna stessa e si potesse dare con l'800. Questa è una riflessione che io vi invito a fare: e guardare quanto l'800 possa essere interpretato come l'ultimo momento in questa storia del fare architettonico, come momento di crescita e come invece possa essere considerato come il primo momento di grossa crisi del fare architettonico come avevamo espresso nel primo diagramma.

È chiaro che da questa accezione, che può sembrare irrilevante, diventa fondamentale nella lettura di Rossi, si basa tutta l'impostazione che abbiamo dato su di lui, sull'interpretazione sul suo valore reale, sul suo ruolo oggi per l'operazione che a noi interessa.

