

Dedica:

Questo numero è dedicato a Mario Seccia, da poco scomparso, che negli studi di Via Nicotera, di Corso Vittorio e di Atrio Testaccio, di cui è stato uno dei fondatori, ha dato con passione e continuità un prezioso contributo umano, teorico e creativo a una nuova visione più complessa, libera e aperta dell'architettura. Una visione ancora oggi esemplare, profonda e operante.

Franco Purini

Gli studi d'architettura negli anni '60.

Franco Purini

Tra la fine degli Anni Cinquanta e i primi Sessanta molte famiglie dell'aristocrazia e della borghesia si traferirono nelle palazzine dei nuovi quartieri sorti alla fine della ricostruzione postbellica, zone urbane come Monte Mario, la Via Cassia, i Parioli, lasciando i loro appartamenti nel centro storico e nelle zone ottocentesche di Roma. Le palazzine avevano ampi balconi, garage, ascensori, impianti di riscaldamento, comode cantine. In breve erano dotati di quelle comodità, presenti negli alloggi anche prestigiosi che erano stati lasciati vuoti dai ceti abbienti; che allora sembravano molto necessarie. Più di vent'anni dopo aristocratici e borghesi tornarono nel centro storico, nel frattempo, come potremmo dire ora rigenerato. Dotato di parcheggi, restaurato, negli esterni e negli interni, ridefinito funzionalmente, si era preparato a accogliere di nuovo molti di coloro che l'avevano anni prima rifiutato.

Noi allora giovani allievi della Facoltà di Architettura, avevamo trovato in quelle condizioni molte opportunità di affittare a prezzi facilmente accessibili appartamenti per i nostri Studi. Composti quasi tutti, in media, dalle cinque alle dieci persone, questi gruppi, altrettante comunità subito attive, comunità divennero ben presto molto numerose svolgendo un ruolo importante nella cultura architettonica di quel periodo. Elencherò in breve le finalità di queste associazioni, in molti casi duravano fino alla laurea dei suoi membri, in altre si rivelarono più durature.

In ordine crescente il primo ruolo degli Studi consisteva nel mettere assieme libri, strumenti, mobili di ciascuno dei componenti di queste comunità per rendere la loro funzionalità più ampia e complessa. I tavoli sui quali si distendevano carte lucide, gli album o i cartoncini su cui disegnare; le librerie per i volumi che ciascuno studente aveva accumulato; una stanza dove custodire i disegni; le attrezzature necessarie per redigere i progetti come le penne, l'inchiostro, le matite, i compassi, i colori; le macchine fotografiche; uno spazio per le riunioni, che diveniva il cuore dello studio; un ambiente che serviva da segreteria erano gli oggetti e gli ambienti che consentivano di lavorare. Va aggiunto che gli Studi erano di solito spazi aperti. In essi un continuo arrivo di altri studenti era un'abitudine, quasi sempre non concordata ma ogni volta apprezzata.

Il secondo obiettivo degli Studi era quello di costituire un luogo nel quale si potevano incontrare alcuni docenti interessati a ciò che i membri di queste comunità producevano. Incontri non molto frequenti ma di grande utilità, nel corso dei quali i docenti non dovevano esibire quell'autorità che esprimevano a scuola, ma dialogare con gli studenti alla pari sull'architettura in generale o sul lavoro che gli studenti stessi stavano svolgendo. Ricordo a questo proposito un intervento del 1963, nello Studio di Via Nicotera 29, composto da me e da alcuni miei coetanei che comprendeva anche studenti più grandi di me, di Bruno Zevi, che preparava allora il suo ritorno come docente a Roma. Egli chiese, soprattutto agli studenti che si stavano laureando, come Piero Somogy e Roberto Perris, un appoggio sostanziale per la sua chiamata. In un'atmosfera festosa, il grande storico romano a un



Lo studio di Via Adda 21 nel 1967; da sinistra a destra Mario Spada, Franco Cervellini (in ginocchio), Sergio Petruccioli, Claudio D'Amato, Enzo Cera, Sergio Petri

A cura di Franco Purini e Marco Falsetti.

Indice

La generazione degli anni 80'.

La generazione degli anni 40', negli anni 60'.

1963, un'educata occupazione.

L'assemblea degli studenti.

Gli Studi. Anima di controscuola.

Le ragazze degli anni 60'.

Studio AUA.

Il GRAU.

Metamorph.

Cellini/Cosentino.

Studio AR.

Corso Vittorio Atrio Testaccio.

Da Corso Vittorio al Labirinto.

Muratori Zevi. Dissintonie.

16 Marzo 1968. L'occupazione violenta.

Il dovere di ripensare. Il dovere di resistere.

pp.4-7

pp. 8-9

pp. 10-15

pp. 12-17

pp. 18-25

pp. 26-27

pp.28-33

pp.34-45

pp.36-39

pp.39-40

pp.42-43

pp. 44-47

pp. 48-49

pp. 50-53

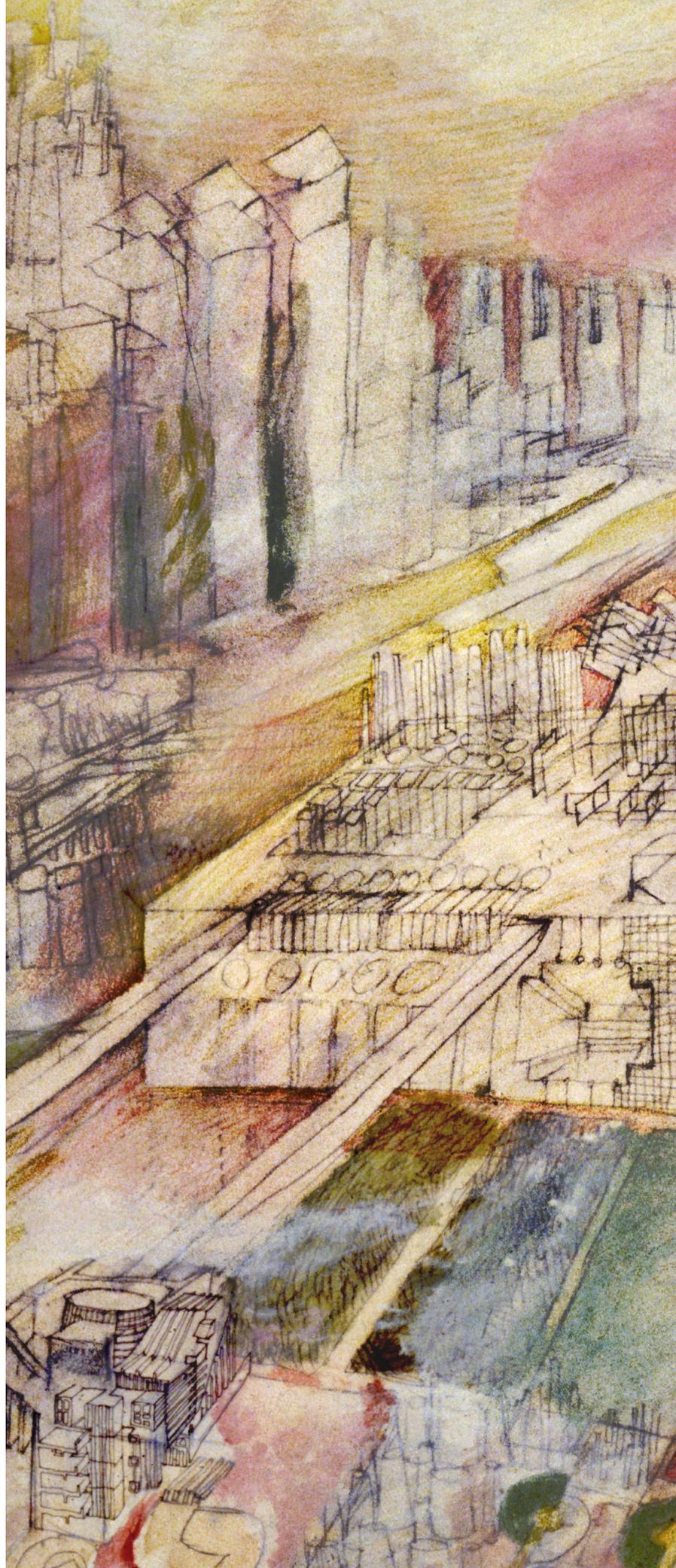
pp. 54-57

pp.58-64

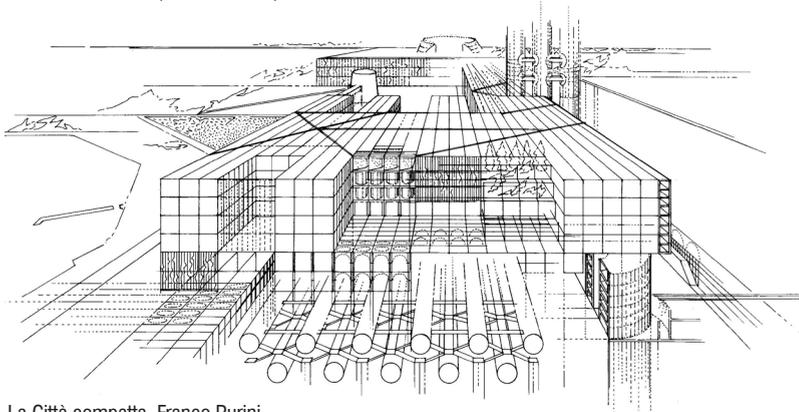
certo punto si inginocchiò davanti ai colleghi più grandi. Mi ricordo che il vino circolava in abbondanza assieme a qualche antipasto. Qualche mese prima era venuto a trovarci e a parlare con noi Alberto Asor Rosa. Nel nostro Studio di Corso Vittorio, composto solo da noi coetanei, una lunga visita di Tomas Maldonado fu un'occasione di confronto che tutti noi oggi ricordiamo come se fosse avvenuta ieri. La terza funzione degli Studi era quella di un laboratorio analitico sugli orientamenti presenti nell'architettura di allora nell'intenzione di pervenire a una tendenza, più o meno unitaria, da approfondire il più possibile nelle discussioni comuni e nei progetti sia singoli sia collettivi. In sintesi lo Studio consentiva di farci riconoscere in Facoltà come un gruppo che esprimeva una visione dell'architettura il più possibile chiara e durevole.

Quando nel 1968 lo Studio Atrio Testaccio partecipò al Convegno a Como su Giuseppe Terragni, organizzato da Bruno Zevi, il nostro intervento lo interessò. Il grande storico, di cui sono allievo con i miei amici dello Studio Di Corso Vittorio, a Roma, qualche mese dopo ci offrì, incontrandoci per caso in un ristorante del Ghetto vicino al Portico di Ottavia, di curare una pagina della sua rivista Architettura Cronache e storia. Laura Thermes e io dicemmo di no perché non volevamo dover rispettare alcune modalità argomentative tipiche di quell'importante pubblicazione mensile, una regola razionale che temevamo avrebbe limitato la nostra libertà. Tale proposta fu invece accettata dai nostri colleghi Paolo Martellotti e Pia Pascalino. Questo episodio chiarisce abbastanza bene il terzo ruolo che avevano gli Studi, quello di agire nel contesto della comunicazione in architettura o, all'opposto, nel cercare di far sì che dall'informazione di passasse a una ricerca militante e non condizionata mediaticamente sul costruire. Per me e Laura la seconda opinione era quella preferita.

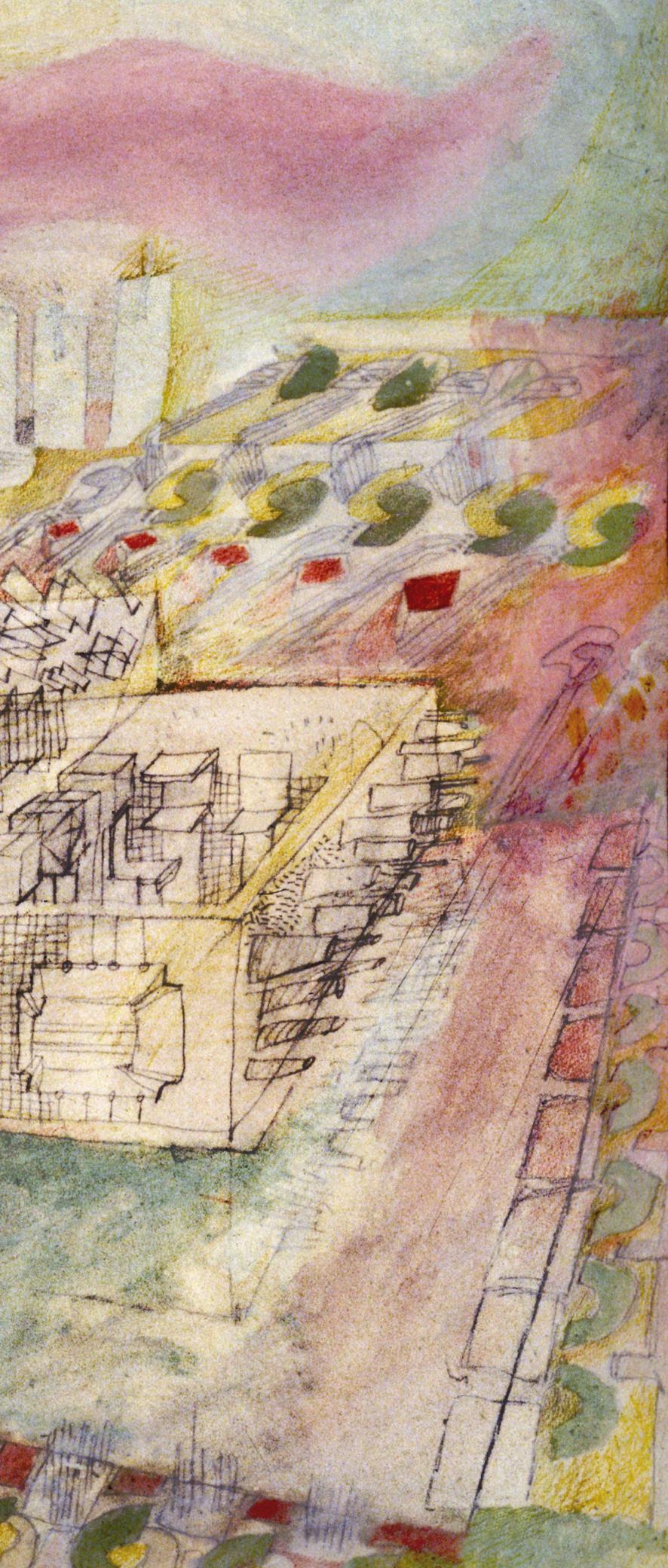
Il quarto obiettivo di uno Studio consisteva nell'essere una scuola parallela, nel senso che in esso si faceva un lavoro, quasi sempre piuttosto accurato, di commento su quanto nelle Facoltà si proponeva



Città in costruzione, Franco Purini, 1966.



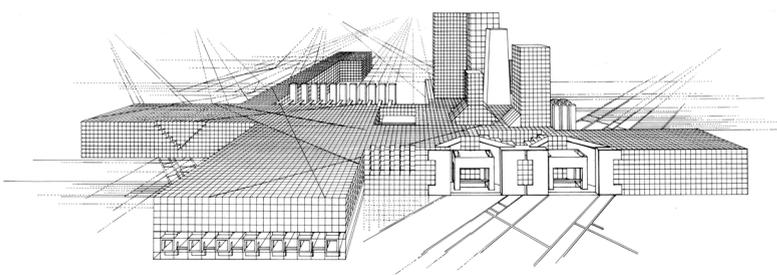
La Città compatta, Franco Purini.



da parte dei nostri docenti. Tale attività era intensa e costante, specialmente nei primi anni. Le posizioni culturali dei professori, loro lavori, le loro architetture che a volte ci mostravano, erano discusse con grande attenzione, criticate se lo si riteneva necessario ma a volte anche condivise. Questa scuola parallela era molto formativa. Ricordo in qualche visita al GRAU, i lucidi e appassionati commenti su questi argomenti di Mimmo Parlato.

Il quinto e più importante ruolo degli Studi, che è una conseguenza del quarto, va riconosciuto nel loro essere stati altrettante controscuole. Attenti alla cultura che ci veniva offerta dalla Facoltà gli Studi proponevano a loro volta un modello di insegnamento opposto, basato sulla libera sperimentazione degli studenti, sulla loro autonomia concettuale e creativa, sull'idea di un'importanza sociale del costruire che non doveva mai risolversi solo su un piano del corretto funzionamento di un edificio, ma contenere un superiore frammento di verità nonché una carica utopica che rendesse il futuro già operante e non più una sola promessa, seppure necessaria e suggestiva. Per molti versi l'essere una controscuola assorbiva, unificava e sublimava le prime quattro finalità degli Studi.

Per concludere ricordo che alcuni Studi sono state associazioni transitorie di giovani studenti, nel senso che i loro membri si spostarono successivamente in altre compagini, passando così da un clima culturale a Studi molto diversi nell'impostazione teorica e nella concezione dell'architettura. Altri Studi invece, nonostante alcuni cambiamenti inevitabili, hanno mantenuto negli anni una loro precisa identità culturale configurandosi come istituzioni autoformative capaci di lasciare un segno permanente nell'evoluzione dell'architettura. Ciò non solo a Roma o in Italia, ma anche fuori dei confini della Penisola. Rimane aperta una domanda, che riguarda l'essere gli Studi una scoperta positiva e operante degli studenti degli Anni Sessanta o l'esito di una loro reazione alla fase di profonda crisi vissuta dalla nostra Facoltà in quello stesso periodo ●



Rilettura di un frammento del tessuto edilizio, Franco Purini, 2003.

Studi, studiosi e studenti degli anni 60

Marco Falsetti

All'inizio degli anni '60, tramontata definitivamente la complessa stagione neorealista che aveva informato tutto il decennio precedente, la scena culturale romana muta radicalmente, anche a seguito della frequente presenza in città del Gruppo '63, che introduce gli studenti di architettura al mondo della Neoavanguardia. I circoli artistici sono invece dominati dalla cosiddetta "Scuola di Piazza del Popolo", che annovera Franco Angeli, Tano Festa, Mario Schifano, Cesare Tacchi e Renato Mambor, i quali interpretano i temi della pop art alla luce della tradizione italiana. Questa forte osmosi tra discipline diverse è incoraggiata da idee tipiche di quegli anni come lo strutturalismo, la fenomenologia, la semiologia, la grammatologia e il situazionismo.

In ambito architettonico, il progresso della tecnica fa sì che si diffondano, sulla scorta delle grandi trasformazioni indotte dal boom economico, futuribili quanto ottimistiche sperimentazioni sui temi della grande dimensione, come le megastrutture. Inoltre il miglioramento nel tenore di vita della popolazione, che fa sì che un segmento sempre maggiore possa accedere al livello di istruzione universitaria. L'università però si trova impreparata a gestire i grandi numeri e la trasformazione da scuola elitaria a facoltà di massa. Accanto all'accademia ufficiale (incernierata su rigidi quanto sporadici rapporti fra il docente e lo studente) si costituiscono allora a Roma i primi studi studenteschi, tra i quali l'AUA, il GRAU, Metamorph, lo Studio di Corso Vittorio, lo Studio Labirinto.

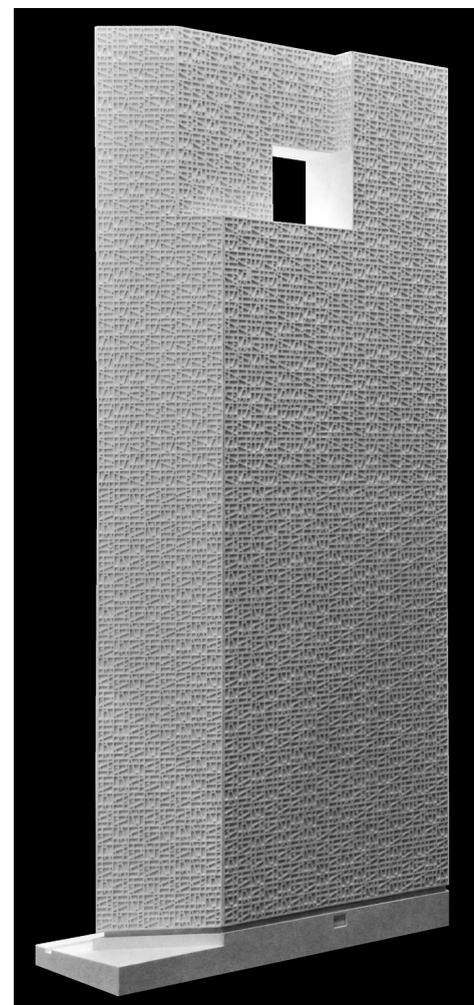
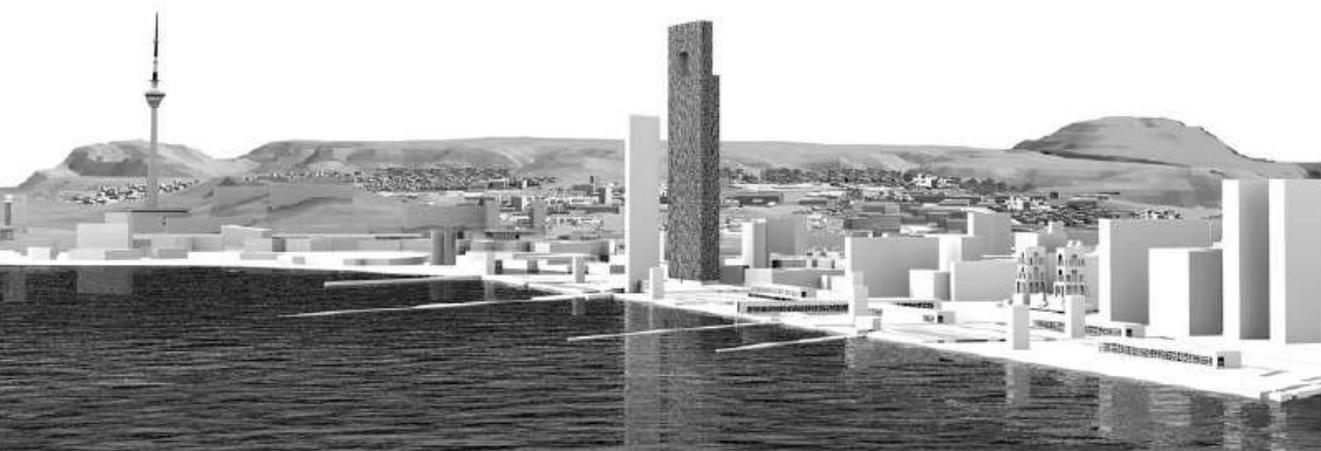
Contemporaneamente cominciano ad affermarsi, alcune figure di giovani architetti e studiosi, molti dei quali legati a vario titolo tra di loro. Incontri, collaborazioni, associazioni e tangenze definiscono pertanto una generazione unita da una tensione comune ma anche dalla possibilità di un confronto continuo, quest'ultimo reso possibile dall'esperienza degli studi. Nella cultura architettonica giovanile degli anni 60 il ruolo di tale fenomeno – oggetto di questo numero di Arcduecittà – allora largamente diffuso, riveste notevole importanza, in quanto definisce una sorta di accademia parallela. Approfittando dei prezzi contenuti per l'affitto degli immobili del centro, diversi gruppi di neoarchitetti (ai quali spesso si aggiungevano semplici studenti) affittano ampi appartamenti per avviare, in gruppo o in cooperativa, i propri studi professionali. Tali studi sono spesso in contatto tra loro, sia a livello di ricerche che di membri che migrano da uno studio ad un altro, rendendo la scena architettonica osmotica e strutturata secondo un sistema. Ciò ha indubbiamente favorito, nel tempo, la diffusione di alcune idee piuttosto che altre, non a caso in un suo soggiorno nella capitale Louis I. Kahn, in visita allo studio di Augusto Trinci all'EUR viene raggiunto in breve da altri architetti romani, avvisati, evidentemente, tramite passaparola. Relativamente agli studi va inoltre considerata la sostanziale complementarietà tra questi e la cultura accademica ufficiale – anche alcuni giovani docenti frequentavano con regolarità gli studi – per cui il circolo intellettuale, per quanto vasto, era sostanzialmente limitato ad un certo numero di persone, tutte a vario titolo in contatto tra loro. Ne è una prova l'attenzione per alcuni linguaggi e figure (oggetto di ammirazione e di stima, come Ridolfi) e il simmetrico disinteresse per altre, legate al professionismo o alla stagione prebellica; è il caso, ad esempio, dei vari Paniconi e Pediconi, Moretti, Ballio Morpurgo e Rapisardi, che a dispetto della vasta attività svolta nel dopoguerra vengono tralasciati anche e soprattutto dalla critica ufficiale. Bruno Zevi, che aveva rilevato la rivista piacentiniana "L'architettura" istituisce una rubrica dedicata, intitolata "Accadeva 20 anni fa") dove si cimenta in terribili invettive contro le opere del periodo fascista. E ciò a dispetto di un dichiarato riconoscimento per il ruolo della storia e della storiografia, come pure afferma nella presentazione di uno tra i primi numeri:

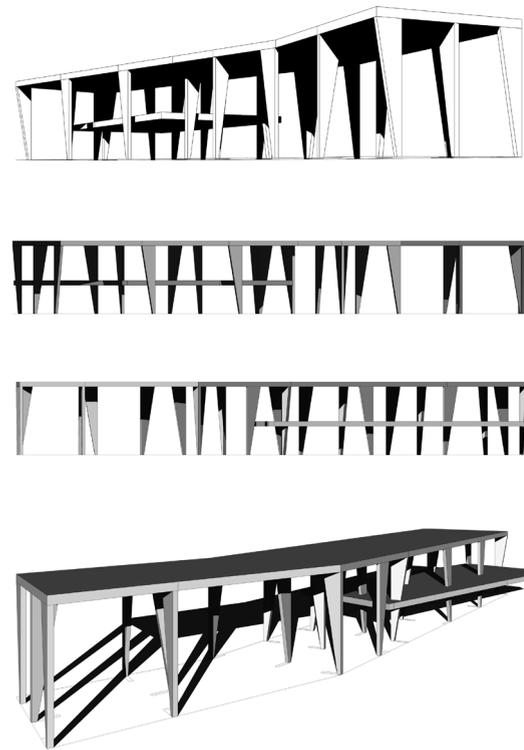
"La scissione tra architettura moderna e storiografia architettonica si è dimostrata culturalmente letale, ha favorito la sostituzione della propaganda alla critica nel giudizio sull'arte del nostro tempo, e del rapporto filologico a un'impegnata lettura storica nella trattazione dell'architettura antica. (...) La storiografia architettonica si è rinnovata, i monumenti sono rivissuti in modo organico e palpitante, come oggetti che servono alla nostra vita e non solo a consolarla. E quindi possibile auspicare una rivista che rifletta l'intera gamma degli interessi architettonici: da quelli politici a quelli artistici, da quelli professionali a quelli storici, che saldi le esperienze contemporanee con la tradizione, che integri la coscienza dell'arte attuale con lo studio, condotto con moderna sensibilità, del passato. Questo è il proposito vasto di L'Architettura cui ognuno può collaborare perché c'è posto per tutti in questa avventura nella realtà varia pluriforme dei nostri temi architettonici."

L'assioma "c'è posto per tutti", tanto affascinante quanto demagogico, evidentemente sottintende "tutti quelli che non rappresentano la passata stagione, la sua cultura (non solo politica) e i suoi linguaggi". Proprio in questo periodo prende forma una sorta di rivolta studentesca nei confronti di Muratori del quale gli studenti contestano i modi autoritari e i temi "anacronistici". In un tempo segnato dalla rivoluzione megastrutturale, dai grandi segni e dall'avventure dei maestri occidentali nel nuovo mondo emerso dalla decolonizzazione, la muratoriana cappella in muratura o il riammagliamento di alcuni isolati appaiono agli studenti romani, come le vestigia di un mondo lontano. La validità degli studi tipo-morfologici di Muratori si sarebbe in realtà rivelata soltanto col tempo quando, a seguito degli studi di Samonà e Rossi (profondamente debitori nei confronti del modenese) si sarebbe riscoperta la centralità dei tessuti per il progetto urbano e il rapporto tra architettura e città.

A onor del vero va detto che, da quando Muratori aveva rilevato da Foschini la cattedra di Roma, la sua didattica aveva assunto caratteri assiomatici piuttosto complessi se non proprio criptici, sospesa tra una profonda riflessione sul senso dell'abitare e una raffinata rilettura di momenti salienti della storia

La generazione degli anni '80.





dell'architettura antica. A seguito delle aspre contestazioni degli studenti fu allestito pertanto, nel 1962-63, un corso parallelo, tenuto da Adalberto Libera e ottenuto sdoppiando il corso di Muratori (e convogliandovi tutti coloro i quali non volevano parteciparvi). La morte improvvisa di Libera, dopo una breve ma turbolenta stagione diede origine alla chiamata di Luigi Piccinato, Bruno Zevi e Ludovico Quaroni a Roma. Di lì a breve seguirà infatti il "Convegno del Roxy", uno tra i momenti più importanti nella storia della Facoltà di Architettura di Roma del Dopoguerra, che si configura come un vero e proprio processo politico nel corso del quale viene rovesciato l'establishment accademico (in particolar modo Muratori). Le premesse nominali di tale rivolgimento sono il passaggio da un sistema di insegnamento prebellico e ottocentesco ad uno dominato dalla interdisciplinarietà, ma la questione nasconde problematiche più vaste come l'affermazione di visioni personali e personalistiche (Zevi e Quaroni) e soprattutto la realizzazione del grandioso progetto per l'Asse Attrezzato previsto nel PRG del 1965. Tale progetto, che vede infatti in prima linea gli stessi Ludovico Quaroni, Bruno Zevi insieme ad altri protagonisti dell'epoca come Mario Fiorentino, Riccardo Morandi, Lucio e Vincenzo Passarelli, e Vincio Delleani sviluppava su scala colossale i temi della megastruttura in corso di sperimentazione teorica in varie parti del mondo. È interessante in proposito notare come il tema della megastruttura, il cui sviluppo in Italia è solitamente attribuito ai gruppi radicali fiorentini (Superstudio e Archizoom) in realtà sia da collocare, specialmente per via del denso rapporto con le suggestioni iconiche e storiche, nell'alveo dei progetti quaroniani mediati dall'influenza di Kahn. Anche Quaroni infatti, che in una prima fase aveva mostrato un interesse molto cauto per non dire diffidente nei confronti di Kahn, rivelò nel tempo una certa fascinazione, sia nei progetti urbani come il Centro Governativo a Tunisi – dove la dimensione colossale rimanda all'utopia di Dacca – che in quelli architettonici come la chiesa madre di Gibellina (1972-84). Nella sua pur eccentrica sperimentazione, Quaroni riteneva la composizione come la disciplina capace di contenere le contraddizioni tipiche di una realtà complessa e tale capacità derivava direttamente dallo studio dell'antichità e del rapporto tra tessuto ed emergenza. Non a caso egli notava come: "Kahn è pronto ad ogni avventura figurativa che tuttavia sia possibile inserire nel grande filone metodologico della composizione quale è stata intesa dalle origini ai nostri giorni, mentre gli Archigram, e i vari gruppi a loro vicini, considerano chiuso e antico quel metodo, al quale oppongono un non-metodo di puro assemblaggio, senza selezione formale, solo diretto a mantenere ed accumulare nell'insieme l'energia esistenziale delle singole parti a produrre una composizione grafica piuttosto che un progetto".

Nessuno dei tre nuovi professori (Luigi Piccinato, Bruno Zevi, Ludovico Quaroni – definiti i "docenti democratici" –) chiamati in sostituzione di Libera, rappresentò in realtà una figura centrale tra i riferimenti culturali dei giovani romani; essi, al contrario, erano attratti maggiormente da figure tangenti alla disciplina architettonica, come Galvano della Volpe, filosofo marxista autore del celebre "La Critica del gusto", popolarissimo tra gli studenti dell'epoca.

Per gli architetti romani degli anni Sessanta l'architettura non era infatti pensabile senza una finalità politica ma nello stesso tempo questa finalità non poteva condizionare il piano più proprio del

linguaggio, perciò fino a quel momento si era cercato di guardare altrove, dal momento che in città la storia di Roma è troppo presente, sia come scuola storica che come repertorio di architettura. La comparsa all'orizzonte di Kahn sembrò offrire agli studenti e ai giovani architetti romani (e in parte abbiamo visto anche ad alcuni segmenti dell'accademia) la risposta apparente a tutti i problemi: il dialogo con l'eredità del passato come risposta all'egemonia culturale ed economica dell'International Style, la tensione verso l'utopia, la sobria fascinazione geometrica. Come notava Costantino Dardi: "Di fronte alla difficoltà, così diffusa nella presente generazione di architetti, di scegliere un codice assoluto di riferimenti formali, come ambito di un'operazione che contemporaneamente realizzi gli obiettivi di una presenza e di un'azione etica verso il mondo, attraverso operazioni di chirurgia estetica all'interno di questo (tesi che infatti viene denunciata come prodotto prettamente ideologico), le uscite di sicurezza possibili sono raggruppabili in realtà in alcuni pochi casi: da un lato l'illusione di un approdo a forme più dense di significato e più pregne di valore, capaci di riscattare la loro condizione contingente conseguendo un grado più puntuale di necessità (direi che tutto il movimento che deriva dalla lezione di Louis Kahn sottintendendo questa presunzione di necessità, nel suo recupero metastorico degli elementi linguistici e sintattici che la tradizione del classicismo ha consacrato (...) come materiali assoluti, dati preformati dotati di esistenza propria o comunque antecedenti alla loro organizzazione in sistema architettonico)". La monumentalità frugale dei progetti di Kahn, così come la sintetica potenza delle sue architetture impressionerà profondamente i romani, che vedono in esse lo splendore della storia – o della metastoria – spogliato dalle forme ingessate della retorica. Non è un caso che il filo conduttore di molte architetture kahniane sia un'organicità inscritta all'interno di una composizione paratattica analoga a quella dei grandi impianti adrianei, che sfuggono alla regolarità di quelli classici per inserirsi in quel mondo tardoantico che sintetizza – forse più di ogni altro – quel grande processo sincretico di consumo e ricombinazione di forme e linguaggi che Roma da sempre rappresenta ●

Immagine del concorso per un museo militare.



In Prospettiva.

Annotazioni sulle aspettative della generazione degli anni '80

Marco Falsetti

Alcuni anni fa, in occasione della pubblicazione del numero speciale di Rassegna di Architettura e Urbanistica dedicato alla formazione degli architetti romani negli anni Sessanta, Franco Purini ebbe a scrivere che “quello che ciascuno di noi ha fatto (...) non ha molto senso se non riceve una forma della narrazione del contesto dal quale è nato”. Ciò è molto vero ma, sfortunatamente, è anche uno degli aspetti più frequentemente tralasciati dalla storiografia, specialmente nella città di Roma, la qual cosa è responsabile di una continua “perdita di memoria”, in particolar modo nel breve termine. A questo eterno presente, dove nulla appare mai realmente in prospettiva, vanno ascritti a mio avviso alcuni “vizi d'impostazione” che hanno limitato e limitano la comprensione del contesto romano fuori dalla Capitale. Così come ci si è dimenticati che, fino a pochi anni fa, sono esistite due distinte facoltà di Architettura della Sapienza, ciascuna con un proprio “carattere” e con differenze sostanziali nella didattica e nell'approccio al progetto (e delle quali sarebbe utile ricostruire temi, maestri, figure e indirizzi per comprenderne le ricadute teoriche e pratiche fra i professionisti e i docenti formati in quegli anni), per lungo tempo l'esperienza degli studi degli anni '60 non è stata inquadrata nella giusta prospettiva storica, cioè in una prospettiva che tenga conto non solo del fenomeno nel suo campo (in senso lewiniano, cioè come campo di forze ambientali), ma del fenomeno nel suo sfondo, cioè nel complesso dei campi che formano il panorama nazionale di quegli anni. Tale aspetto, considerato il numero di membri degli studi divenuti poi docenti universitari, progettisti, teorici ed artisti apre infatti, per esteso, interessanti scenari circa l'influenza effettiva degli studi romani sul panorama italiano. In un periodo storico caratterizzato dalla riscoperta – a livello internazionale – di numerosi momenti fondativi colpevolmente tralasciati dalla storia (si va dall'altra modernità ai modernismi “geografici”, al ruolo di determinate scoperte o contingenze), la centralità degli studi diviene un momento necessario, utile a comprendere la Scuola di Architettura di Roma e i suoi processi di trasformazione, anche in chiave futura.

È opinione di chi scrive che l'assenza di una visione in prospettiva – per non dire l'assenza di una visione di lungo periodo – sia una delle cause che, unitamente alle sfortunate congiunture socio-economiche degli ultimi quindici anni, abbia impedito alla mia generazione di formulare una propria risposta ai problemi della contemporaneità. Pesa, a mio avviso, lo stordimento causato negli anni 2000 dalla visione dei trionfi della star-architecture, e dalla narrazione giornalistica (tutt'altro che disinteressata) di un mondo di magnifiche sorti e progressive. Questo eterno presente, difficile da afferrare perché, visto da allora, troppo vasto e complesso, ha mostrato nel tempo fragilità che, molto probabilmente, erano connaturate al suo essere, come dimostrano i tanti “non-finiti” contemporanei o le fatiscanti cattedrali dell'effetto Bilbao (etichetta della quale la stessa città basca tenta disperatamente di liberarsi, come dimostrano alcune recenti campagne turistiche) che languono o arrugginiscono nelle città del mondo. Molto più che in alcune derive filosofiche l'Architettura, inquadrata nel suo divenire storico e nel suo contesto antropologico-culturale, rivela invece il suo naturale rapporto con il mondo e con il tempo, due elementi che per sua natura è destinata a trascendere, l'uno per il naturale avvicendamento di civiltà e forme politiche alle quali l'Architettura sopravvive, l'altro per la sua capacità di proiettarsi ben al di là del momento della sua origine fisica. E sebbene i destini che attendano ogni architettura, di cui siamo o meno responsabili, possano riguardarci fino ad un certo punto (perché l'architettura sopravvive al suo creatore) è invece fondamentale, da una prospettiva storiografica, cercare di fornire coordinate quanto più corrette possibili di determinati passaggi, specie se quei passaggi rappresentano episodi centrali per comprendere le evoluzioni successive. Quello che, in altre parole auspicava Purini nel numero di Rassegna di quasi 20 anni fa: “lo stesso futuro non apparirebbe come un'entità sulla quale proiettare intenzioni e aspettative se non ricevesse, da una rilettura orientata del passato, una polarizzazione tematica capace di rendere il domani, prossimo o più lontano, veramente desiderabile” ●



Tempi di mutamenti, nuove modernità.

Lorenzo Grieco

Quella degli anni 80 del Novecento è una decade che ha visto una recente rivalutazione nella moda, nella musica, e più in generale nel gusto. Spesso appiattiti sugli stereotipi dell'edonismo neoliberalista, delle luci a neon e delle tv private, gli anni Ottanta portarono a un ripensamento del linguaggio artistico, la cui portata non è ancora del tutto riconosciuta. Allontanandosi dal concettuale, l'arte, e come lei l'architettura di questi anni, fecero propri i riferimenti della storia. L'avanguardia non venne rinnegata, bensì adattata e liberamente rielaborata nell'espressione di una nuova sensibilità storica e futuristica. Questa nuova (e al contempo vecchia) modernità, che ha il suo controcampo musicale nell'opera di Franco Battiato, in cui la citazione e il frammento divengono strumenti poetici, trova espressione in una serie di nuove modernità architettoniche. Tra queste, la più celebre è quella postmoderna, la cui diffusione in territorio italiano fu sancita dalla prima biennale di Venezia del 1980 curata da Paolo Portoghesi. Nel postmoderno nostrano i riferimenti al passato non furono solo citazioni di un alessandrinismo architettonico. In taluni casi essi configurarono delle vere e proprie analogie mnemoniche, come suggerito dalle architetture di Aldo Rossi, cristallizzate nei paesaggi artificiali di Luigi Ghirri. Rossi e Ghirri, maestri celebrati, sono stati negli ultimi anni l'ispirazione di una intera generazione di architetti e fotografi d'architettura. L'infantilismo iconografico, il ricorso a geometrie elementari, l'uso promiscuo dei metodi della rappresentazione architettonica e il salto improvviso dalla scala dell'edificio a quella dell'oggetto che tuttora informano la progettazione architettonica, danno la misura dell'innegabile eredità di Rossi. Allo stesso modo le tonalità pastello, le ampie superfici, le atmosfere sospese e l'approccio esistenziale tornano negli scatti di una nuova generazione di fotografi che vedono in Ghirri il loro padre putativo.

Nella odierna riscoperta del sentire di quegli anni, manca tuttavia la comprensione di quei fenomeni che lo hanno prodotto. Il paesaggio italiano stava cambiando repentinamente, e l'architettura era chiamata a guidarne la trasformazione, cercando di risolvere le contraddizioni che il boom economico ed edilizio avevano cominciato a manifestare. La soluzione proposta dagli architetti fu, nella maggior parte dei casi, quella di recuperare il rapporto con la dimensione temporale dell'architettura. Non è un caso se uno dei testi fondativi di quegli anni, isti mirant stella (1981) del Gruppo Romano Architetti e Urbanisti, evocasse nel titolo proprio un astro: un corpo celeste che è simbolo di una dimensione altra, su cui definire una nuova concezione del tempo e dello spazio dell'architettura. Questo rinnovato sistema cartesiano emerge nei progetti di nuove città, a

Note:

1 Il titolo è tratto da una strofa di Le Louvre (1983) della cantante Italo-disco Diana Est. Il testo è di Enrico Ruggeri e Stefano Previsti.

2 Si veda la recente mostra dedicata alla stilista Cinzia Ruggeri al Macro di Roma o il rinnovato successo che ha investito la cantante Kate Bush e la sua Running Up that Hill del 1985.

3 A contribuire alla mitizzazione delle loro figure hanno contribuito le morti relativamente precoci (nel 1992 per Ghirri e nel 1997 per Rossi). Esse hanno sigillato dei percorsi artistici coerenti, impedendo quella deriva formale degli anni '00 che, in contemporanea all'avvento della digitalizzazione, avrebbe



Halley, 2061.

Giusi Ciotoli

La presente riflessione intende legarsi a doppio filo con i testi scritti da Marco Falsetti e Lorenzo Grieco; attraverso le loro parole infatti, mi sembra siano stati introdotti aspetti diversi e al contempo complementari di grande utilità per cercare di comprendere l'apporto nel mondo dell'architettura della mia generazione, quella dei nati negli anni Ottanta. Non si tratta di un generazione "giovane" e, a mio avviso, questo dipende non tanto da una mera questione anagrafica, quanto da una mancanza di responsabilità, che dovrebbe assumere e che – per ragioni avverse – non riesce a soddisfare. La nostra è una generazione nata in un momento "eclettico" sotto il profilo culturale e, così come argomenta Grieco nel suo testo, l'inizio di questo passaggio formale avviene proprio nel 1980. Una data che coincide con il mutamento verso "nuove modernità" intrapreso da Paolo Portoghesi con la prima Mostra di Architettura alla Biennale di Venezia, un'esposizione che con il suo titolo decisamente esplicito, "La presenza del passato", indirizzava architetti e giovani studenti verso un approccio citazionista, espressivo e formale della Storia. E appare semplicemente stravagante che, circa quarantadue anni dopo quella Biennale, siano ancora gli stessi protagonisti di quella felice stagione (GRAU, Purini, D'Alfonso, Fattinanzi, D'Ardia, Muntoni, etc) a dover sottolineare attraverso testi critici, interviste, progetti editoriali e d'architettura, la necessità di affrontare il passato così da poter "creare" il nostro presente. Il ripensamento del passato è da intendersi, come avanza Falsetti, quale un metodo di auto-conoscenza utile per acquisire consapevolezza per potersi muovere – talvolta a tentoni, altre con maggiore naturalezza – nei momenti bui della Storia. Ecco qui che emergono altre parole chiave: memoria, storia, architettura; termini che sembrano poco attinenti rispetto al contesto culturale attuale, così piatto e così poco creativo, frutto di continui revival. Revival, di questo si tratta; quanto più lontano possibile dal ricordare, dal rammentare, dal rivivere. Tutto ciò è distante anni luce dalla ricerca di una nuova dimensione possibile per l'architettura, per il progetto, per la città; e dunque penso sia arrivato il momento, anche soltanto per i pochi che vorranno accoglierlo, di essere "coesi ma non omogenei" e cercare una via altra, non globalista – nella sua accezione negativa – ma globale, in grado di parlare al mondo. Isti mirant stella dovrebbe diventare il nostro motto, del resto l'ultimo avvistamento della cometa di Halley è avvenuto proprio nel 1986.

Ai sognatori nati negli anni Ottanta, forse, bisognerebbe ricordare questo.

Note:

1. Cfr. Purini F., Discorso sull'architettura. Cinque itinerari nell'arte di costruire, Marsilio, Venezia 2022.
2. Cfr. Conversazione con Massimo Martini di Marco Falsetti, in Roma e l'eredità di Louis I. Kahn, FrancoAngeli, Milano 2014.

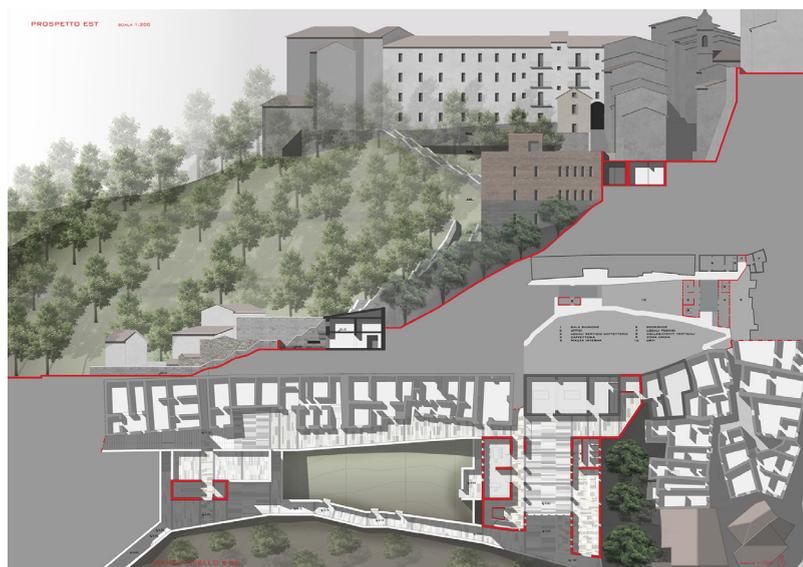
partire dalle necropoli, che per eccellenza trascendono la scansione umana del tempo. I cimiteri di Parabita (1967-82) di Alessandro Anselmi, Paola Chiatante ed il gruppo GRAU, il cimitero di San Cataldo a Modena (1971-84) di Aldo Rossi, o i cimiteri di Orvieto (1984-91) e Civita Castellana (1985-92) di Massimiliano Fuksas e Anna Maria Sacconi, traducono in forme fisiche l'idea di un nuovo ordine che parla mediante gli strumenti della metafora e dell'iconografia. Questo utopismo idealista è inoltre visibile in una delle rare città di nuova (o meglio di ri-)fondazione del dopoguerra. Si tratta di Gibellina Nuova, progettata come una città metafisica, sospesa nel tempo, in cui anche il sisma diviene evento fondativo atemporale, come suggerito dalle rovine cristallizzate di Francesco Venezia. Se la rovina diviene spesso chiave di lettura per questa generazione di architetti, la città di Roma, col suo repertorio pittoresco offre certo un ampio corredo linguistico cui attingere. La Roma che questi architetti vivono non è tuttavia la Roma Piranesiana dalla potenza sublime, è piuttosto una Roma in cui il presente appare incerto tra le nebbie del passato. È la città scolorita rappresentata eccelsamente in alcune scene di Nostalghia (1983) di Andrej Tarkovskij. Nel film, è a Roma, e nello specifico in piazza del Campidoglio, che il pazzo Domenico decide di darsi fuoco, dopo aver gridato che "bisogna riempire gli orecchi gli occhi di tutti noi di cose che siano all'inizio di un grande sogno. Qualcuno deve gridare che costruiremo le piramidi. Non importa se poi non le costruiremo, bisogna alimentare il desiderio". Ed è proprio una piramide, progettata da Costantino Dardi, a fare da scenografia ad una fittizia mostra su Etienne-Louis Boullée, organizzata tra i marmi del Vittoriano, che compare nel film Il Ventre dell'Architetto, uscito tre anni dopo (1986) sotto la direzione di Peter Greenway. Si tratta di un'architettura transitoria, in linea con la tradizione degli apparati effimeri Barocchi o le installazioni dell'Estate Romana di Nicolini. Questa monumentale scenografia rappresenta una diversa modernità: contrapponendosi alla staticità della città storica, suggerisce un nuovo modo di dialogare con il suo tempo dilatato, non più per imitazione ma per contrasto, ovvero sulla base di effimeri ed episodici frammenti. Il contrasto tra le aspirazioni eterne della città e la temporalità dell'architettura esprime appieno la specifica complessità della capitale, da cui ogni azione architettonica deve partire e da cui nessun tipo di modernità può prescindere. Una complessità fatta propria dagli architetti romani degli anni Ottanta in una sintesi spaziale e temporale analoga a quella straniante giustapposizione di vocalizzi barocchi e suoni sintetici che fanno di Vacanze Romane (1983) dei Matia Bazar un manifesto sonoro dell'architettura di quegli anni.

determinato la crisi di molti architetti e fotografi.

4 Si tratta, nello specifico, della cometa di Halley, visibile sul campo di battaglia dopo la Battaglia di Hastings (1066) e ripresa nell'arazzo di Bayeux, il cui soggetto compare sulla copertina del libro.

5 Non a caso, qualche anno prima (1978) Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi e Robert Krier avevano riflettuto sul concetto di una Roma interrotta, inibita dalla presenza del passato: Roma Interrotta, a cura di Giulio Carlo Argan, Christian Norberg-Schulz (Roma: Officina, 1978).

6 Sull'esperienza dell'Estate Romana si veda il recente contributo di Camilla De Boni



La generazione degli anni '40, negli anni '60.

8



Le ragioni di una scelta.

Perchè architettura.

Fausto M. Tortora

Ho preso la maturità classica nel 1957. La commissione d'esame mi attribuì una votazione media vicina all'otto, con una punta di nove in storia dell'arte. Credo di poter spiegare questo voto, che peraltro segnalava un interesse reale, come dovuto al fascino intellettuale esercitato su di me da un'insegnante bolognese che era stata allieva di Roberto Longhi. Infatti fu la stessa che mi iniziò a Proust e la stessa che, fuori da ogni convenzione didattica o imperativo regolamentare, trascorse i primi quattro mesi delle sue lezioni con il "Carli-Dell'Acqua" aperto sulla fotografia che riproduceva il "kouros" di Delfi.

L'omogeneità livellata dei risultati scolastici all'esame di maturità mi spinse tuttavia a riflettere per intraprendere corsi di studio più specificatamente scientifici come fisica; mi sottoposi a test di orientamento professionale per individuare vocazioni nascoste. Ma gli esiti mi lasciarono incerto e dubbioso. Optai allora per l'unico interesse certo, sperando di trovare nel futuro percorso di studi risposte e conferme a questa opzione, allora assai parziale. Non sapevo nulla della professione, avevo un interesse superficiale per il mondo del costruire, ma amavo le città, la Città, come categoria del vivere. E Roma in particolare.

Perchè architettura.

Amedeo Fago

Ho trascorso l'infanzia tra guerra e dopo-guerra. Tra distruzione e ricostruzione. Mia madre amava la musica e il teatro. Cantava romanze d'opera che mi insegnava. Alla radio ascoltava le 'commedie'.

Mio padre era ingegnere. Dirigente al ministero dei Lavori pubblici, ebbe l'incarico, nel dopoguerra, di liquidare una grande impresa del fascismo che, nell'anteguerra, stava costruendo il Ministero dell'Africa Italiana. Era la SICELP dei fratelli Scalerà che furono anche produttori cinematografici: la 'Scalerà film'. Mio padre portò a termine la costruzione di quell'edificio che ora ospita la FAO.

Ricordo una grande mostra, al palazzo delle esposizioni di via Nazionale, sulla ricostruzione dell'Italia devastata dalla guerra. Il gioco che preferivo era una scatola di costruzioni composte da mattoncini che si incastravano l'uno sull'altro e che sarebbe diventato il "lego".

Nell'estate del '49 fu ospite nella nostra casa una parente che veniva da Milano. Era pittrice ed era l'unica donna che aveva frequentato l'Accademia di Brera negli anni '20. Fece i ritratti a tutta la famiglia e rimasi affascinato dal talento con cui rappresentava le persone. Iniziai a dipingere su tela. Alla scuola media ebbi un'insegnante straordinaria: si chiamava Emma Castelnuovo e insegnava algebra e geometria; 'Geometria intuitiva' era il titolo del libro da lei scritto che mi conquistò.



Studenti della facoltà di architettura di Roma "La Sapienza", a Valle Giulia, 1963.

fotografia di Gabriele Milelli

Ringraziamenti: Gabriele Milelli ha documentato le occupazioni del '63 e del '68 con immagini fotografiche esemplari. Nel ringraziarlo sentitamente vogliamo ricordare che le immagini non esigono commenti che potrebbero diminuirne l'impatto.

L'idea di un processo di formazione alternativo.

Redazione

Una formazione letteraria ha suggerito una forma trasgressiva come l'occupazione dell'università. Penso perché nella poesia una forma particolare del fare, poesis dicevano gli insegnanti del liceo, che furono i maestri primi; in questa forma specifica del fare, tra comunicare e persuadere o formare il consenso vi era una idea di democrazia radicale che assumeva una intonazione particolare al tempo della guerra fredda. Esigendo da chi entrava nella maturità negli anni del secondo dopoguerra, ed in una situazione economicamente felice per l'Italia – sono gli anni del miracolo economico, segnati da una crescita per più di un lustro del 6% l'anno – benché esposta al rischio radicale della guerra fredda e della autodistruzione nucleare, forse, anzi proprio per questo. Venendo da un insegnamento idealmente denso, l'insegnamento universitario appariva particolarmente banale. Ricordo in proposito l'extempore caratteristico del corso di Del Debbio – la casa del pescatore o del falegname, in una società nel pieno della rivoluzione industriale – che, proprio quanto esemplare, motivò il rifiuto della formazione di quella scuola. Poiesis ripeto. Per indicare il tono di un consenso ideale, che aveva nella politica il suo centro motore. Una politica democratica intonata all'idea di uguaglianza e sulla fraternità, la libera scelta dei più vicini. Per questo, forse, basata sull'assemblea e sugli studi. In questa temperie, penso si forma il sentimento di autoresponsabilizzazione che rifiuta di parlare in nome del padre o dei professori, soprattutto se privo di aspettative ideali ●

Nel 1958 presi la licenza liceale e mi iscrissi a ingegneria. Dopo pochi mesi, capii che non rispondeva alle mie aspettative. Era scaduto il termine per il cambio di facoltà e dedicai quel primo anno alla 'costruzione' insieme ad altri amici, del Centro Universitario Teatrale. Ebbi così i primi contatti con la politica universitaria. L'anno successivo mi iscrissi alla facoltà di Architettura che in quel momento mi appariva come la sintesi di ciò che amavo di più.

Perché Architettura.

Anna Maria Marlia

Durante gli anni del liceo, il liceo classico che ho frequentato presso le Suore Orsoline, ho maturato una forte preferenza per le materie scientifiche, in particolare la matematica; accanto a questa emergeva sempre più pressante, l'attenzione per le caratteristiche estetiche di un edificio, il suo "disegno", le differenze tra l'architettura antica, di cui Roma era una magnifica esposizione, e i linguaggi dell'architettura moderna. Molte passeggiate per la città, sia per leggere più attentamente le memorie antiche, sia per conoscere gli interventi urbani più recenti, mi hanno consentito di mettere a punto le caratteristiche che dovevano definire il mio proseguimento degli studi, quali dovevano essere gli sbocchi professionali, per potermi avvicinare in modo preparato ad una professionalità che non fosse solo mezzo di sostentamento nel vivere quotidiano, ma soprattutto, nel corso del tempo, occasione di approfondimento e di crescita.

Da qui nacque la decisione di iscrivermi alla facoltà di architettura, dopo aver esaminato il programma di studi del biennio e del triennio, che mi sembravano conformi ai miei desideri di conoscenza e di preparazione professionale.

Trovai poi una conferma nella mia scelta quando Del Debbio, professore del primo anno di composizione, fece con le matricole alcuni colloqui preliminari. Quando venne il mio turno, rimase

interdetto quando alla domanda: "perché hai scelto architettura?" io risposi "perché mi piace la matematica". Ma si tranquillizzò (almeno in parte) quando aggiunsi: "e poi mi piace la "casa sulla cascata" di F.L. Wright".

Perché architettura.

Gabriele Milelli

Avevo conosciuto dei giovani architetti. Erano simpatici e il loro luogo di lavoro, lo studio, mi appariva stimolante. Non c'era un capo o un proprietario. Condividevano tavoli, riviste e scambiavano idee, opinioni e commenti. Lavoravano in gruppo oppure da soli. Per me erano anche un po' strani. Erano proprio di sinistra. Quando, tempo dopo, sono finalmente uscito dal liceo degli Scolopi, senza avervi incontrato nessuna personalità da cui prendere esempio, ma comunque fornito di una accettabile maturità classica, allora... perché no l'Architettura? Un'attività che non sembrava troppo borghese. Dopo aver irrimediabilmente ingombrato la mia camera con il tavolo del tecnografo ho passato un lungo periodo di incertezze tra continuare o abbandonare. Poi, verso gli inizi del 1963 il tecnografo ha cominciato a spostarsi per la città, da uno "studio" all'altro. Quasi contemporaneamente il corso di Leonardo Benevolo mi ha posto in contatto con le dimensioni politiche e sociali dell'architettura. Come mi pare di aver già detto in uno dei nostri incontri, la Storia dell'architettura mi è sembrata, da allora, uno strumento per trovare significati e senso allo stesso fare dell'architetto, cioè al progettare. Quando in seguito sono entrato in contatto diretto con Bruno Zevi, personalità diametralmente opposta a Benevolo, l'ho considerata invece un'occasione didatticamente complementare specie per poter valutare il problema cardine del progetto, cioè quello della sua appartenenza al proprio tempo: il corretto significato della modernità.

La mia platonica convivenza con l'architettura continua ●

Marzo 1963.

Fausto Tortora

Era il 18 o 19 marzo 1963, la primavera ormai nell'aria e i primi turisti nel Foro. Nella chiesa dei ss. Luca e Martina si celebravano i funerali dell'architetto Adalberto Libera, docente di composizione architettonica alla Facoltà di Architettura di Roma a Valle Giulia. Chiesa affollata, parole di commiato e di ricordo per uno degli architetti che aveva lasciato il suo segno nella "terza Roma" all'EUR con il progetto del Palazzo dei Congressi.

All'uscita non furono necessarie molte parole: era tutto deciso. Andammo spediti in via Gramsci e occupammo la Facoltà. Proclamammo lo scioglimento degli organi di rappresentanza degli studenti democraticamente eletti e il conferimento di tutti i poteri all'Assemblea degli studenti. Al mattino dopo, l'ingresso ai professori fu impedito; tocco a me telefonare al Preside, Vittorio Ballio Morpurgo autore, fra l'altro degli edifici e della Piazza Augusto Imperatore, per comunicargli l'avvenuta occupazione. Dopo circa un'ora il Preside arrivò sul piazzale e, già circondato dai "celerini", provò a intavolare una discussione. Dalla pensilina che copriva l'ingresso, a cui si aveva accesso scavalcando il parapetto delle finestre, gli rispondemmo in una decina, alternando argomenti e denunce. E quando il nostro eloquio toccava vette oratorie che toccavano la sensibilità popolare, era accompagnato da cori di appoggio entusiasti dall'interno della Facoltà presidiata da centinaia di studenti occupanti.

Trascorse così il primo dei quarantacinque giorni di occupazione.

Non si può dire che l'evento giungesse inaspettato. Erano già, almeno tre anni che nella Facoltà andava maturando un'onda di scontento e di sfiducia nei confronti del corpo docente che aveva conosciuto punte di aperta contestazione nei confronti di Saverio Muratori e tollerante disistima verso, ed era la stragrande maggioranza, tutti quei docenti che si erano più apertamente compromessi col fascismo.

Il clima politico generale era contrassegnato da un senso di attesa collettivo connotato da nuove speranze.

Quelle accese dal disgelo fra i due blocchi che dopo la seconda guerra mondiale si erano fronteggiati: la presidenza Kennedy con il mito della "nuova frontiera" a cui si aggiunse Krusciov con le sue denunce di alcuni aspetti dello "stalinismo". Il clima di attesa fiduciosa verso il cambiamento, la rottura di vecchi steccati e tabù indotta dal pontificato di Giovanni XXIII dopo l'era plumbea e anticomunista di pacelliana memoria. Il "dialogo" costituiva il paradigma a cui si guardava: ogni autoritarismo cominciò ad esser percepito e vissuto come un'intollerabile violenza all'intelligenza individuale e collettiva. Dietro il ruolo si cercavano i contenuti che, soli, potevano dare autorevolezza proprio al ruolo. E, invece quello che gli studenti trovavano era, al massimo, un po' di mestiere, stracci di cultura provinciale e nessuna voglia di confronto. E questa cultura del confronto noi studenti iniziammo a sperimentarla innanzitutto fra noi; il potere all'Assemblea

1963 Una educata occupazione.





significava che rinunciavamo alle nostre preesistenti etichette ideologiche che connotavano i raggruppamenti in cui c'eravamo divisi al momento delle elezioni studentesche per misurarci apertamente sulle proposte diverse, sulla capacità di orientare l'insieme degli studenti, sulla gestione delle assemblee, numerose, vivaci e irrequiete. Così i miei rudimenti di teoria politica maritainiana o mouneriana mi son trovato a confrontarli, in pubblico, con le citazioni di Galvano Della Volpe che faceva Renato Nicolini. Ma, soprattutto, aprimmo immediatamente la Facoltà al confronto sui temi specifici della formazione dell'architetto, al suo ruolo sociale, nelle diverse declinazioni possibili della professione. Così, davanti ai sempre più sbalorditi "celerini" e al loro capo, il commissario Nicola Scirè, un giorno la facoltà si riempì di onorevoli: Galloni, Natta, Storoni, Vecchietti; era la prima volta che la "politica" violava l'Università e tutti gli interlocutori presero l'appuntamento sul serio anche perché alla fine di aprile ci sarebbero state le elezioni politiche per il rinnovo del Parlamento. Proprio quelle elezioni sancirono la fine del centrismo e l'avvio della lunga stagione del centro-sinistra, segno che le nostre agitazioni erano già una spia di un malessere più generale.

Mi preme ricordare, oltre a episodi di solidarietà assai significativi, come il regalo di litri e litri di latte da parte delle latterie emiliane aderenti alla Lega delle cooperative in pratiche confezioni in tetrapak, o i concerti che organizzammo nelle notti ancora fredde e in cui la "Roman New Orleans Jazz Band" ci offrì musica di alto profilo, alternativa alla musica nazional-popolare di Sanremo e dintorni, due caratteristiche della nostra occupazione che si protrasse per un mese e mezzo.

La prima riguarda la nostra capacità di costruire intorno all'occupazione una rete di solidarietà e di simpatia che, a partire dagli episodi sopra ricordati, ha coinvolto giornali e intellettuali contribuendo così a isolare ancora di più il vecchio corpo docente; ricordo a questo proposito un incontro all'INARCH di cui scrisse anche Pietro Ingrao proprio citando il sottoscritto ma senza farne il nome. La seconda è che nei giorni trascorsi nella Facoltà sbarrata ai professori ci fu un'importante produzione di documenti e di proposte, alcuni ingenui o utopici ma ricchi di contenuti, di schemi didattici, di aperture metodologiche che, finalmente facevano capo alla cultura della modernità e non più a quella dell'Accademia.

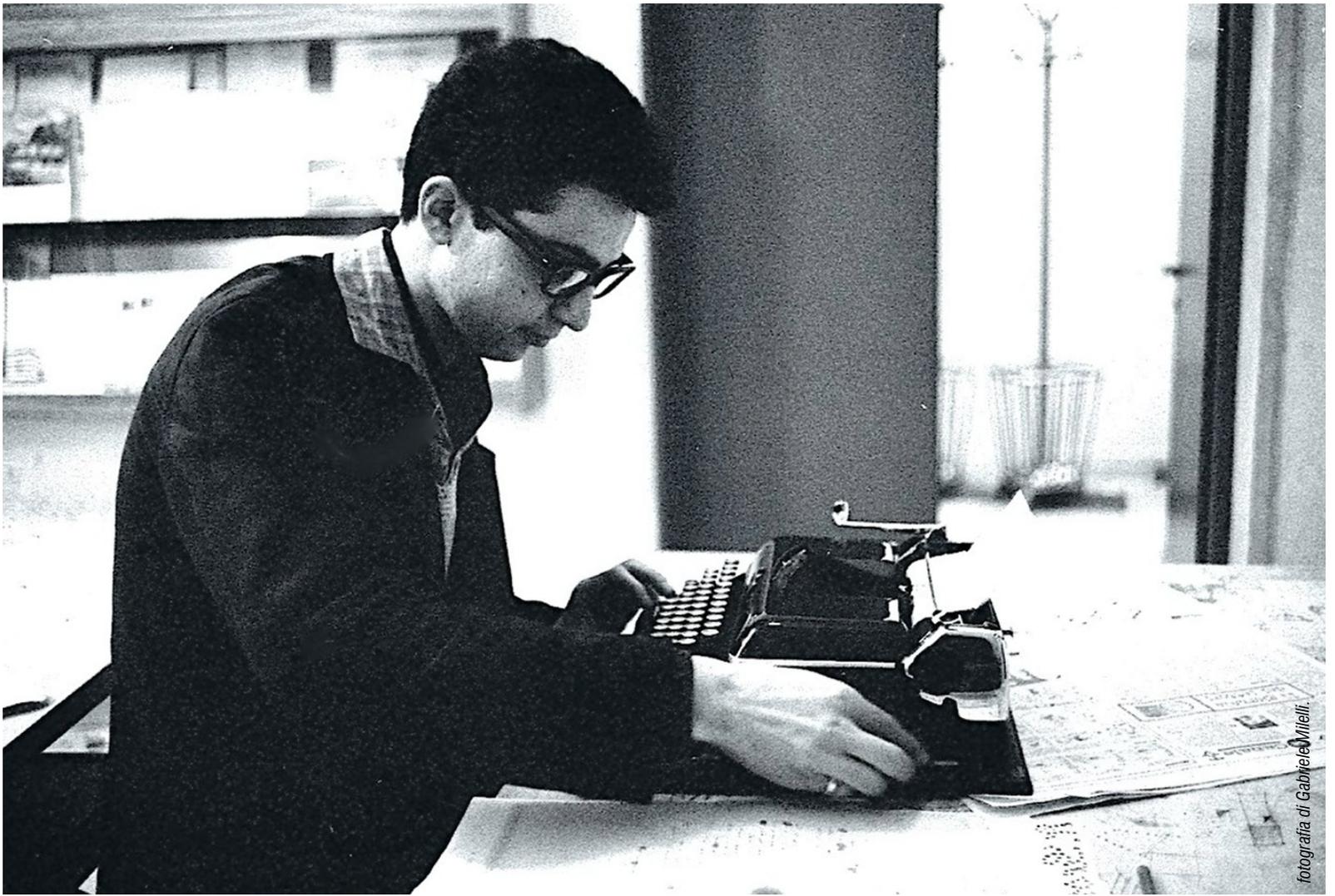
Furono, i giorni dell'occupazione, una scuola di politica; anche della politica come mestiere. Io ho imparato (e non credo di essere stato il solo) proprio in quei giorni come si "gestisce" un'assemblea non sempre condiscendente con le proposte che le venivano rivolte. E me ne sono ricordato quando, decenni dopo ho affrontato, come sindacalista dei metalmeccanici, assemblee molto più difficili e agguerrite come quelle degli operai delle acciaierie di Piombino o della Zanussi di Pordenone al momento del difficile passaggio di quella azienda al gruppo svedese della Electrolux ●



L'assemblea degli studenti.







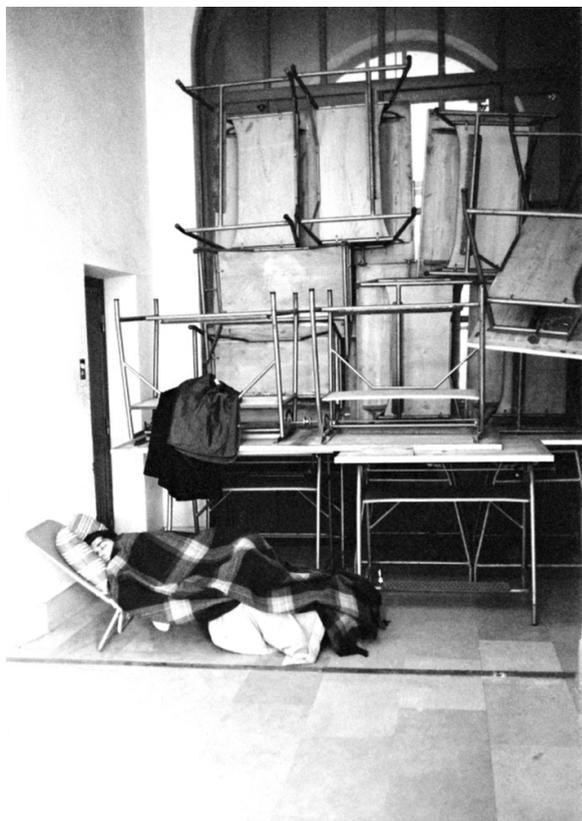
fotografia di Gabriele Milieli.

*Lo schema della proposta di riforma della formazione degli architetti
18 Aprile '63 conservato ne*



fotografia di Gabriele Milieli.

16 Immagini della facoltà occupata.



Memorie di una studentessa.

Anna Maria Marlia

Mi sono iscritta alla facoltà di architettura a Roma nel 1956 e ci sono rimasta fino al 1963, anno in cui mi sono laureata. In quegli anni era rimasto in vigore l'ordinamento emergenziale in vigore negli anni della seconda guerra mondiale, che prevedeva la sospensione della stesura della tesi, sostituita da un colloquio-revisione finale con il gruppo dei docenti delle discipline più significative della facoltà stessa.

Ancora in quegli anni '50, le studentesse costituivano un drappello assai esiguo, molto minore rispetto ai colleghi di sesso maschile, parecchi dei quali erano figli (e perciò futuri eredi) di professionisti ben noti, con studi di progettazione ben posizionati sul mercato fiorente delle "palazzine romane", simbolo della speculazione edilizia indotta dalla "ricostruzione" post-bellica.

Noi donne, minoranza, ci sentivamo in qualche modo "lateral", non certo in grado di determinare, o più modestamente, influenzare l'indirizzo dei corsi stessi, nonostante la presenza continua e l'impegno alla partecipazione attiva alle lezioni.

C'eravamo trovate in quattro a studiare insieme, come ai tempi del liceo; preparavamo gli esami in casa ora dell'una ora dell'altra. E ci hanno identificato come "gruppo" anche perché eravamo (tre su quattro) provenienti dalla frequentazione di licei gestiti privatamente da ordini religiosi di suore e quindi associabili più o meno genericamente a un'area "cattolica", il che era anche sinonimo di famiglie piuttosto tradizionali e conservatrici.

Non ricordo se fu Tafuri in persona o qualcun altro, appartenente all'area allora identificata come radicale o socialcomunista, a stabilire che dovevamo essere identificate come il gruppo delle "Marlie", dal mio cognome. E, forse, dall'attribuirmi ruoli di leadership: una persona quindi con cui confrontarsi e discutere.

Anche noi quattro, sull'onda della tendenza più generale all'autorganizzazione in "studi", formalizzammo una struttura di "studio-lavoro", un appartamento dove poterci incontrare, discutere, lavorare. Il fatto che fossimo tutte donne, forse, facilitò questa scelta. E la facilitò perché alle nostre famiglie spiegammo che un luogo di ricerca e di approfondimento delle questioni poste a chi intraprendeva la nostra carriera era un passo obbligato, utile per definire le problematiche inerenti la progettazione e il successivo avvio alla professione. Le famiglie non opposero divieti, forse proprio perché eravamo un gruppo unicamente di donne. E la scelta di uscire da casa non nascondeva secondi fini che potevano essere equivocati.

Lo studio trovò una piccola sede in via Mentana, vicino a Piazza Indipendenza.

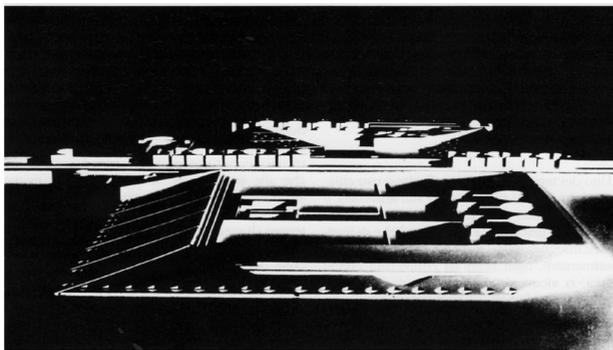
Questa scelta "protofemminista" fu anche una specie di risposta a chi argomentava, sempre qualcuno della parte "laica" della Facoltà, che "in quanto cattoliche e perciò credenti nei dogmi, non avevamo gli strumenti per comprendere (e quindi apprendere) i canoni dell'architettura moderna".

Tuttavia, gli eventi di quegli anni fecero giustizia sia della rozzezza di questo tipo di argomentazioni, sia della nostra iniziale vocazione alla separatezza: ci trovammo infatti, tutti insieme, a contestare il docente di Composizione architettonica del IV e V anno, Saverio Muratori che proponeva come tema d'esame una cappella in muratura a pianta centrale. E, sull'onda di quella contestazione, nacque quel movimento che chiedeva un profondo rinnovamento della didattica con un nuovo protagonismo degli studenti che sfociò poi nell'occupazione della Facoltà nel 1963. All'interno di quel movimento, era la primavera del 1962, le "Marlie" accettarono di confluire in uno studio più grande, quello di via Palestro, composto da studenti di ambo i sessi, che si erano raggruppati per affinità ideologica (tutti di provenienza cattolica) e di vaghe simpatie per la sinistra "di base" democristiana. Proprio qui ho preparato gli ultimi esami, soprattutto quello di Urbanistica II, in cui col mio vecchio gruppo sperimentammo una divisione di compiti, confluita poi negli elaborati finali, che prefigurava quella interdisciplinarietà che auspicavamo nell'affrontare le problematiche dello sviluppo territoriale. Se ripenso a quegli anni e a come eravamo, non posso non riflettere sugli approdi professionali: nessuna di noi quattro, pur nella varietà delle scelte di vita e di professione, approdò alla "libera professione": chi nell'Amministrazione comunale, chi partecipe di progetti di studio e di ricerca. Per quel che mi riguarda, dopo due periodi di apprendistato, uno presso lo studio di Michele Valori e l'altro presso quello di Mario Fiorentino (ai tempi della progettazione di Corviale), scelsi la via dell'insegnamento nella scuola media, insegnamento di matematica, in cui sperimentai didattiche nuove, in cui lo spazio e la sua percezione erano protagonisti e chiavi di interpretazione del reale e delle sue astrazioni ●



Intervista a Gianni Accasto

Marco Falsetti



MF: *Quale era il contesto culturale all'interno del quale lo studio si muoveva e quali i rapporti con gli altri studi e con l'università?*

GA: Il mio gruppo ha formato uno studio quando era al secondo anno di università. All'epoca c'erano fondamentalmente due studi di nostri colleghi già laureati o più grandi: erano il GRAU – Gruppo Romano Architetti e Urbanisti e l'ASEA – Associazione Studenti e Architetti – che poi diventò l'AUA. Il GRAU stava in una bellissima palazzina di Del Debbio vicino a piazza Mazzini che è stata poi distrutta. All'epoca noi giovani – secondo anno, inizio terzo –, dal momento che in Facoltà c'era una frequenza abbastanza elevata, decidemmo di trovarci un posto lì vicino per poter studiare senza dover ritornare a casa (c'era frequenza tutto il giorno). Decidemmo di trovare un luogo nei pressi della Facoltà dove poter collocare i nostri tavoli e studiare, e per poter fare riunioni. Che io ricordi lo facemmo noi e un altro gruppo dove c'erano Di Pascasio, Terzi, Mortola e altri. Erano due studi. Il nostro era a via Botticelli, davanti al Tempietto del Vignola, il loro in via Fracassini. Lì c'era anche l'AUA – ex ASEA – che a quel tempo aveva cominciato a fare attività professionale con le cooperative. Diciamo che la necessità di avere un luogo in cui stare era preminente. All'epoca andare dal Tempietto del Vignola alla Facoltà era normale e si poteva farlo anche quattro/cinque volte al giorno. Invece in via Fracassini, dove mi pare ci fosse l'AUA come le ho detto, tempo dopo prese studio Lambertucci e, ancora più tardi, si aprì nel cortile di quell'edificio il Politecnico dove c'era Giovanna De Sanctis – moglie di Anselmi – che svolgeva una intensa attività pittorica.

Poco dopo la “nascita” del nostro studio si formò, sempre in zona vicino al Ministero della Marina, lo studio di Cellini, Cagnoni, Domenico Cecchini, che poi sarà assessore nella giunta di Rutelli. Siccome questo gruppo era molto legato ad Anselmi e al GRAU, io lo avevo battezzato l'underGRAU!

In quel momento Cellini ha avuto un ruolo quasi “satellite” però le dico, fin dai primi disegni che vidi di Cellini capii che ci sapeva fare. Ricordo ancora un suo progetto del primo anno in cui c'era un semplice tetto girato che diventava parete. Aveva delle sue qualità e riconoscibilità.

Devo inoltre aggiungere che nel mio studio finimmo per diventare tutti ordinari meno Cesare Columba che diventò, però, l'architetto capo delle Ferrovie dello Stato. C'ero io, Livio Quaroni, Giangi D'Ardia, Vanna Fraticelli, Maria Neri, Cesare Columba, Peppe Rebecchini. C'erano tre ragazzi che arrivarono poco dopo, erano Andrea Vidotto, Andrea Reichlin e Giulio Figurelli che essendo due anni dopo di noi erano chiamati “il trio Primavera”. Purtroppo due di loro hanno fatto una bruttissima fine: Andrea Reichlin si occupava di antiquariato ed è morto in quel rogo che ci fu alla Mostra dell'Antiquariato di Todi; Giulio Figurelli è invece morto di AIDS, purtroppo una delle prime vittime. Vidotto ha invece continuato anche ad insegnare: prima da noi e poi a Roma Tre. È autore di quell'atrio pessimo di Via Flaminia.

MF: *Quali erano le aspettative nei confronti dell'architettura? Quali ritenevate potessero essere il suo ruolo e le sue finalità?*

GA: C'era una fiducia in una nuova architettura e molti attribuivano all'architettura un ruolo politico e questo pensiero se lo sono portati dietro per davvero tanto tempo. Ovvero possibilità che l'architettura esprimesse anche un messaggio politico e sociale.

MF: *Quali erano le vostre figure di riferimento? Il GRAU, ad esempio, aveva per un certo periodo Galvano Della Volpe.*

GA: Sì, Galvano della Volpe per il GRAU. L'ASEA poi AUA era decisamente legata alle tematiche razionaliste e cominciò anche a lavorare con le cooperative. Il GRAU, pur essendo più politicamente schierato – erano tutti del PC – era, diciamo, più “formalista” occupandosi molto di più della forma dell'opera che, ad esempio, ad aderire al razionalismo che si usava allora. Infatti dal punto di vista architettonico erano più interessanti. Il progetto che fecero del Palazzo dello Sport di Firenze era davvero notevole.

MF: *Voi, quindi, attribuite al progetto un minore ruolo sociale e politico?*

GA: No. Attribuivamo molti di questi significati al progetto. Inoltre, bisogna dire, che era la stagione del boom economico, quindi il paese era in crescita. Si respirava nell'aria. Anche se non si era molto critici sulla crescita in sé, si respirava nell'aria ed era inevitabile che si ragionasse di conseguenza.

MF: *Quale era il rapporto con la dimensione professionale, con i professionisti attivi all'epoca, quello che poi è stato definito “il professionismo colto”? Era in termini di critica o c'erano anche delle tangenze/collaborazioni? E se c'erano quali le une e quali le altre?*

GA: Molto schematici. Eravamo molto schierati e il “palazzinaro” era

una specie di mostro con cui non bisognava avere a che fare.

MF: *Però va riconosciuto come diverse ricerche dei professionisti fossero piuttosto avanzate, se non sperimentali. Anche se la maggior parte di loro era poco interessata alla dimensione teorica o a pubblicare testi sulle riviste alcuni hanno operato a cavallo tra professione e accademia.*

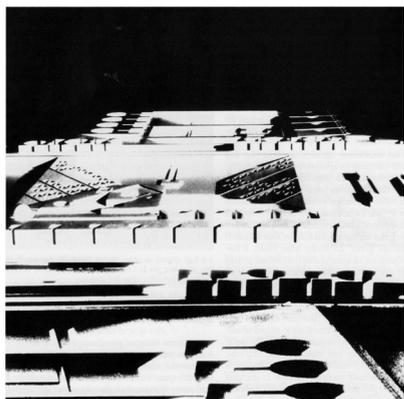
GA: Sì questo sì. Ma, come dire, c'era una sorta di schematismo giovanile. Un architetto come Moretti non era assolutamente considerato. Architetti come Monaco e Luccichenti non erano considerati. Prendevamo in considerazione Aymonino perché era comunista pur essendo come architetto decisamente non paragonabile. Diciamo che ci sono stati questi abbagli. C'era tutto un discorso sulla storia dell'architettura: per riuscire a recuperare il razionalismo italiano e l'architettura del ventennio arrivammo quasi agli anni Settanta, quando uscimmo con il nostro libro. Prima non se ne parlava proprio. Quel libro sciagurato – anche se importante – che trattava le difficoltà politiche dell'architettura in Italia è stato a lungo la vulgata; poi c'era Zevi, assolutamente contro il razionalismo e per il quale i razionalisti erano appunto fascisti. Zevi proponeva contro il razionalismo l'architettura organica come alternativa. Era una cosa del tutto fasulla, non aveva nessun senso come del resto quasi tutte le tesi teoriche di Zevi!

MF: *Chi può essere annoverato tra i riferimenti ideali dello studio? Le Corbusier, Kahn? O altri?*

GA: I referenti erano, all'inizio, soprattutto il razionalismo, letto molto attraverso Argan. Quindi Gropius era sovrastimato; Mies non era considerato particolarmente perché troppo schematico. Io, invece, debbo dirle che ho un debole per Mies! Si usavano molto esempi come quelli della ricostruzione inglese, quindi prefabbricazione, LCC London County Council subito dopo la guerra, i loro sistemi di prefabbricazione per le scuole, etc.

Gli “Studi” Anima di Controscuola.

La personalità che scoprì e per molti versi definì il significato dell'esistenza e del lavoro prodotto dagli studi di cui si parla in questo numero è stato senza dubbio Francesco Moschini. All'inizio degli Anni Settanta si interessò a un fenomeno inedito e autonomo rispetto alla scuola, consistente nella spontanea creazione di piccole comunità di allievi, di solito dai cinque ai dieci, che si ponevano in alternativa all'accademismo tradizionalista della scuola romana di architettura. Tale interesse si concretizzò nella costruzione di una efficace mitologia di quel periodo la quale, attraverso una rappresentazione ciclica nella Galleria AAM di Via del Vantaggio, presentò gli esiti della ricerca che molti membri di questi studi avevano intrapreso. In breve egli è stato il primo storico e critico che ha dato una lettura reale, ma anche e soprattutto leggendaria di quelle strutture formative e del clima culturale che la nostra generazione aveva creato. Attraverso la sua coraggiosa e sperimentale attività editoriale questo clima libero e pervaso da una forte creatività sperimentale è stato poi trasmesso alla cultura architettonica e al mondo dell'arte figurativa non solo nell'ambito della nostra città, ma anche a livello nazionale e internazionale con risultati più che soddisfacenti. Va quindi riconosciuto al giovane lombardo, bresciano e gardesano laureato in architettura a Roma e divenuto anche un nuovo romano, che assieme a molti miei amici ringrazio, il merito di aver saputo decifrare il complesso di intuizioni, di iniziative e di proposte al quale gli studi di noi giovani avevano dato vita. Una visione concreta e al contempo idealizzata e pervasa dall'utopia i cui risultati hanno contribuito a dare una identità più vera, chiara e avanzata all'architettura degli ultimi cinquant'anni. (Franco Purini, Una Scoperta Decisiva)



MF: *E il rapporto con una figura come Kahn?*

GA: All'epoca non esisteva. Non c'era proprio. Nessuno lo conosceva. Era conosciuto in America ma non qui; lo divenne quando furono pubblicati i suoi progetti su Casabella qualche anno dopo. Certamente i progetti di Kahn non furono pubblicati da Zevi! Zevi tollerò Kahn soltanto perché era ebreo come lui.

MF: *C'erano altri riferimenti? Ad esempio l'immaginario megastrutturale di Tange?*

GA: Sì! Tange ebbe una grande influenza! Basti pensare all'immaginario megastrutturale che è arrivato mediato dal piano di Tokyo di Kenzo Tange.

Per quanto riguarda gli italiani cominciarono ad affiorare alcune cose con Albini, Gardella. Poi con Quaroni si cominciò a parlare delle sue cose – che non erano granché, ma neanche malissimo –. Io ho anche lavorato a studio da Quaroni. Lo studio era stato attivo fino agli anni Ottanta, finché lui era vivo. Livio Quaroni non era molto energico, di grande qualità ma di grande riservatezza.

MF: *Descriva, se c'è, un progetto emblematico dello Studio che ritiene possa essere assunto a "manifesto di intenzioni", che possa, cioè, rappresentare quella stagione.*

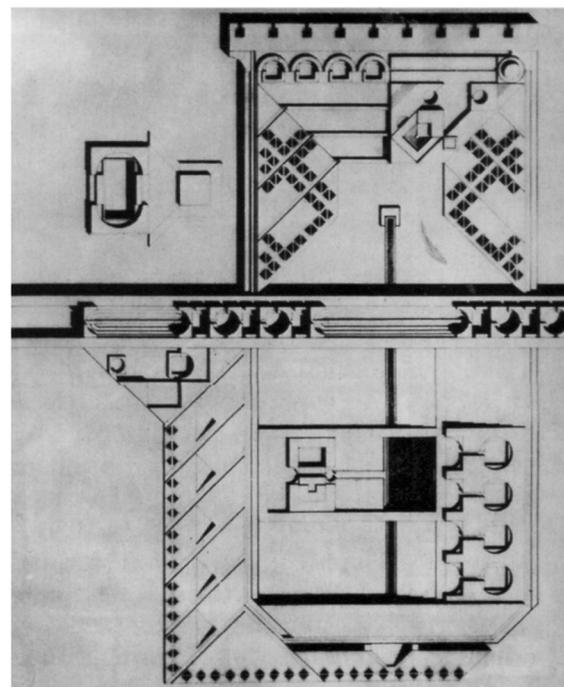
GA: Non c'è. Eravamo studenti e facevamo i nostri esami. Poi lo studio si spostò da via Botticelli a via Civinini, ai Parioli. Lì ci fu una scissione: io andai con Vanna Fraticelli, ed il suo fidanzato dell'epoca Nicolini, con cui andammo avanti per decenni. Questo studio si chiamava AFN. Comunque di quella stagione ricordo il progetto della Città Universitaria per il corso di Quaroni che fu pubblicato sul libro di Gregotti "Nuovi orientamenti dell'architettura italiana" ma senza i nostri nomi. Era stato pubblicato con la didascalia "studenti di Ludovico Quaroni" e accanto c'era il progetto di Quaroni per Tunisi che aveva copiato questo nostro ed erano datati inversamente: prima il progetto di Quaroni e poi il nostro.

Invece era il contrario. Sicuramente il nostro progetto seguiva la lezione del progetto del GRAU per il Palazzo dello Sport di Firenze.

Ci tengo a dire che non abbiamo mai avuto studi "collettivi": il primo in cui siamo stati con Vanna e Renato era a via degli Scipioni. Nella prima stanza c'eravamo noi tre, nella seconda Franco Purini e Laura Thermes, nella terza Fabrizio Garbati e Carla Saggioro. Quello di via degli Scipioni fu un bello studio. C'erano anche Bariggia e Ciucci, forse.

Noi fummo ribattezzati da Giorgio Piccinato "Il Kahn Kahn degli Italiani", parafrasando un film dell'epoca. E facemmo anche un progetto che fece grande scalpore, tanto che Quaroni ci rimandò indietro all'esame! "Se non è zuppa è Kahn bagnato!". Questa era una frase che girava in facoltà. Un maestro fu per noi Sacripanti con il quale feci l'esame del terzo anno, con Vanna Fraticelli e Maria Neri. Era un progetto megastrutturale con travi Vierendel messe tra due supporti, era molto divertente. Maria Neri dopo questa esperienza ha poi lavorato molto tempo con Sacripanti, presso il suo studio.

Sacripanti era un personaggio di notevole qualità. Molto legato a temi di avanguardia e davvero bravo. Di quella generazione sicuramente il più interessante. Era uno dei riferimenti ●



Alla ricerca degli inizi.

Enrico Fattinnanzi

Un tentativo di ricostruzione personale (e certamente tendenziosa) del percorso politico/culturale e vicende professionali vissute da un gruppo di architetti formatosi nella Facoltà di Architettura di Roma

In primo luogo voglio ricordare che, immatricolato nel 1956 ero, almeno sotto il profilo universitario, il più giovane del gruppo storico che avrebbe costituito l'ASeA (Associazione Studenti e Architetti). Quindi i miei ricordi necessariamente risalgono ad un paio di anni successivi a quelli di Piccinato, Quilici e Tafuri. Tuttavia, avendo superato in tempo il blocco del biennio, allora vigente, ebbi la possibilità di sostenere alcuni esami in collaborazione con Lucio Barbera e Claudio Maroni. Collaborazione preziosa per la mia formazione (della quale ancora li ringrazio) e per la possibilità che mi si offrì di entrare in contatto con un gruppo di studenti più anziani e culturalmente attivi.

Premetto inoltre che la rivisitazione della mia partecipazione alla vita culturale di quello che diventerà il mio gruppo di riferimento, sotto il profilo politico e culturale, considera come una successione coerente e strutturalmente conseguente, l'articolazione in tre tappe dello stesso: l'ASeA, l'AUA (Architetti Urbanisti Associati), la CoPER (Consulenze e Programmi di Edilizia Residenziale). Tre aggregazioni formalmente costituite, nelle quali, a prescindere dai ruoli dei singoli attori, è identificabile un nucleo culturalmente portante dal quale, nel tempo, a seconda delle circostanze "storiche" solo alcuni si sono distaccati o integrati.

1 - L'ASeA

La vicenda iniziale risale al 1956 quando si organizzò la prima occupazione di una Facoltà per protestare contro l'introduzione dell'esame di stato. Nei mesi successivi i protagonisti di tale evento crearono l'ASeA un primo nucleo organizzativo che contribuì in misura decisiva alla nascita di quel fenomeno che fu indicato come la "contestazione" studentesca: movimento parallelo e spontaneo, separato dalla politica universitaria, emanazione dei partiti Pci e Psi e, soprattutto, contrapposto all'UGI, organizzazione degli studenti cattolici che, in quegli anni dominava il governo studentesco nell'Ateneo di Roma.

Personalmente partecipai all'attività del CAM (il Centro Assistenza Matricole) al quale si attribuiva il compito di fornire informazioni, politicamente connotate, sulla nascita e lo sviluppo Movimento Moderno, una pagina della storia dell'Architettura che a quel tempo nella Facoltà di Roma era quasi del tutto ignorata, tranne per chi aveva la fortuna di essere inserito nel "treno" dei corsi del I° e II° anno tenuti da Leonardo Benevolo e per alcuni cenni forniti principalmente da Ciro Cicconcelli nel Corso di Caratteri Distributivi del professor Pasquale Carbonara. In quegli stessi anni, nei Corsi Compositivi tenuti da Muratori (al IV e V° anno), cominciò ad emergere e prendere corpo il fenomeno della contestazione. Nel 1959 l'ASeA organizzò un convegno al Ridotto del Teatro Eliseo nel quale si contestava duramente l'impostazione retriva dei Corsi di Composizione tenuti da Muratori, in particolare il Tema della Cappella in Muratura a pianta centrale che costituiva il fulcro della didattica Muratoriana. In quell'occasione fu composta ed esposta quella che fu definita come la "Tavola degli orrori", (realizzata da Sergio Bracco?).

Questi fenomeni di contestazione negli anni 59/60 iniziarono a prendere corpo e ad esprimersi nelle progettazioni elaborate dai più giovani membri dell'ASeA nei corsi di composizione tenuto al III° anno: in quello tenuto da Roberto Marino, e in quello di Architettura degli Interni, tenuto da Vittorio Ballio Molpurgo, ma soprattutto nel corso di Pierluigi Nervi: un esempio significativo, sul quale molto si discusse tra gli studenti: il Motel sull'Autostrada, progettato da Lucio Barbera, Enrico Fattinnanzi, Claudio Maroni.

Mi sembra importante citare il dibattito molto vivace sulle tavole che, nella sede dell'INARCh, illustravano i progetti presentati per l'importantissimo concorso bandito per il CEP (Coordinamento Edilizia Popolare) di San Giuliano a Mestre. In particolare, sul confronto tra l'innovativo progetto presentato da Ludovico Quaroni e quelli redatti da Muratori (Estuario I, Estuario II, Estuario III) che, peraltro avevano vinto il I°, II° e III° premio. Nell'Anno Accademico 61-62 la contestazione si radicalizzò bruscamente: il corso di Muratori fu del tutto rifiutato da molti studenti che, dopo un maldestro tentativo di mediazione operato da Luigi Vagnetti, generò corsi totalmente autogestiti che ebbero l'opportunità di affrontare temi considerati per la loro stessa natura alternativi ai temi che caratterizzavano i corsi precedenti: una scuola elementare, un complesso residenziale localizzato nel comune di Guidonia Monte Celio, la sistemazione delle aree coperte dalle Caserme tra Viale delle Milizie e Giulio Cesare. A questi corsi parteciparono studenti che, laureati, ebbero notevole risonanza negli



anni successivi: tra gli altri ricordiamo Sandro Anselmi, Franco Pierluigi, Sandro Orlandi, Maria Angelini, Giuseppe Montuori. Nei loro studi si registrò una presenza di studenti, sollecitata dagli studenti stessi, che dava luogo ad una supervisione di docenti come Leonardo Benevolo, Carlo Melograni, Carlo Aymonino, ecc...

2 - l'AUA

All'inizio degli anni '60, mentre alcuni di membri storici dell'ASeA giungevano alla laurea (Tafuri, Piccinato, La Perna, Bracco ed altri), si sviluppava la tendenza alla formazione di Studi di Architettura con una dimensione e un ruolo maggiore e diverso dal carattere amicale che li aveva contraddistinti fino a quel momento. Questi studi furono il risultato del valore che le nuove generazioni, a partire dalle esperienze universitarie, attribuivano al "lavoro di gruppo" e alla embrionale intuizione della dimensione collettiva e multidisciplinare nei processi di progettazione e realizzazione degli interventi sullo spazio fisico.

In questo clima, negli anni '60, la formazione dell'AUA, nella sua dimensione e composizione iniziale, fu anche stimolata da un evento fortuito: fu posto sul mercato degli affitti uno splendido appartamento in Piazza Navona, situato al primo piano sovrastante lo storico bar dei "tre scalini". Il livello dell'affitto richiedeva un robusto incremento del numero dei colleghi da coinvolgere, colleghi che ovviamente provenivano dalle fila dell'ASeA. I tempi lunghi richiesti da questa operazione portarono alla perdita dell'occasione, ma il gruppo ormai si era formato, rimase e trovò la sua collocazione in via Tiepolo 21. Negli anni successivi se ne formalizzò la struttura societaria che, comunque, inizialmente era costituita ancora da architetti e studenti.

Nei mesi successivi alla formazione dello studio di via Tiepolo, si verificò l'entrata nella Facoltà di Roma di Adalberto Libera. I laureati all'epoca si proposero come "assistenti volontari" nel suo corso. Io, ancora studente, assistetti emozionatissimo all'arrivo nello studio di Libera, invitato per mostrargli i disegni relativi ai primi lavori professionali svolti. L'incontro fu coronato da successo ma il suo sviluppo fu interrotto dalla morte prematura di Libera avvenuta purtroppo pochi mesi dopo. Dopo questo evento e il fatto che la contestazione studentesca aveva generato corsi autogestiti di Composizione al IV anno, il prof. Saul Greco, divenuto Preside, assunse pro tempore il ruolo di docente nel corso di composizione del V° anno, nel quale confluirono gli assistenti volontari provenienti dal corso di Libera.

Fu scelto come tema del corso la progettazione delle strutture direzionali poste a cavallo dell'asse attrezzato che avrebbe dovuto strutturare l'intero quadrante orientale di Roma. Al corso parteciparono come studenti Maria Angelini, Enrico Fattinnanzi, Sandro Orlandi e Mimmo D'Ercole, che elaborarono un planivolumetrico dominato da megastrutture polifunzionali dalla sezione complessa, distribuite da una rete viaria con grandi auto-parcheggi, proponendo un'immagine chiaramente influenzata dai progetti elaborati da Kenzo Tange per la baia di Tokio e dalle ricerche progettuali da lui condotte al MIT.

Dopo la rivoluzione prodotta dalla chiamata nella facoltà di Roma di Luigi Piccinato, Ludovico Quaroni, e Bruno Zevi, quasi tutti i soci storici dell'AUA confluirono gradualmente nel corso di Quaroni, nel



quale poterono formalizzare la loro collocazione universitaria e dal quale si dipartirono poi per diverse carriere.

L'attività culturale e professionale dell'AUA si esprime essenzialmente nella progettazione e nelle pubblicazioni di vario tipo e entità. Si moltiplicarono poi le collaborazioni con le principali riviste di architettura (in particolare Casabella e Architettura cronaca e storia). A questo proposito voglio ricordare un episodio che ebbe un notevole impatto nella vita di molti di noi: sono seduto su uno dei terrazzini affacciati su via Fracassini, con Manfredo e Vieri e ragioniamo su una possibile ripartizione di occasioni di pubblicazioni. Si delineò la ripartizione dei saggi sull'architettura moderna in paesi diversi scritti per la editrice Cappelli e a me fu affidata la collaborazione con Società e Cooperazione, la nuova rivista della Lega delle Cooperative. Cito questo evento perché senza dubbio costituì l'aggancio con il mondo della cooperazione che in seguito costituì uno degli elementi fondativi della CoPER.

Un importante settore di attività dell'AUA fu la partecipazione a vari concorsi di progettazione, molti con esiti positivi: ricordo i premi assegnati nei concorsi della Rocca di Fano, il restauro e il riuso della Cinta Muraria di Parma, l'Ospedale sul Cannaregio di Venezia, il Centro direzionale di Torino. Della progettazione di opere ricordo la scuola elementare a Terni e a Ferrara, la progettazione e costruzione di varie residenze: la Torre di abitazioni a Latina, la casa di Abitazione ad Anzola Emilia e, soprattutto il complesso realizzato a Vigna Murata a Roma per il Consorzio Solidarietà Sociale, comprendente oltre 800 alloggi. Aggiungerei il Mercato a Fano che non fu realizzato e la cui vicenda andrebbe ricordata perché determinò il definitivo abbandono da parte di Manfredo di ogni attività progettuale.

Alla metà degli anni '70 l'AUA cessò di esistere per l'emergere di profonde divergenze nella concezione culturale e per le modalità di gestione dell'attività professionale. Divergenze che probabilmente avevano le radici nella forte casualità della composizione eterogenea del gruppo che si insediò nello studio di Via Tiepolo.

3 – La formazione della CoPER

Negli anni seguenti non partecipai stabilmente ad alcuno studio, a parte un breve periodo passato nello studio di Franco Purini e Laura Thermes in Via dell'Oca.

In quegli anni svolsi attività e ruoli molto differenti tra i quali, in questa sede, mi limiterò a citare quelli che, di diversa natura e importanza, contribuirono alla formazione dell'idea costitutiva della CoPER:

- La partecipazione con ruoli di coordinamento e documentazione Nazionale ed Europea alla Conferenza Nazionale dell'Edilizia Residenziale e alla successiva Conferenza Nazionale sulla Industrializzazione Edilizia.

- La partecipazione alla redazione della rivista "Problemi del Socialismo" la rivista di Lelio Basso nella quale curavo l'approfondimento dei problemi relativi all'Urbanistica e al Settore delle Costruzioni.

- La pubblicazione di diversi saggi sulla Riconversione del Settore delle Costruzioni e della Legislazione sulla Casa,

- La partecipazione alla formazione del Piano Pieraccini prima e al Progetto '80 poi.

- La promozione e la redazione delle Normative Tecniche delle Regioni Emilia e Toscana,

- La consulenza al CER, il Comitato per l'Edilizia Residenziale e alla Commissione lavori Pubblici della Camera dei Deputati.

Alcune delle idee fondamentali maturate in queste esperienze contribuirono alla ideazione della Cooperativa CoPER:

- L'importante funzione dei Movimenti Cooperativi nello sviluppo dell'edilizia residenziale che aveva informato in tutta Europa le politiche sociali ed economiche di tipo keynesiano, del primo e secondo dopo guerra.

- La funzione svolta per migliorare il profilo qualitativo delle abitazioni e dei quartieri residenziali,

- La necessità di superare il ruolo episodico e marginale svolto dalle cooperative nel secondo dopoguerra: il meccanismo dell'estrazione "a sorte" delle piccole cooperative finanziate e soprattutto la povertà del linguaggio architettonico e delle impostazioni tipologiche e tecnologiche, la schematicità funzionale e volumetrica dei Quartieri.

- La necessità di svincolarsi dalla morsa determinata dai meccanismi del sottogoverno e dalla taglia determinata dalle tangenti che permeavano sempre più il settore dell'edilizia.

- Le potenzialità offerte da un lato dai Piani di Zona redatti ai sensi della legge 167 ormai largamente presenti nei centri urbani del centro nord,

- La possibilità di utilizzare positivamente le potenzialità sociali ed economiche, il potere contrattuale offerto dalle strutture a larga base sociale, da utilizzare per esigere l'assegnazione delle aree disponibili nei PEEP e ottenere, dal Credito Fondiario, i finanziamenti necessari.

Si decise la formazione di una Cooperativa, con sede in piazza dei Caprettari, costituita attraverso la confluenza di:

- Un gruppo di architetti culturalmente e politicamente omogeneo, per quanto possibile, e professionalmente impegnato: in effetti molti dei membri che avevano costituito il nucleo storico dell'ASeA prima e poi dell'AUA si resero disponibili, assicurando così quel buon livello architettonico al quale aspirava la creazione di quella società. Un livello alto e fortemente caratterizzato che poi fu definito appunto "stile CoPER"

- Un complesso di professionisti diversi che, interagendo con il gruppo di architetti, rendessero disponibile quel complesso di competenze che gli obiettivi qualificanti e le modalità operative esigevano: economisti, avvocati amministrativisti, ma anche strutturisti ed impiantisti. Questo aspetto fu per l'epoca assolutamente innovativo.

Dopo un periodo di attesa le ruote attuative cominciarono a girare e furono realizzati interventi comprendenti centinaia di alloggi a Roma, Civitavecchia, Terni, Ancona, Perugia, Fermo nel quale fu realizzato un complesso di un centinaio di alloggi in cui si utilizzò, per la prima volta in Italia, la tecnologia in uso in Francia del "Couffrage Tunnel".

Nello stesso periodo fu realizzato il progetto di un complesso comprendente circa 200 alloggi realizzato a Roma nel PdZ di Prima Porta. Ricordo anche che, nel tempo, si realizzarono rapporti con le Federcoop di Firenze, Milano, Torino, Genova, Savona.

Nella CoPER furono realizzate due esperienze progettuali significative non residenziali: il progetto realizzato del Motel AGIP a Duino Aurisina e il concorso vinto con il primo premio, su oltre 200 concorrenti, per il grande plesso scolastico a Roma, in Via Damiano Chiesa. Fu poi redatto (e pagato) il progetto esecutivo ma poi la scuola fu realizzata utilizzando un altro progetto.

Naturalmente l'ANCAb (Associazione Nazionale delle Cooperative di Abitazione), organo della Lega delle Cooperative, venne a conoscenza dell'esistenza della CoPER, dei suoi successi realizzati e dell'influenza esercitata sulla Federcoop con la quale era venuta in contatto, ma, sostanzialmente, non comprese le motivazioni del suo sviluppo. Gli interessi professionali e le pregiudiziali politiche dei dirigenti locali ebbero ben presto il sopravvento. Significativo il fatto che in nessuna località, malgrado il successo ottenuto nei suoi primi interventi, in nessuna città fu consentito alla CoPER di realizzare un secondo intervento. Si ventilò l'istituzione di un futuro rapporto strutturato tra la Lega Nazionale delle cooperative e la CoPER ma poi non fu mai realizzato. Invece si considerò questa struttura una innocua cava di quadri validi. Il salasso iniziò con la cooptazione del sottoscritto e continuò con l'inserimento di Sandro Busca nell'Associazione Nazionale delle Cooperative di Produzione e Lavoro; Diego Cuzzi alla Intercoop, Rino Petralia nella Direzione della Lega nazionale, Marco Morichi alla Federcoop di Milano, Claudio Maroni e Sandro Calzabini alla Federcoop di Roma fino a provocare la pratica estinzione della cooperativa.

Ultima importante testimonianza della funzione propulsiva della CoPER nel movimento cooperativo fu quando, supportando il Consorzio Nazionale dell'ANCAb nella partecipazione al grande concorso promosso dall'ANIACAP (Associazione Nazionale degli IACP) e dall'INARCH (l'Istituto Nazionale di Architettura) la CoPER vinse il primo, il secondo e il terzo premio in palio. L'evento fu poi documentato da una bella pubblicazione curata da Vieri Quilici ●

Intervista a Giangiacomo D'Ardia

Giusi Ciotoli

GC: Quale era il contesto culturale all'interno del quale lo studio si muoveva e quali i rapporti con gli altri studi e con l'università?

GDA: *Mi sono iscritto alla Facoltà di Architettura nel 1958 e in quegli anni c'erano molti nomi autorevoli. Ad esempio il mio professore di Composizione Architettonica era Enrico Del Debbio e il suo assistente era Maurizio Sacripanti; c'erano poi altri professori che sono diventati famosi e che prima, molto più semplicemente, erano assistenti di Del Debbio.*

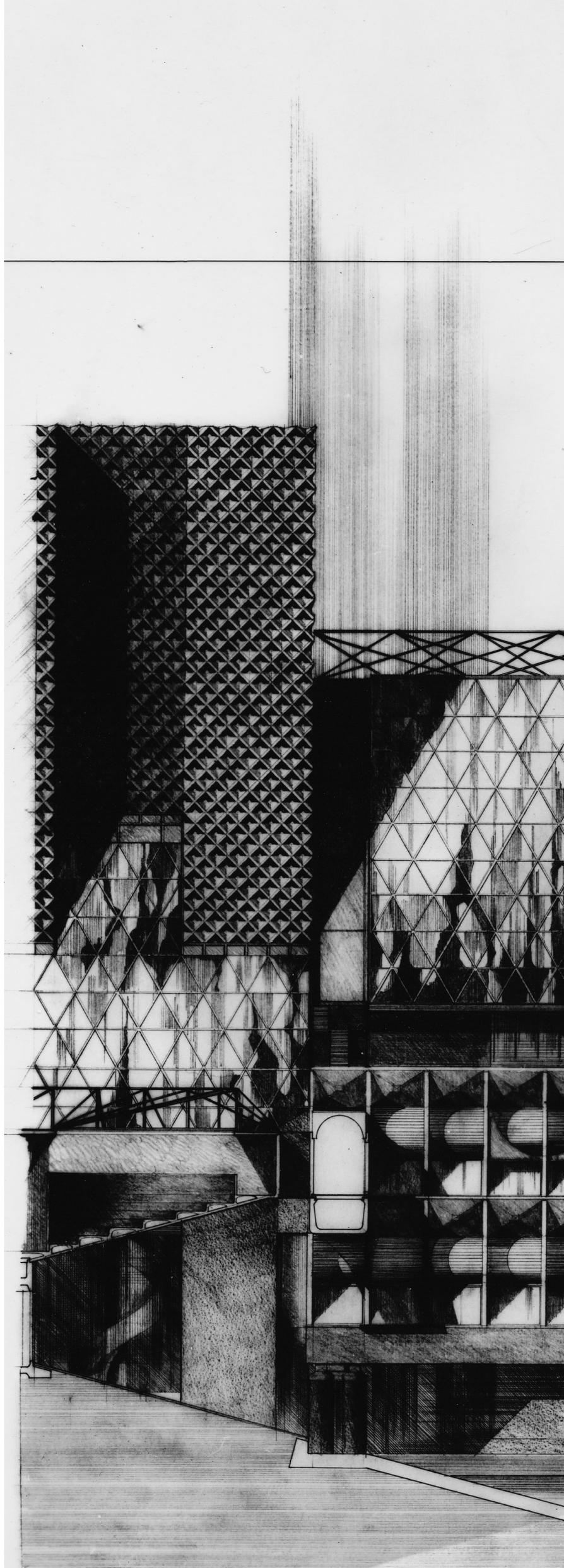
Immediatamente si è stabilito un certo sodalizio tra noi studenti, ragion per cui noi lavoravamo in facoltà: ognuno di noi aveva il suo banco, il suo tavolo da disegno e il suo parallelineo e lavoravamo lì. E bene chiarire come ci fosse molta discussione tra noi studenti e – più o meno al secondo anno di studi – “portammo” questi nostri confronti al di fuori della mura della Facoltà.

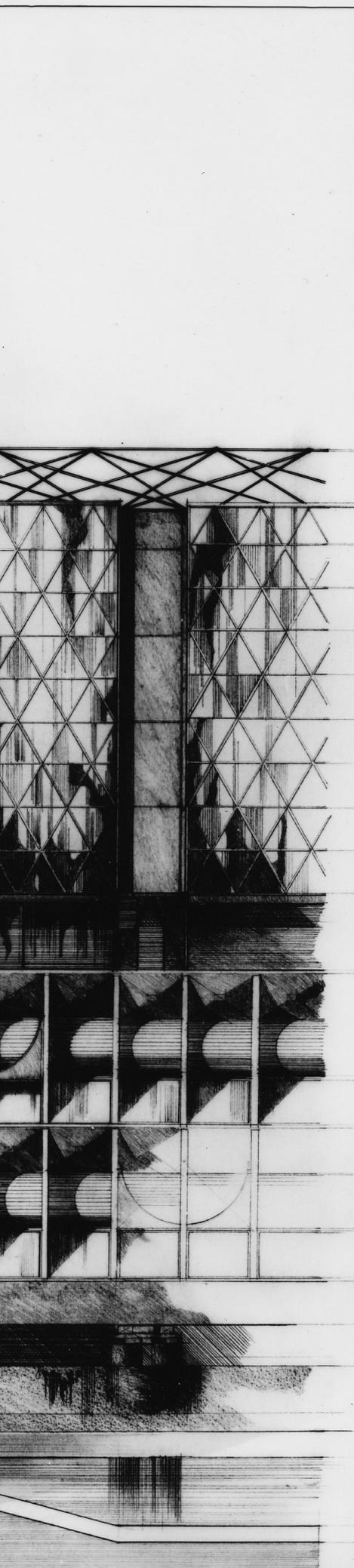
Al secondo anno di studi ci sentivamo un tantino “frenati”: il corso di studi prevedeva un biennio il cui superamento era obbligatorio per poi passare al triennio. Questa impostazione ci impegnava molto e ci ha consentito di trascorrere parecchio tempo insieme, studiando e lavorando. Già nel biennio si era dunque formato un gruppo di persone, di amici; per cui abbiamo mantenuto il gruppo e ci siamo spostati. In quegli anni le case in affitto – soprattutto al centro di Roma – costavano poco; quindi affittammo degli appartamenti dove potevamo incontrarci: avevamo il tavolo da disegno, un divano, etc. Ciascuno aveva il proprio spazio e potevamo lavorare lì: preparavamo gli esami di composizione su grandi tavoli da disegno.

C'era uno scambio continuo, e discussioni sul lavoro che stavi facendo; inoltre potevamo confrontarci con i disegni altrui. Tutto ciò è stato molto importante. Le amicizie nate negli studi, poi, sono andate avanti per tutta la vita. Anche dopo la laurea, grosso modo eravamo nelle stesse configurazioni rispetto agli studi iniziali. Nel mio studio, in particolare, c'erano Gianni Accasto, Giuseppe Rebecchini, Livio Quaroni, Vanna Fraticelli e altri. Poi gli studi si scomponevano e se ne formavano altri.

Questo, a mio avviso, è stato un momento importante della nostra formazione. Le nostre discussioni avvenivano negli studi, non in Facoltà. Con i docenti c'era soltanto una revisione del lavoro che, in realtà, dal punto di vista teorico, veniva sviluppata al di fuori della Scuola. La Scuola non offriva un gran bagaglio teorico, più che altro forniva una biblioteca ricca di volumi molto preziosi di storia dell'architettura che potevamo consultare. Si trattava di volumi bellissimi sui quali poter studiare, copiare, etc. La biblioteca, per noi, era davvero fondamentale ma, in quanto luogo del silenzio, avevamo bisogno di spostarci altrove per poter discutere e confrontarci.

C'erano vari studi e ognuno aveva una sua aggettivazione. Ad esempio c'era lo studio dei cattolici, quello dei goliardi autonomi, etc. Ognuno di noi, poi, era legato anche ad altri studi, magari di studenti





più grandi di noi, con i quali c'era un rapporto quasi di tutoraggio. Noi più giovani avevamo come studio di riferimento l'AUA di Manfredo Tafuri, Vieri Quilici e Enrico Fattinanzi. Costoro erano già dei nomi, in quanto avevano pubblicato libri ed avevano già una chiara impostazione teorica. Ci interessavano anche personaggi come Mario Ridolfi, un personaggio unico, se pensiamo al fatto che il suo Manuale è tuttora in uso. Nonostante la sua importanza era lasciato fuori dalla scuola, quasi a margine infatti non diventò mai professore.

Altri studi, invece, avevano come riferimento il GRAU costituito principalmente da Sandro Anselmi, Massimo Martini, Franco Pierluisi, etc. La ricerca architettonica di questi studi, fortemente basata sugli aspetti formali, era opposta alla nostra impostazione che – sin da allora – si concentrava su criteri più razionali.

Le discussioni teoriche che nascevano dai progetti venivano poi “riportate” in Facoltà. Negli studi si studiava, si lavorava, si discuteva e poi, soltanto dopo, ci presentavamo a Scuola; così ci sentivamo decisamente più forti! Non si trattava più di un solo studente davanti a un professore, ma di un gruppo di studenti che dialogava, discuteva, si spalleggiava e talvolta litigava con i professori. C'era un bello scambio! Quegli anni per me sono stati davvero molto formativi.

GC: Il numero della rivista “Rassegna di architettura e urbanistica” dedicato alla formazione degli architetti romani mostra un panorama molto dinamico all'interno degli studi: uno scenario ben diverso da quello attuale! Senza dimenticare il maggior coinvolgimento degli studi con il mondo culturale di quegli anni...

GDA: *La mobilità degli studi era sicuramente un fattore molto interessante. Per esempio, sono molto amico con Franco Purini ma non ho mai avuto uno studio con lui, neanche con Laura Thermes, che ho ritrovato qualche anno dopo, quando ero assistente di Luisa Anversa. Per quanto riguarda il rapporto con il mondo culturale di quegli anni, è doveroso dire che in quel periodo furono prese decisioni dal carattere politico: si pensi al Roxy e alla presenza di alcuni professori che, in pratica, avevamo voluto noi studenti. La situazione della Facoltà era abbastanza statica con la presenza di una figura quale Saverio Muratori. Era considerato molto accademico, ci sentivamo oppressi dalla sua logica, e pian pian è diventato – e glielo dico, sbagliando! – un nemico. Non ci permetteva di fare escursioni in altri momenti di carattere teorico. Certo noi studenti andavamo fuori, negli studi, e li potevamo discutere; ma tornando a scuola non c'erano interlocutori. Riuscimmo a far chiamare Ludovico Quaroni, Bruno Zevi e Paolo Portoghesi. Quest'ultimo è stato fondamentale perché aveva un corso di Letteratura Italiana molto frequentato (in realtà faceva Storia dell'Architettura). Questi furono momenti cruciali per la nostra formazione nella Scuola. Lo erano meno quelli relativi all'evoluzione dell'idea del progetto perché si facevano fuori, per conto nostro, in maniera quasi autodidatta. Certo, ricordo ancora le revisioni con i più grandi: il mio assistente al terzo anno era Manfredo Tafuri. Costui era tutto fuorché un architetto progettante, ma le sue revisioni erano durissime: sembravano quasi delle sfide che lanciava per sondare la conoscenza e la preparazione dell'interlocutore. Era stimolante perché ci obbligava ad essere davvero preparati su quello che avremmo affrontato. Sul progetto meno, tanto eravamo più bravi noi! Almeno, pensavamo così!*

Negli studi non c'erano gli orari della scuola; si lavorava di giorno e di notte, e quando preparavamo un esame facevamo nottate tutti insieme, aiutandoci e discutendo. Eravamo grosso modo una decina di persone in ogni studio. Più o meno, tutti gli studi romani erano così.

Mi sembra forse un poco romantico parlare di queste cose, ma in realtà non lo è. Devo dire che il rapporto tutto chiuso all'interno della scuola – o, peggio ancora come è adesso, tutto chiuso tra la scuola e il proprio computer – è limitativo. Io sono stato docente universitario ma ho svolto questo compito in maniera molto cosciente, consapevole di come era la Scuola prima: ho quindi cercato di non ripeterla nello stesso modo, ponendo sempre attenzione all'idea del “ruolo”. Perché il professore non è uno studente, è un docente al quale vengono sottoposte delle domande e bisogna rispondere con aspetti di dubbio, stimolando nello studente il pensiero riflessivo.

GC: Un atteggiamento che ricorda il tema del dubbio quaroniano.

GDA: Proprio così! Per quanto riguarda il mondo culturale di quegli anni, ricordo diversi momenti di incontro che funzionavano bene. Ad esempio le riunioni dell'INARCH organizzate il lunedì da Bruno Zevi presso Palazzo Taverna in via di Monte Giordano. Erano frequentatissime dagli studenti, che assistevano ai litigi e ai dibattiti sui momenti progettuali più significativi del periodo. Si discuteva di Piccinato, dei piani regolatori di Roma oppure della famosa mostra organizzata da Zevi su Michelangelo. Riuscivamo a gestire questa serie di incontri apprendendo e non partecipando: era abbastanza difficile prendere parola con personaggi come Bruno Zevi, il quale dimostrava una certa ostilità nell'accogliere un confronto con gli studenti. Noi ci presentavamo a Palazzo Taverna, sembravamo disponibili ma forse anche presuntuosi, e talvolta alzavamo la mano per controbattere.

Anche il dibattito politico era davvero molto vivo. Siamo prima del '68 e c'erano già state diverse occupazioni della Facoltà, sempre in merito al problema del cambio dei docenti e alla polemica nei confronti di Muratori. Che poi, devo dire, Muratori era probabilmente il più "professore"! Nel suo corso ci faceva progettare edifici ottagonali in mattoni con funzione di mercato. Ma, cosa più importante, ha anticipato tutta una intera stagione di ricerca incentrata sulla tipologia. Tutto ciò è tornato successivamente anche grazie al pensiero di Aldo Rossi e di Giorgio Grassi: in Muratori, inoltre, c'era l'intuizione del rapporto tra tipologia e città. È un tema davvero fondamentale ma ce ne siamo accorti dopo, quando lui non insegnava più!

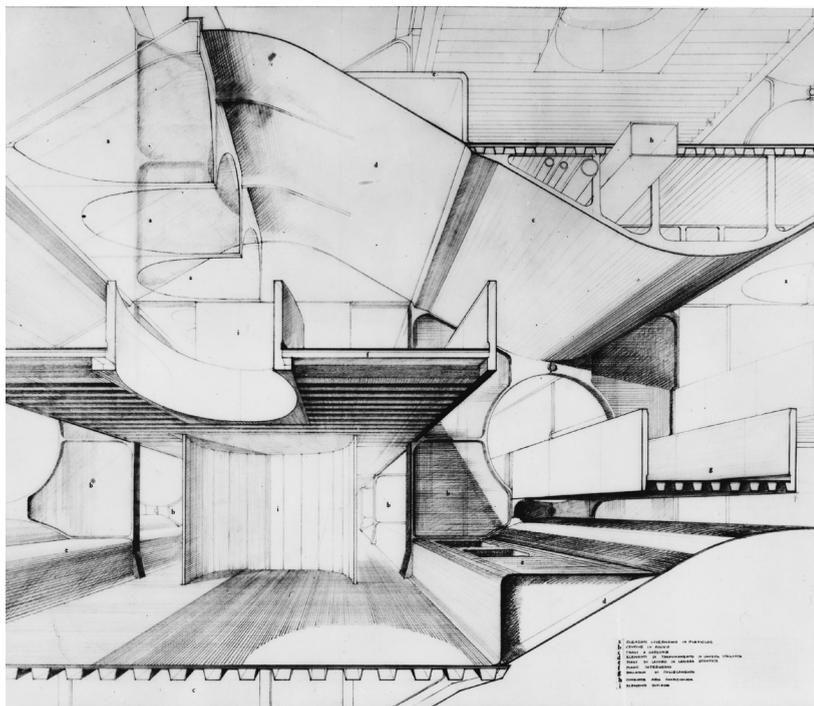
Ludovico Quaroni era un personaggio diverso rispetto a Muratori. Erano molto amici, inizialmente avevano uno studio professionale in comune, e suonavano anche insieme in un complesso di musica da camera (del resto Quaroni era collezionista di strumenti musicali). Poi Quaroni è giunto in Facoltà come "alternativa" a Muratori, pertanto ci fu questo strappo nel rapporto tra i due. In Facoltà c'erano anche docenti come Adalberto Libera, giunti dopo le nostre richieste in merito ad un cambio nell'impostazione didattica. Io seguii il terzo anno di Composizione con Libera. C'era anche Pierluigi Nervi (per Scienza delle costruzioni) e altri autori che sapevamo essere più bravi come progettisti che come docenti (magari rispetto alle modalità con cui insegnavano).

24

GC: Quali erano le aspettative nei confronti dell'architettura, soprattutto in questo clima di contrasto interno con Muratori, caratterizzato anche dalla comparsa di nuovi docenti?

GDA: Per quanto riguarda la nostra formazione, avevamo come riferimento gli studi inglesi sulle new town e le ricerche sperimentali giapponesi sulla grande scala. All'interno degli studi c'erano alcuni tentativi di rielaborazione teorica. È bene sottolineare come anche Quaroni fosse particolarmente attento alla progettazione urbana. Il mio progetto di tesi di laurea, ad esempio, riguardava la costruzione della sede della Facoltà di Architettura per la nuova Città Universitaria di Tor Vergata, trattando così un tema a grande scala oltre al progetto del singolo edificio. Cercavamo sempre di tener presente e contestualizzare il progetto nello spazio urbano. Cosa che in Facoltà non avveniva sempre, se non a una dimensione molto ridotta. Ricordo che nei primi anni c'erano temi come la casa per il pittore o per lo scultore ma non erano mai inseriti all'interno di un ragionamento sulla scala urbana. Per noi era un aspetto davvero grave il non capire che luogo e progetto avessero un legame. C'era poi una trascuratezza sui temi del paesaggio, anzi l'idea di paesaggio non veniva neanche portata a scuola. Non se ne discuteva, sembrava una materia che, forse, apparteneva al campo dell'urbanistica; non ne sapevamo ancora tanto. Il tentativo di introdurre l'idea di paesaggio nasce fuori, con gli studenti: del resto la grande scala poneva obbligatoriamente il tema del paesaggio e del grande segno nel territorio. Fu Mario Fiorentino, uno dei nostri professori universitari, a portare l'idea del segno urbano del Corviale all'interno della Scuola.

Altro aspetto per noi cruciale era il rapporto tra progetto e disegno. Fuori dalla Facoltà si poteva elaborare, andare avanti autonomamente su alcune idee che poi dovevano comunque essere comunicate a scuola. Le nostre idee venivano espresse attraverso il disegno che, pertanto diventava un elemento importante: portavamo a scuola le nostre idee con una certa forza. Questo perché i nostri disegni erano stati realizzati in maniera tale da richiedere, per la loro comprensione, una certa dose di attenzione. E per questo che tutti gli studi del periodo si sono caratterizzati per una grande cura del disegno. Noi disegnavamo tutti! Chiaramente non avevamo il disegno assistito!



GC: Questa era una caratteristica della formazione romana, anche rispetto a Milano, ad esempio.

GDA: Certo. Noi stavamo lì e lavoravamo molto. Il disegno poi ce lo siamo portati avanti negli anni: noi siamo ancora conosciuti come "gli architetti che disegnavamo molto". Questo ci permetteva alcune divagazioni di carattere teorico e, allo stesso tempo, potevamo essere realisti nella rappresentazione delle nostre teorie. Per noi era fondamentale che il disegno non ammettesse vaghezze. Si tratta di una penna, di una linea e di un punto: inizia e finisce lì. Noi eravamo realistici. Ad esempio usavamo alcune metodologie di rappresentazione del progetto rispetto ad altre: tale scelta nasceva da noi, dai nostri dibattiti.

Nel nostro studio abbiamo lavorato molto sull'idea del disegno assonometrico perché consentiva di mostrare in un unico disegno tutti gli aspetti misurabili dell'edificio. Questo è un ulteriore aspetto che ci ha caratterizzato: tutti i nostri progetti erano realistici per quanto ben disegnati. Non c'era lo scarto tra l'idea del progetto e la sua rappresentazione, così come per il disegno di cantiere. Quest'ultimo doveva avere la stessa qualità nel carattere teorico e grafico del disegno che avremmo fatto all'inizio, magari per appuntarci alcuni elementi. Inoltre il confronto all'interno degli studi ha portato avanti la volontà di chiarire le idee prima di cominciare a progettare. Infatti avveniva una discussione tra di noi, non sul disegno fatto subito, ma sulle idee di impostazione. Il disegno doveva quindi cercare di rappresentare queste idee così da comunicarle agli altri, come agli amici che stavano nella stanza accanto, con i quali poi si discuteva sulla rappresentazione. Dopo laureati abbiamo fatto molti concorsi insieme, continuando ad avere questo tipo di approccio.

GC: Quale era il rapporto con la dimensione professionale? Era in termini di critica o c'erano anche alcune tangenze e collaborazioni?

GDA: Parlo per me ma, a dire il vero, ricordo che quasi tutti, alla fine del biennio (che richiedeva, come le ho già detto, uno studio intenso) eravamo diventati universitari a metà tempo; il pomeriggio lavoravamo presso gli studi professionali. Non c'erano però strutture paragonabili agli studi di oggi, intesi quali associazioni di architetti. C'era piuttosto una dimensione che possiamo definire "artigianale" dello studio professionale. Studi romani quali quelli di Luccichenti, Ridolfi e Moretti hanno prodotto, qui a Roma, opere davvero interessanti. Gli studi professionali accoglievano noi studenti e noi continuavamo ad andare presso queste strutture perché imparavamo le tecniche di rappresentazione, la progettazione in scala per il cantiere, oltre ad acquisire una certa dimestichezza con le misure. Tutto ciò non lo apprendevamo a Scuola ma fuori, proprio negli studi professionali. Per tale ragione erano davvero frequentatissimi da noi studenti: eravamo pagati poco, anche perché eravamo disegnatori. Noi entravamo lì come disegnatori, ma per noi si realizzavano momenti di apprendimento di vitale importanza. Tutto ciò che so sul modo di progettare lo ho imparato più fuori che dentro la Scuola, e secondo me questo vale anche per gli altri studenti di quegli anni. Del resto molti erano legati a studi professionali: io lavoravo in uno studio dove progettavo (nel senso disegnavo ciò che mi dicevano di fare) e sono

rimasto anche dopo come giovane laureato, e ai tempi collaboravo già con Ludovico Quaroni e con Luisa Anversa. E disegnavamo molto! Grosso modo la nostra formazione è sempre stata articolata così: da una parte la scuola, dall'altra il contatto con gli studi professionali.

GC: È molto diverso rispetto alla situazione attuale...

GDA: Oggi questa dimensione non c'è più, si è persa. Ricordo dove erano sistemati, nei vari studi professionali, i miei amici. Per esempio Purini lavorava da Sacripanti, io nello studio Gennari Santori. Negli studi professionali che frequentavo c'erano bravi architetti i quali sapevano fare un'ottima professione, di qualità, e pertanto permettevano di lavorare e di studiare allo stesso modo. Si studiava disegnando per loro: questo a scuola non si imparava e, secondo me, non si impara neanche adesso!

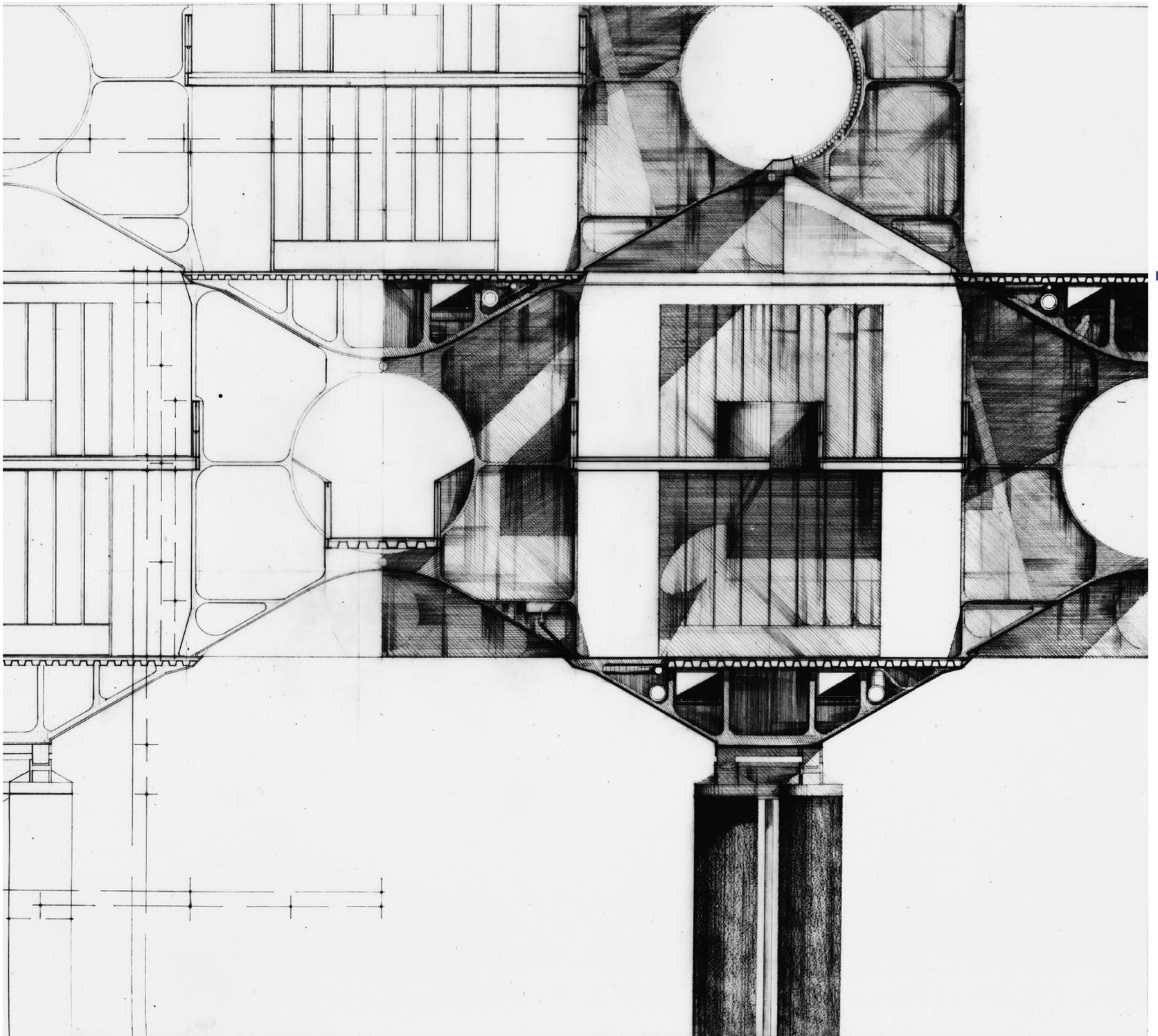
GC: Descriva un progetto emblematico dello Studio che ritiene possa essere assunto a "manifesto di intenzioni".

GDA: Penso possa essere il progetto per la Città Universitaria di Tor Vergata, da noi sviluppato al quarto anno. Si tratta di un tema urbano. Dal progetto collettivo della città universitaria abbiamo poi scelto parti diverse che sono servite per le nostre tesi di laurea. Secondo me il progetto può essere assunto a manifesto per la sua modalità di conoscere, di entrare scendendo nelle scale di progetto. È fondamentale riuscire ad avere la capacità di gestire scale diverse, ed è un talento che impari facendolo, è difficile raccontarlo! Molte volte questo approfondimento nella scuola non avveniva. Si progettava

all'interno di un lotto, di un'area specifica. Noi invece partivamo sempre dalla scala urbana, quindi dalla conoscenza del luogo e poi intervenivamo con un progetto che fosse attento a quel luogo e che, anzi, fosse "il progetto" per quel luogo! Penso che questo modo di ragionare e di progettare possa essere il nostro manifesto piuttosto che un singolo progetto. Questa attenzione ce la siamo sempre portati avanti. Anche nelle nostre partecipazioni ai concorsi si sviluppa questa valenza nel voler affrontare prima la scala urbana e su questa – che è sempre una scala architettonica e non urbanistica! – lavorare sul progetto di architettura.

GC: Quale edificio della Città Universitaria di Tor Vergata avete progettato nelle vostre tesi di laurea?

GDA: Abbiamo scelto quasi tutti la Facoltà di Architettura. Si trattava di disegni fatti a mano, a china, di grandi dimensioni. Usavamo matite con punte diverse. La ricerca della nostra tesi di laurea riguardava l'idea della costruzione di un'opera usando tecnologie particolari e tecnologicamente avanzate. C'era per esempio tutto uno studio sull'acciaio. C'è anche la fascinazione riguardo la costruzioni delle navi; ero davvero affascinato da questo tipo di aspetti. Poi per la tesi, una figura di riferimento è stata quella di Louis Kahn; durante il suo viaggio romano costui ebbe la fortuna di entrare in uno degli studi dove era appesa la mia tesi e fece osservazioni e complimenti. Kahn era fondamentale per capire il rapporto tra luogo e progetto e questo è, molto probabilmente, uno degli aspetti che il nostro studio aveva iniziato ad esplorare ●



Il meraviglioso e inesplorato mondo delle ragazze degli anni Sessanta.

Dina Nencini

Le Architettrici Romane.

Una fortunata ed efficace locuzione che unisce architettura e pittura, e diede il titolo al numero della rivista Parametro dedicato alle donne architetto, definisce le ragazze degli anni Sessanta, le architettrici romane, che uniscono e fondono pratiche pittoriche e architettoniche generando un mondo figurativo tanto meraviglioso quanto inesplorato.

Meraviglia e scoperta descrivono l'attitudine delle giovani donne nate attorno agli anni Quaranta del ventesimo secolo, protagoniste di quella cultura architettonica romana di avanguardia, la cui produzione, soprattutto nei disegni, è di grande intensità espressiva e abilità tecnica.

All'intensità espressiva e all'abilità tecnica si affianca la prorompente forza di una generazione che rompe e soppianta le regole del proprio tempo e della società in cui vive, in cui compiere una rivoluzione e "autodeterminare" nuovi ruoli e la propria posizione nella società civile.

È indubbio che la storia, la società, la cultura hanno fortemente limitato, contenuto, inquadrato una vera e propria pulsione vitale dell'arte che scaturisce da queste donne, architetto, pittrici, disegnatrici, tessitrici creative di un nuovo immaginario: Paola Chiatante, Gabriella Colucci, Cina Conforto, Nicoletta Cosentino, Paola D'Ercole, Anna Di Noto, Vanna Fraticelli, Paola Iacucci, Lucia Latour, Patrizia Nicolosi, Alessandra Muntoni, Pia Pascalino, Laura Thermes, Lidia Soprani, Annamaria Sacconi, Lauretta Vinciarelli ... sono solo alcune delle donne che rappresentano un tempo nuovo per l'architettura del Novecento.

Certamente furono le interpreti di quella rivoluzione artistica, espressiva ma anche sociale e antropologica, che vede alle donne cambiare completamente statuti ormai millenari rispetto al loro ruolo e alla loro identità sociale. Molte tra loro hanno avuto riconoscimenti presso le Scuole di architettura nel mondo, come l'Architectural Association di Londra, la Columbia University di New York, e anche alcune Università del Sud Est asiatico e dell'Africa, tuttavia in Italia sono usciti solo pochi studi del loro lavoro. All'opera di Lauretta Vinciarelli si sono applicati studiosi con ruoli importanti in ambito internazionale come Barry Bergdoll, e la giovane studiosa americana Rebecca Siefert.

Molte ancora oggi affiancano nella loro vita, e affiancarono in quell'età dell'oro, come l'ha definita Franco Purini in un fondamentale e emblematico saggio, figure importanti dell'architettura e dell'arte italiana e internazionale.

Le loro opere sono intrecciate a quelle di gruppi da cui affiora solo in filigrana il loro contributo. Ma non appena ci si affaccia al meraviglioso mondo sommerso di disegni d'invenzione e opere d'arte e di architettura delle giovani donne degli anni Sessanta, i materiali sono moltissimi da richiedere un'impegnativa opera di catalogazione.

Questo mio scritto, che estraggo da una ricerca in corso, ha la sua origine nella giornata dedicata alla formazione degli architetti negli anni Sessanta, che Franco Purini ha ideato e promosso presso la Facoltà di Architettura Valle Giulia della Sapienza di Roma nel 2003, che è diventata un riferimento obbligato per le ricerche su quel periodo e alla quale hanno fatto seguito alcune pubblicazioni, prima fra tutte il numero triplo 112-113-114 della Rivista "Rassegna di Architettura e Urbanistica" a cura di Franco Purini, Luigi Calcagnile, Francesco Menegatti e da me.

26

Su questo straordinaria epoca le ricerche non sono così numerose da rendere giustizia a una produzione perlopiù rimasta sommersa. Vanno ricordati i numeri della collana diretta da Francesco Moschini, ad esempio su GRAU e Studio Labirinto, e sull'opera di Franco Purini e Laura Thermes e alcune pubblicazioni monografiche sporadiche, una su Paola Iacucci edita da Gangemi, alcuni saggi di Franco Purini (Roma e l'età dell'oro, nel Catalogo della mostra La grande svolta anni Sessanta) e il numero monografico sopraccitato della rivista Rassegna di Architettura La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta. Escono alcuni saggi nelle riviste principali dell'epoca quali: G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, La Facoltà di Roma. Note sulla situazione, in «Lotus», n. 7/1970, Milano. R. Nicolini, Gli anni della formazione, in «Controspazio», n. 1/1974 (settembre), Edizioni Dedalo, Bari. G. Monti, La collocazione degli architetti nella vicenda degli anni Sessanta, in «Controspazio», n. 3/1976 (ottobre/dicembre), Edizioni Dedalo, Bari. F. Purini, L. Thermes, Una generazione ritrovata, in «Controspazio», n. 5/1978 (settembre), Edizioni Dedalo, Bari. C. Bertelli, F. Menna, F. Moschini, La città di carta/Studio Labirinto, Magma, Milano 1978, e non ultimo, il libro "Ritorno a Roma. Città, didattica e vita quotidiana" a cura di F. Purini, C. Barucci, G. Rossi, A. Sotgia. catalogo della mostra omonima organizzata dall'INARCH nell'ambito della settimana dell'architettura di Roma il 18-25 giugno del 1979, Staderini Editore.

Dalla lettura delle opere, oltre ai testi critici su di loro, emergono alcune essenziali questioni nella sperimentazione artistica delle ragazze degli anni Sessanta: la città come luogo dell'immaginazione che costruisce veri e propri paesaggi femminili, come altrettante narrazioni di un mondo misterioso e sommerso e radicato in modo ancestrale alla città di Roma. Roma è un riferimento costante nella ricerca architettonica romana negli anni Sessanta, che alimenta molteplici dimensioni e narrazioni. Nelle narrazioni e trascrizione del "meraviglioso urbano" delle architettrici romane, affiorano le vite e le storie di poeti, di scrittori, di registi e tra questi la figura di Valentino Zeichen è emblematica.

Ma è nella grande cornice definita dalla relazione tra architettura e spazio che le architettonici declinano e specificano il loro linguaggio e sperimentano nuove tecniche all'interno di un'idea unitaria dell'arte, come generatrice di differenti espressioni nelle quali il corpo, in tutte le possibili declinazioni, è il protagonista: emblema di liberazione, di libertà, di ribellione.

La ricerca che sto svolgendo con la collaborazione di Carla Ghezzi e Laura Fabriani, che si concluderà con un convegno nella primavera del 2023, intende porre l'attenzione e portare alla luce le opere delle giovani romane, colmando una lacuna nelle ricerche sulle donne architetto, in un periodo e in un luogo particolarmente fertili. Devo precisare che non c'è l'intenzione di compiere una rivendicazione di genere, sebbene sia indubbia e connaturata nella cultura una distinzione tra uomini e donne che ancora, anche nella contemporaneità, non trova una giusta espressione. Nonostante la situazione della condizione di genere sia effettiva e dimostrata da numerose ricerche e contributi, costituisce solamente lo sfondo della ricerca. In questo scritto non entrerà

Le ragazze degli anni '60.

nel merito della produzione artistica di ognuna delle architettrici, ma inquadrerò le questioni principali che emergono dalla loro variegata produzione.

La cultura architettonica romana degli anni Sessanta ha vissuto un tempo di straordinaria prolificità artistica, di intensa contaminazione tra le arti, e di un altrettanto intenso coinvolgimento collettivo nella città. In quegli anni si sono intrecciate e spesso sovrapposte l'arte e l'architettura, tenute insieme all'interno delle sperimentazioni e le forme del linguaggio.

L'orda d'oro.

L'"orda d'oro", la grande ondata rivoluzionaria e creativa, come l'ha definita Nanni Balestrini, assume nel contesto romano tratti specifici e salienti. Il termine "orda" è quantomeno efficace, descrive una forza travolgente e distruttiva che si libera del passato sovvertendone totalmente gli statuti. L'orda è d'oro, dunque preziosa e nel travolgere coinvolge tutto: le arti, la politica, la società. I giovani studenti di architettura partecipano attivamente e spesso in prima linea, a questa rivoluzione. L'idealità che essi esprimono attraverso il disegno, la pittura, i collage, affonda le proprie radici nelle avanguardie del secolo che la Storia attraverso due guerre aveva cristallizzato e lasciate in attesa di essere recuperate. Il disegno dei giovani Romani che si riuniscono negli "Studi" è la loro arma, attraverso cui far emergere la novità di un mondo che andava nuovamente rappresentato. I disegni d'invenzione o di progetti hanno tutti una vocazione immaginifica che identifica quegli anni eroici, che assumono nella cornice romana una specificità nel panorama nazionale.

I caratteri di questa generazione di nati nell'immediato dopoguerra, composta dai figli di una classe sociale relativamente omogenea e agiata, che esce da un periodo tragico della storia italiana, provata economicamente e psicologicamente da perdite ingenti, identifica giovani per i quali la dimensione culturale rappresenta un'occasione di emancipazione dalle forme e dai modi di vita dei propri padri da loro ritenuti superati e anacronistici. Il modo stesso di intendere la cultura è radicalmente diverso. Per i giovani nati attorno agli anni Quaranta la cultura e il "sapere" non si risolvono nella formazione professionale, ma costituiscono una ragione identitaria non elitaria, in moltissimi casi politica, con un fortissimo legante sociale, che porta alla commistione di ambienti diversi, che alimenta le "battaglie politiche", che è sollecitata da un'esigenza profonda e autentica di equità sociale. La vocazione eroica, derivata direttamente dalle avanguardie del Secolo, è il tratto distintivo del pensiero e delle posizioni di molti dei protagonisti di questo periodo, un tratto che assume manifestazioni anche molto diversificate che possiamo qui solo accennare, che vanno dall'agire eminentemente politico a quello profondamente radicato nell'arte e nella poetica, come "professione di fede".

Nelle ragazze degli anni Sessanta questi tratti ideologici e avanguardisti, assumono una declinazione ancora più radicale portando a espressioni contemporaneamente "di sacralità dell'arte" e di "dissacrazione dei codici".

Va sottolineato un dato, per cui le donne sono numerose come non mai prima di allora. Il loro numero, dagli anni Cinquanta in poi, aumenta esponenzialmente tra le file degli studenti della Facoltà di Architettura, ma nonostante la loro significativa presenza, ancora oggi le ricerche di quel periodo si fermano solo a pochi accenni ad alcune di esse.

Dopo quelle che sono state definite le pioniere, architetti donna che praticavano la professione anche con esiti significativi come ad esempio la Luzzatto Valentini, la prima laureata in Architettura della Facoltà di Roma, queste giovani donne sono le prime artiste che possono applicarsi in vario modo al progetto, al disegno, all'architettura e all'arte, senza lo stigma e la riluttanza da parte di tutti a comprendere le ragioni della loro scelta professionale.

Il cambiamento è in effetti radicale, non tanto e non solo per la possibilità di accedere allo studio universitario, già concesso e diffuso tra le donne di una certa estrazione sociale, quanto piuttosto di autodeterminare il proprio orizzonte professionale, senza assumere un ruolo di subalternità rispetto alle figure maschili.

Gli "Studi" di architettura, nei quali si riuniscono i giovani studenti romani, sono nella maggior parte dei casi a composizione mista. Nei racconti dei protagonisti le esperienze sono descritte come plurali, aperte e inclusive, in una dimensione imprevedibile e incomprensibile solo venti anni prima. Nella città soprattutto nel centro storico, da cui i romani si erano allontanati per abitare nelle case dei nuovi comparti

borghesi, abbandonato negli anni Sessanta come descritto da Nanni Moretti nel suo famoso film "Caro diario", c'è una costellazione di Studi. Le giovani studentesse e i giovani studenti di Architettura si incontrano, si contaminano, si mescolano e elaborano progetti, disegni, opere. Gli Studi costituiscono quella che loro stessi definiranno poi, una vera e propria formazione alternativa alla Scuola, nei quali operano con la convinzione di rifondare l'architettura, ma soprattutto la società. Condividono questi spazi di lavoro con artisti e poeti, dialogano e collaborano costruendo un bacino culturale alternativo, ricco di commistioni, aperto e inclusivo, realizzando attivamente quella unità delle arti proclamata dagli artisti fin dai primi anni del Novecento.

Gli Studi sono veri e propri "incubatori di innovazione e di sperimentazione", in essi si elaborano "manifesti", altrettante affermazioni definitive e proiettive di un nuovo modo di intendere l'architettura.

In questo quadro tracciato sinteticamente, alle esigenze di emancipazione così intense per le donne che si distinguono radicalmente dalle loro madri, molto di più di quanto accadesse ai giovani uomini, corrisponde un'altrettanto intensa spinta creativa. Il significato assegnato alla creazione artistica per storia e per condizione non è il medesimo degli uomini, per le donne il senso e il significato si inquadra all'interno di una cornice molto specifica e con intensità graduali differenti.

In effetti sarebbe riduttivo attribuire a tutte le ragazze degli anni sessanta la medesima intensità di vocazione alla "rivoluzione". Questo tratto ideologico ha temperature diverse che possono essere collocate tra due estreme polarità: una eminentemente politica e di azione che sfocia in figure impegnate professionalmente, l'altra di concentrazione e di separazione dalla realtà che identifica figure di artiste ascetiche.

Ci sono caratteri comuni a tutte loro, il primo riguarda il porre al centro della propria sperimentazione il linguaggio, in cui per trasgressione, per contaminazione, per dissoluzione, per astrazione, ... convergono le loro energie creative.

I codici e i canoni del linguaggio, completamente e globalmente sovvertiti dalle rivoluzioni "espressive" che stanno avvenendo in tutto il mondo, trovano nello studio dei linguisti, tra tutti Noam Chomskij, la spinta per procedere all'interno della moltiplicazione delle realtà. Lo spazio non è solo fisico e materiale, ma anche ideale, grafico, rappresentato...

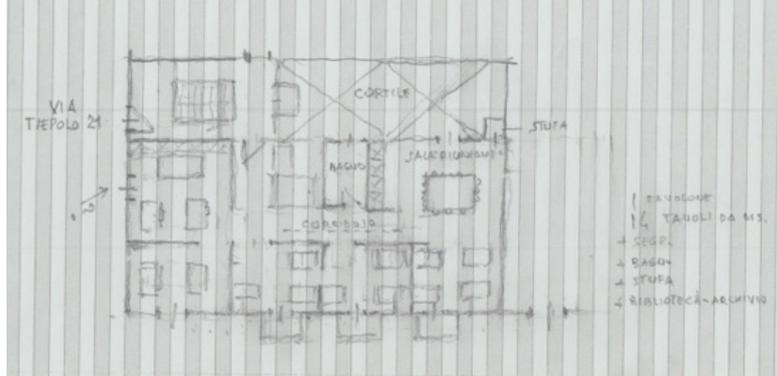
A questo contribuisce la loro formazione all'architettura, che diviene particolare e inconsueta: la formazione all'architettura non si compie esclusivamente nelle aule della Facoltà, ma si realizza letteralmente in maniera libera, costante, quotidiana all'interno degli Studi. Anche in questo caso la norma è rimossa e il codice è trasgredito. Praticamente, la contaminazione e alterazione dei codici espressivi spinge i giovani a esplorare tecniche e materiali eteronomi.

Tutto accade nella straordinaria cornice della città: Roma, che ha un ruolo fondamentale. Nella città si realizza una vera e propria educazione sentimentale all'architettura, come scrive Franco Purini. Sulla scia dei racconti di Pasolini, con profonde discese esistenziali, i giovani romani attraversano Roma, la abitano continuamente e in modo nuovo, trasformandola.

La città è il luogo delle grandi "situazioni collettive", delle battaglie ma anche delle rappresentazioni di questa intensa attività sperimentale sul corpo e nel corpo della città.

Per le donne il linguaggio, la formazione, lo sguardo sulla città era vita in essa, si intrecciano con il corpo. Il corpo rappresenta il luogo principale di riflessione sullo spazio, e è essenzialmente il corpo il luogo della prima vera e estesa liberazione femminile. Il corpo per molte di loro è strumento collaborante con l'opera artistica. Tracciamenti, performance, ma anche disegni che evocano dimensioni corporee e sensuali dello spazio, sono solo alcune delle manifestazioni della totalità delle arti in cui si immergono le giovani donne romane.

Le rappresentazioni astratte in bianconero dei disegni di Laura Thermes, le astrazioni geometriche delle donne del GRAU, le radicali sperimentazioni di Paola D'Ercole, i disegni di Pia Pascalino, gli acquarelli di luce di Lauretta Vinciarelli, gli acquarelli di forme di Paola Iacucci, le prospettive di Nicoletta Cosentino, e ancora i disegni di Anna Di Noto, Vanna Fraticelli, Patrizia Nicolosi, Alessandra Muntoni, Lidia Soprani, Annamaria Sacconi, fino alle coreografie di Lucia Latour attendono studi attenti e cura con "l'ammirazione che all'arte si deve" di un patrimonio tanto straordinario quanto inesplorato.



Vieri Quilici, diagramma planimetrico dello studio AUA in Via Tiepolo.

AUA, Barbera, Bracco, Piccinato, Quilici, Tafuri

Vieri Quilici

L'AUA, Architetti Urbanisti Associati (1) si forma nel 1961 come Associazione culturale ed è composta da studenti e neo-laureati già impegnati nell'ASeA, Associazione Studenti e Architetti, attiva in Facoltà dalla metà degli Anni '60. Si organizza quindi con i suoi quattordici componenti (2), come Studio attrezzato per la progettazione in un alloggio al quinto piano di Via Tiepolo 21.

Il Gruppo è formato dai tre soci più "anziani" (Piccinato, Quilici, Tafuri) e da altre unità di due-tre persone che si sono già affiancate per affinità e condivisione di interessi culturali negli anni dello studio. L'attività dell'AUA, durante tutta la sua durata, dal 1961 al 1965, si è svolta in diverse articolazioni: dalla ricerca alla progettazione, dall'edilizia all'urbanistica, dall'architettura al Design. Ma al centro si è posta sempre l'interesse sul rapporto tra l'architettura e la città, tra la forma del progetto e il suo ruolo rispetto al contesto storico.

Al momento di dividersi, nel 1964, le singole unità si spargeranno in diverse destinazioni con attività nel campo della didattica come assistenti. Cinque del Gruppo iniziale dell'AUA, Barbera, Bracco, Piccinato, Quilici, Tafuri passeranno dall'assistentato con Greco (1961-'62) e con Libera (1962-'63) a quello con Quaroni in Composizione Architettonica I e II; Calza Bini, La Perna, Rossi Doria diventeranno assistenti nel Corso di Urbanistica di L. Piccinato; Moneta e Moretti nel Corso di Elementi di Composizione di R. Marino, Fattinanzi si affiancherà a C. Cicconcelli nella sua autonoma attività pedagogica di assistente ordinario. Altri verranno coinvolti in attività editoriali dell'editore Cappelli in cui Bracco, Piccinato, Quilici, Ray, Tafuri saranno incaricati di scrivere sull'Architettura contemporanea quale aggiornamento dell'opera di Benevolo sull'architettura moderna edita nel 1960; altri ancora, come La Perna, Fattinanzi, Rossi Doria saranno nominati consulenti del Min. LLPP; Quilici verrà co-optato al Centro Studi della Gescal; Tafuri diverrà membro del Consiglio superiore dell'INU; Quilici e Tafuri verranno nominati membri del Consiglio direttivo della Sezione romana di Italia Nostra; altri ancora come Fattinanzi, Piccinato, Moretti, Calza Bini contribuiranno allo svolgimento di vari Concorsi indetti da Istituzioni pubbliche, come quello sull'Industrializzazione Edilizia indetto dal Ministero dei LLPP ed infine Bracco e Fattinanzi ineriti nella segreteria di quello sull'Edilizia residenziale indetto dalla Gescal.

Come si può notare tale spargimento di energie nei centri dove vengono affrontate le tematiche in cui si era già impegnata l'AUA nella sua integrità non fa che mettere in rilievo la continuità, ma anche la minore congruenza ed efficacia delle attività delle singole unità risultanti dalla suddivisione del gruppo ●

Studio AUA

Un dispositivo per la discussione continua.



Manfredo Tafuri e Vieri Quilici con le rispettive famiglie (courtesy archivio Vieri Quilici).

Typewriting architects. Progetti e ricerca dello studio AUA

Lina Maltona

Negli anni sessanta a Roma esistevano diverse associazioni e numerosi raggruppamenti di architetti e studiosi, le cui sedi erano localizzate prevalentemente nel centro della città, alcune collocate proprio intorno a Valle Giulia, storica sede della Facoltà di Architettura. Si trattava prevalentemente di studi professionali che svolgevano attività di ricerca – come la Società di architettura e urbanistica (SAU), l'Associazione per architettura organica (APAO) e il Gruppo romano architetti e urbanisti (GRAU) – e di associazioni più consolidate – come l'Istituto Nazionale di architettura (IN-Arch) e l'Associazione per architettura organica (APAO) – che costituivano una fitta rete di centri di riflessione sull'architettura **1**. I componenti di questi gruppi spesso si muovevano da uno studio all'altro e così germinavano piccoli nuclei di studiosi più giovani.

L'ASeA (Associazione studenti e architetti) era un gruppo caratterizzato da un forte spirito di coesione, il cui nucleo direttivo, formato ancora da studenti, iniziò a riunirsi intorno al 1957-58 presso lo studio di Beppe Castelnuovo in via Nicotera, nella palazzina degli uffici progettata da Luigi Piccinato. Nel 1959, il quotidiano "Il Tempo" pubblicò l'articolo Gli studenti di architettura contro il piano regolatore, mentre il manifesto

costitutivo del gruppo uscì su "L'architettura. Cronache e storia" **2**. Tra i membri dell'ASeA emergevano le figure di Manfredo Tafuri, Giorgio Piccinato e Vieri Quilici, tutti futuri docenti universitari. Secondo le parole di Enrico Fattinanzi, uno dei più giovani componenti del gruppo, l'ASeA «era come la repubblica di San Marino, un movimento di contestazione dell'organizzazione didattica della scuola di architettura di Roma, dominata da docenti come Del Debbio e Fasolo» **3**. Si trattava di una sorta di scuola parallela, autogestita da studenti e tutor della facoltà di architettura che sostituivano i professori. Le parole pubblicate sulla dichiarazione programmatica del gruppo già rivelano il suo spirito progressista e sono a tal proposito molto eloquenti: Ora, noi crediamo che solo quando ci saremo liberati di questi equivoci, quando riconosceremo che il giunto di Wachsmann è più realistico e progressivo del ferro battuto di Ridolfi e che i quartieri di Bakema sono più profondamente inseriti nel cammino faticoso della società contemporanea delle divagazioni folcloristiche del S. Basilio, allora soltanto noi potremo partecipare attivamente allo sforzo di liberazione del nostro paese dalle vecchie strutture che ancora tendono a soffocarlo **4**.

Gli anni dell'ASeA

Questo team di studenti e tutor era tenuto insieme da un sottofondo culturale e critico profondamente vivo che li portava a condurre ricerca attraverso il progetto, secondo uno spirito che non abbandonò mai il gruppo anche nel momento in cui l'ASeA si trasformò in AUA **5**. Oltre a svolgere didattica integrativa, l'ASeA organizzava lezioni e incontri a Valle Giulia – clamorosa la visita di Giulio Carlo Argan – e addirittura attivò un centro di formazione per le matricole, messo in piedi da Tafuri e Fattinanzi. L'ASeA fu al centro di scontri fortissimi, come quello avvenuto durante la mostra organizzata da Bruno Zevi sui progetti vincitori del concorso nazionale per il CEP alle Barene di San Giuliano a Mestre, tenutasi presso l'Istituto Nazionale di architettura, che aveva sede a Palazzo Taverna. L'argomento degli scontri erano sempre questioni inerenti problemi di forma, scrittura e linguaggio, problemi peraltro molto rilevanti

nell'ambiente romano. Com'è noto, i progetti vincitori furono le tre soluzioni di Muratori, anche se i giovani dell'ASeA propendevano per il progetto di Ludovico Quaroni, che sembrava quello più innovativo, nonché uno dei primi esempi di town design. Ben presto, l'ASeA si oppose anche alla didattica universitaria di Saverio Muratori e ai suoi temi di progetto, che in successione erano la cappella in muratura a pianta centrale, il villaggio in Etruria, il palazzo per uffici in cemento e l'isolato urbano **6**. All'impostazione didattica di stampo beaux arts di Muratori, si opposero i giovani dell'ASeA, che occuparono la facoltà e autogestirono il corso di composizione architettonica. Inoltre, l'ASeA scelse come occasione per la sua prima uscita pubblica il Movimento di Comunità in via di Porta Pinciana, dove nel 1960 organizzò una mostra polemica e allo stesso tempo ironica sulle esercitazioni ripetitive del corso di Muratori, incentrate sul tema della cappella in muratura, montando i progetti di alcuni studenti del quarto anno su di un unico grande tabellone, in analogia con il cosiddetto "Tavolo degli orrori" di Piero Maria Bardi. Le battaglie dell'ASeA e la veemenza con cui si esprimevano i suoi componenti li fecero rapidamente apparire come figure pericolose e sovversive. A seguito delle proteste degli studenti e dell'occupazione della facoltà, il corso di Muratori venne sdoppiato: Luigi Vagnetti, il vice di Muratori, venne incaricato dell'insegnamento del corso mentre il preside della Facoltà, Saul Greco, tenne un corso parallelo, che venne effettivamente svolto da Carlo Aymonino, che scelse il Centro direzionale di Centocelle come tema di progetto. Successivamente, nel 1962, Adalberto Libera che insegnava a Firenze venne chiamato dal Senato Accademico dell'Università di Roma come docente di Progettazione Architettonica. Secondo la testimonianza di Vieri Quilici, Libera stava elaborando un progetto di rilancio della scuola verso la modernità, verso l'adeguamento ai tempi e verso la modernizzazione in chiave tecnologica come obiettivo politico-culturale quando venne fatalmente bloccato dalla sua morte improvvisa, avvenuta ancor prima della fine dell'anno accademico, il 17 marzo 1963 **7**. Dopo il suo funerale presso la chiesa di San Luca, la facoltà venne occupata per 45 giorni tra il 20 marzo e i primi di maggio e subito dopo, tra il 20 e il 26 novembre del 1963, nell'omonimo cinema di via Luciani, non lontano da Valle Giulia, si tenne il Convegno del Roxy, una riunione generale di docenti e studenti promossa dal Consiglio di Facoltà e convocata come atto di apertura dell'anno accademico 1963-64, dopo il lungo periodo di occupazione che era seguito alla morte di Libera. Queste agitazioni avevano costituito il precedente per l'allontanamento di Muratori dalla scena romana e il preambolo alla chiamata di Ludovico Quaroni, Luigi Piccinato e Bruno Zevi, che giunsero a Valle Giulia nel 1964 anche grazie all'ASeA, che intanto aveva creato il terreno fertile per la loro chiamata. Quando Quaroni giunse a Roma, gli assistenti di Libera che erano stati da lui stesso nominati – come Pietro Barucci, che era già uno dei progettisti più affermati nella scena architettonica romana – non furono confermati, mentre il nucleo fondativo dell'AUA fu invece inserito nel ruolo, accanto ad Antonio Quistelli.

Di lì a poco, Piccinato e Quilici divennero assistenti ordinari a Roma e Tafuri, diventato docente, venne promosso prima per Palermo (1966), poi per Venezia (1968), secondo la formula, peraltro molto frequente nell'ambiente accademico romano, del promoteatur ut amoveatur. A Venezia insegnava anche Vittorio Gregotti e, in seguito Aldo Rossi, Bernardo Secchi e Carlo Aymonino. I primi laureati con Tafuri furono





Marco De Michelis e Francesco Dal Co e proprio grazie ai primi rapporti dei suoi allievi con gli Stati Uniti, Tafuri maturò dei rapporti molto stretti con l'America **8**. La rimozione programmata di Tafuri da Roma attraverso la sua promozione fu senz'altro foriera di rilevanti sviluppi; se Roma aveva dato al giovane Tafuri la forza battagliera della denuncia, Venezia gli donò l'internazionalità. La vicenda dell'ASeA è stata introdotta per descrivere il clima difficile o quantomeno opaco dell'università romana negli anni sessanta.

30 **La vicenda romana e il ruolo di Manfredo Tafuri**

Nato a Roma da madre ebrea, Manfredo Tafuri già da studente aveva una straordinaria conoscenza della storia dell'architettura, come testimonia Vieri Quilici, suo collega sin dal primo anno di università **9**. Tafuri abitava in una palazzina di Ugo Luccichenti in via Gian Battista De Rossi e aveva uno straordinario talento per il disegno, tanto che lavorò come disegnatore di fumetti per Jacovitti, il quale ideò un personaggio a lui ispirato **10**. Critico dal grande senso etico, Tafuri scoprì di avere origini ebraiche abbastanza tardi e, sempre secondo Quilici, fu proprio la madre ad educarlo all'etica e al rigore **11**. Tafuri mise sempre in evidenza le contraddizioni insite nell'architettura, così come la sua interna duplicità, sia riguardo gli aspetti formali che nelle sue ripercussioni politiche, economiche e sociali. Manfredo Tafuri si formò a Roma, palestra di contraddizioni, meschinità e contrasti fortissimi, peraltro da lui stesso esacerbati **12**. A partire dagli anni cinquanta, infatti, ebbe inizio quell'azione di denuncia inaugurata dalla stampa progressista romana, che sfociò nel battage giornalistico e che coinvolse Tafuri e Quilici, impegnati nella sezione romana di Italia Nostra **13**. La tematica centrale era l'assunzione del nuovo Piano Regolatore cittadino, quale pregiudiziale al problema della speculazione fondiaria, dell'abusivismo edilizio e della tutela storico-paesaggistica **14**. La città di Roma è considerata «l'espressione topografica della distribuzione della proprietà fondiaria», negli anni in cui il suo paesaggio urbano era ritenuto «la proiezione dell'abuso e dell'illegalità, traduzioni puntuali dei voleri delle società immobiliari, di una banda di imprenditori improvvisati e ladri», secondo le parole di Antonio Cederna **15**, che proprio in quegli anni pubblicava le sue denunce su "Il mondo" di Pannunzio. Sono anni in cui la città è dominata da un conservatorismo clericale e aristocratico, dove la proprietà fondiaria è vista come un'economia feudale e dove il dominio dei grandi immobilieri escludeva gli operatori di piccole dimensioni, come scrivevano Aymonino, Nicolini e Quilici **16**.

Dal 1959 al 1964, prima come membro dell'Associazione Studenti e Architetti (ASeA) e successivamente come fondatore del gruppo Architetti Urbanisti Associati (AUA), Manfredo Tafuri sarà animato da un vero e proprio "impegno integrale", che lo vedrà schierato nell'attività di denuncia e sensibilizzazione. Tafuri era coinvolto nella

progettazione a scala urbana e nella lotta per portare le problematiche urbanistiche all'interno dell'università che a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta era ancora in buona parte caratterizzata da un'autonomia disciplinare che celava la sostanziale estraneità ai temi dell'architettura contemporanea. L'esordio ufficiale di Tafuri nell'attività pubblicistica – uno scritto di denuncia al clima antimoderno di Roma e alle sue problematiche urbane – avvenne sul primo dei due numeri di "Urbanistica" dedicati alla vicenda romana **17**. Poco dopo, un Manfredo Tafuri venticinquenne, ancora studente, firmò un articolo di denuncia della povertà intellettuale e morale della vita universitaria italiana, esordiente sulle pagine di "Casabella" insieme a Massimo Teodori **18**. Stimolati da una precedente protesta di Luigi Cosenza su "Casabella", Tafuri e Teodori per l'Associazione studenti e architetti di Roma (ASeA) sentivano di dover intervenire nella discussione in merito al problema della scuola, che formava tecnici-professionisti avulsi dalle realtà in cui sarebbero stati chiamati ad operare. Il sistema didattico delle scuole era ritenuto arretrato, come se la rivoluzione dell'architettura moderna non fosse passata dalla scuola, «o almeno per la Facoltà di Architettura di Roma che più da vicino conosciamo – scrivevano Tafuri e Teodori – in quanto proprio nell'Università le posizioni retrive hanno trovato opportuno creare il centro di resistenza, nella giusta convinzione che solo la scuola ha la capacità di educare quelle forze atte a condurre la battaglia per il rinnovamento delle strutture del paese» **19**. La denuncia era rivolta alla scuola intesa come luogo di conservazione e resistenza anziché di evoluzione e innovazione della disciplina. La conclusione del testo verteva sulla mancanza di connessione tra la progettazione architettonica e quella urbana nella preparazione scolastica ma questo particolare sembra rivelare solo la punta di un iceberg. In uno scritto successivo, La vicenda architettonica romana 1945-1961, il giovane architetto parafrasando Edoardo Persico, denunciava la difficoltà di credere ad ideologie precise che possano informare modelli altrettanto precisi, facendo corrispondere la crisi dell'architettura e dell'urbanistica italiana a quella della cultura idealista **20**. Tale saggio fu motivo di incontro con Ludovico Quaroni, che di lì a poco gli propose di scrivere una monografia sulla propria opera. Per Tafuri Quaroni fu un maestro, la sua concezione debole dell'urbanistica costituiva un monito contro il modello dell'urbanista-demiurgo; inoltre, il suo metodo sperimentale assumeva per il giovane architetto romano un valore morale, contrapponendosi all'utopia e acquisendo significato nella pratica del fare. Il pensiero di Quaroni, infatti, entrava in dialogo con la contraddittorietà della realtà metropolitana, come emerse dalla sua posizione al VII Convegno dell'INU a Lecce, Il volto della città, dove Quaroni chiarì che non esiste una forma in astratto da calare sulla città **21**.

Formazione del gruppo

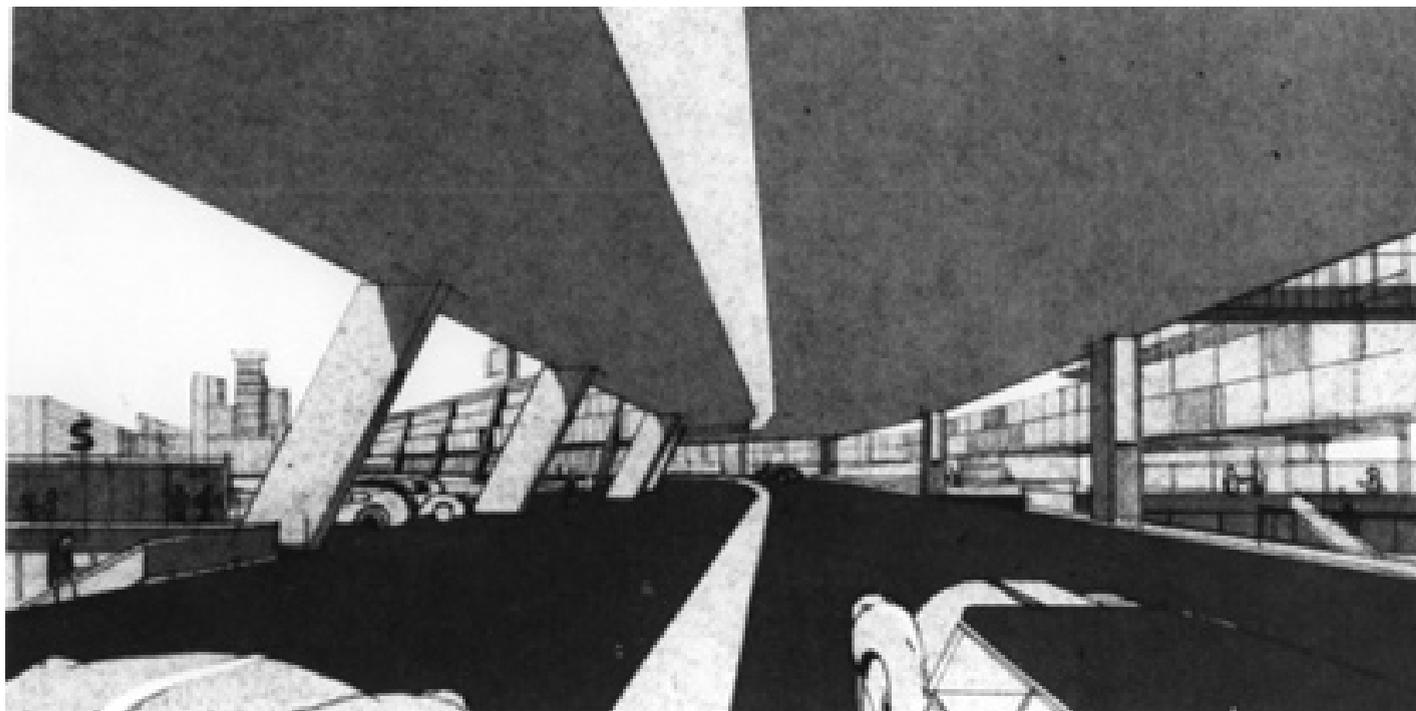
Fondata nella primavera del 1961 come naturale prosecuzione dell'ASeA – che comunque continuò ad operare in ambito universitario fino al 1962 – l'AUA (Architetti Urbanisti Associati) era un'associazione di giovani e promettenti progettisti e studiosi, appena laureati. Manfredo Tafuri, che era già per così dire un'autorità riconosciuta nell'ambiente capitolino, lo era diventato di fatto all'interno dell'AUA, secondo il parere dei suoi colleghi. L'AUA aveva un nucleo stabile – composto da Piccinato, Quilici e Tafuri, con Lucio Barbera, Sergio Bracco, Alessandro Calza Bini, Enrico Fattinanzi, Massimo La Perna, Claudio Maroni, Gianfranco Moneta, Massimo Teodori, già membri dell'ASeA, insieme a Maurizio Moretti, Bernardo Rossi Doria e Stefano Ray, a cui si aggiungevano dei collaboratori occasionali, come Lidia Soprani, Meri Angelini, Gino Ceci, Sandro Orlandi e Mimmo d'Ercole. L'AUA era un raggruppamento di giovani neolaureati estremamente consapevoli di ciò che accadeva nel mondo. Si trattava di un'organizzazione con un progetto culturale più che politico, infatti i membri del gruppo appartenevano a schieramenti diversi: Piccinato era socialdemocratico; «Tafuri era marxista ma di un marxismo francese, cioè di un marxismo non dogmatico, un po' romantico»²² e a quel tempo si era iscritto al Partito Socialista; Quilici era radicale; Massimo Teodori, uno dei più giovani componenti dell'AUA, era stato addirittura tra i fondatori del partito radicale. Il carattere associativo e l'impegno civile costituivano le peculiarità del gruppo ma il contenuto delle loro posizioni era sempre ideologico, non politico.

Un'altra peculiarità era l'ambizione giovanile, talvolta smodata dei suoi membri, basti pensare alla mostra di Tolosa, organizzata dall'Istituto italiano per il commercio estero di Roma, dove il gruppo si presentò addirittura come una consolidata engineering!²³ La verità era che i giovani componenti dell'AUA conducevano principalmente attività di ricerca e lo stesso progetto costituiva per loro uno strumento di indagine, secondo un'eminente tradizione romana, tanto che si diceva – come riferisce lo stesso Quilici – «sotto Via Tiepolo si sente solo il rumore delle penne»²⁴. Ciò nonostante, i membri dell'AUA si prendevano molto sul serio, erano fondamentalisti della disciplina, integralisti e persino poco inclini alla mediazione. Il loro modello ideale era l'architettura ascetica e rigorosa del movimento moderno, tanto che criticavano il linguaggio popolare, i progetti INA Casa, finanche l'empirismo scandinavo e tutto ciò che costituiva un'edulcorazione del movimento moderno, una rinuncia alla sua asprezza. E quando deprecarono il «compromesso democristiano» dell'unità di vicinato del quartiere di Piccinato e Samonà a Mestre fu Paolo Portoghesi a redarguirli, come ricorda Vieri Quilici ²⁵. Più affine al loro linguaggio di denuncia era il tono sferzante di Reyner Banham, che amavano molto tanto da commentare positivamente persino il suo attacco al neoliberty italiano. Ancora in seno a l'ASeA, la coppia Piccinato-Quilici aveva fatto proprio l'attacco di Banham, cogliendone l'analogia con la loro esperienza tra le aule di Valle Giulia, dove erano in prima fila contro la retroguardia romana. Parteciparono, dunque, al dibattito che seguì l'articolo di Banham inviando una lettera, ancora studenti, a "The Architectural Review", lettera che venne pubblicata sulla rivista insieme a quelle di critici internazionali tra cui Bruno Zevi ²⁶.

Secondo le parole di Quilici, l'AUA non aveva padri ma solo fratelli maggiori. I padri li cercarono spesso però, prima in Libera, poi in Quaroni, Zevi e Piccinato. Non erano neppure figli di architetti ma solo studiosi di architettura volitivi e attenti che combattevano per le proprie

idee. I viaggi che i componenti del gruppo avevano fatto insieme – spesso con Tafuri che decideva gli itinerari architettonici rivolti alla scoperta dell'architettura moderna – avevano consolidato l'intimità intellettuale soprattutto nei tre fondatori del gruppo, la loro amicizia e anche, probabilmente, la capacità di lavorare insieme. Sia Quilici che Piccinato ricordano soprattutto i lunghi viaggi per visitare l'architettura scandinava, in un periodo in cui l'autostrada era un'icona di libertà, al centro di alcuni film italiani come Smog di Franco Rossi, che era stato girato in America, le scene finali addirittura all'interno di una cupola di Buckminster Fuller ²⁷. L'AUA era caratterizzata da due fortissime ideologie: da una parte il gruppo, dall'altra il rifiuto della committenza privata, fu per questo che spesso rifiutò degli incarichi professionali: «niente palazzine, niente ville, solo interventi pubblici. Il concorso andava bene, così come andavano bene i centri direzionali e i piani regolatori», riferisce Vieri Quilici. L'AUA lavorava spesso su progetti architettonici che avevano anche una valenza urbanistica e faceva molti concorsi spesso con buoni posizionamenti. Al 1962 risale il saggio di Piccinato, Quilici e Tafuri, pubblicato su "Casabella", dal titolo La città territorio. Verso una nuova dimensione, che segnalava un cambiamento di scala e angolazione visuale nelle riflessioni sul progetto urbano. Lo stesso tema progettuale del corso di Aymonino, il Centro direzionale di Centocelle, andava verso le tematiche della nuova dimensione ed era strettamente correlato agli studi presentati nel seminario ILSES di Stresa, organizzato da De Carlo, dal titolo La nuova dimensione della città: la città- regione ²⁸. Ma l'ipotesi della città-territorio ²⁹ spostava il campo di applicazione dalla pianificazione urbanistica all'individuazione di punti nodali da affrontare attraverso l'architettura, intesa come infrastruttura. La creazione di reti, tali da permettere la più ampia mobilità sociale, era la premessa per raggiungere standard di libertà e democrazia più elevati. Le teorie sulla città-territorio furono sottoposte a sperimentazione proprio sul campo della progettazione, quando lo studio AUA partecipò a grandi competizioni, come il Concorso nazionale di idee per la sistemazione dell'area dell'ex caserma Montevicchio a Fano, il Concorso per il nuovo centro direzionale di Torino e il Concorso per il nuovo Ospedale Civile di Venezia. In tali occasioni, ma anche in una serie di concorsi minori, l'AUA esprimerà quella «negazione di ogni astrazione utopistica o idealizzante» e soprattutto quella rottura della metodologia unica, in riferimento al testo di Piccinato, Quilici e Tafuri sulla città-territorio, argomento che Quaroni riprese nel suo libro La Torre di Babele (1967):³⁰ Per la sua origine illuministica, ancor prima che razionalistica, [l'architettura moderna] non ha saputo far a meno fino ad oggi di una metodologia basata sul rapporto diretto di ogni operazione ad un modello formale nel quale veniva a sintetizzarsi il complesso delle ipotesi di fondo formulate in precedenza [...] Con l'introduzione di un ipotesi di lavoro che non si traduca in un modello [...] la città-territorio non potrà essere più una

**Il titolo fa riferimento all'espressione con cui Ernesto Nathan Rogers aveva definito ironicamente i componenti dell'AUA, proprio a sottolineare efficacemente la loro doppia natura di progettisti e ricercatori. Si ringrazia la biblioteca dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia IUAV per aver reso possibile la consultazione della tesi di laurea di Federico Rosa, il professor Vieri Quilici per la sua generosa e accurata testimonianza e il professor Enrico Fattinanzi per il prezioso inquadramento degli eventi*



‘conformazione’ [...] ma (sarà) un metodo di sviluppo.³¹ Concorso per la sistemazione dell’area dell’ex caserma Montevicchio a Fano. Concorso nazionale per il Centro direzionale di Torino; Concorso per il nuovo Ospedale Civile di Venezia (courtesy archivio Vieri Quilici) Il film Smog di Rossi, le infrastrutture e soprattutto l’Autostrada del Sole costituirono l’immaginario progressista a cui si ispiravano Piccinato, Quilici e Tafuri, immaginario che emerge chiaramente dalla grafica del testo, che aveva il carattere del manifesto, e dal raffinato layout. Appassionati del cinema di Antonioni, i tre fondatori dell’AUA usarono testi scritti con caratteri molto ampi e riferimenti fotografici che descrivevano una città costituita da grandi reti di comunicazione e strutture direzionali poste a cerniera degli insediamenti, nuovi gangli della sua organizzazione urbana. La città territorio «non potrà più essere una conformazione, almeno nel senso tradizionale del termine – scrivevano gli autori – per acquistare invece la dimensione di un metodo di sviluppo». In questo passaggio gli autori descrivono un cambiamento, che sicuramente era già nell’aria, dal concetto di forma al concetto di formazione, intercettando il sopraggiungere di un metodo di sviluppo dinamico che possa aderire ai processi contigui e variabili della realtà.

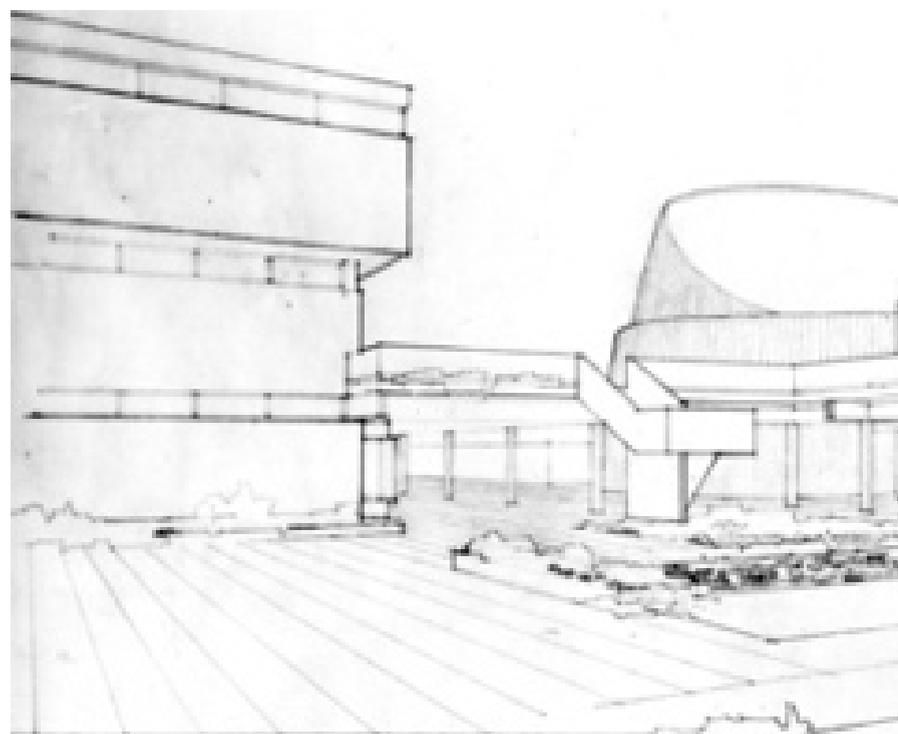
Articolo “La città territorio”, pagina di «Casabella continuità», n. 270, dicembre 1962. Manfredo Tafuri aveva lavorato a diversi progetti in seno all’AUA realizzando, in particolare, un edificio a Latina con tipologie complesse a doppia altezza e appartamenti triplex, pubblicato su Casabella, e un complesso turistico balneare a Formia, oggi irricognoscibile. Ma col passare del tempo, Tafuri guardava ai progetti con sempre maggiore distacco e infatti decise di abbandonare la progettazione per dedicarsi completamente alla storia. Nel 1964, infatti, Tafuri diede una svolta alla propria carriera dismettendo i panni dell’architetto-urbanista per rivolgersi unicamente agli studi storici e critici, che lo porteranno alla stesura del libro *Teorie e storia dell’architettura* (1968). Attraverso questo testo, Tafuri rinunciò a quell’impegno integrale che aveva caratterizzato la prima fase della sua carriera, quel suo destreggiarsi tra la teoria e la pratica. Allo stesso tempo, Tafuri denunciò la critica operativa, o meglio la strumentalizzazione della critica, attuata secondo il suo parere da Bruno Zevi. Tafuri riferirà, infatti, con toni melodrammatici che la svolta nella sua carriera sia avvenuta proprio a seguito della sua visita alla mostra critica su Michelangelo architetto, organizzata da Paolo Portoghesi e Bruno Zevi.³² Secondo Tafuri, Zevi leggeva il manierismo di Michelangelo come incunabolo all’espressionismo del XXI secolo, quindi la mostra anziché proporre una conoscenza dell’opera michelangiolesca ne imponeva una lettura volta al sostegno di posizioni operative imperniate sulla contemporaneità. In quel periodo, invece, Tafuri andava affinando un metodo basato sul disincanto, una sorta di nuovo materialismo in cui la storia doveva essere trattata come cruda realtà. In verità, la svolta del giovane Tafuri avvenne in relazione a diversi fattori, non solo in risposta alle posizioni zeviane. Sull’onda di una più estesa disillusione per i risultati prodotti dalla politica del centro sinistra, Tafuri prese le distanze anche dall’azione di Italia Nostra, iscrivendosi al PSIUP (Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria). Non si può tralasciare, inoltre, che furono gli anni dell’incontro con Ludovico Quaroni e che proprio nel 1963 pubblicò la monografia sul suo lavoro. Trascorsa la fase dell’impegno integrale, l’architetto romano passò dunque alla definizione di un nuovo impegno critico.

L’AUA intanto si sciolse nel 1965, dividendosi in tre gruppi e nel 1967 si ricompattò nella CoPER (Consulenze programmi edilizi residenziali), un’esperienza che “riassumeva l’ideologia e suo antidoto, cioè l’impegno nella pratica dei rapporti sociali”³³. La frequentazione di Tafuri con questo nuovo gruppo comunque continuò anche nello studio che ormai si era spostato in piazza dei Caprettari, dove Tafuri era ospite fisso nei fine settimana in cui tornava a Roma da Venezia, dove iniziò a insegnare a partire dal 1968. Giorgio Piccinato racconta che Manfredo aveva una postazione in un angolo aperto sul corridoio, «una nicchia dove aveva tutte le sue cose che arrivavano fino al soffitto, da cui ogni tanto usciva e dava solo giudizi severissimi, sempre più con quest’ottica di realismo critico in cui il disincanto è fondamentale, tanto che nel ‘64 ha addirittura disconosciuto i suoi progetti»³⁴. Probabilmente fu proprio nell’angolino dello studio in piazza dei Caprettari che Tafuri scrisse il libro sul manierismo.

L’organizzazione dello studio

Lo studio AUA è un dispositivo per la discussione continua. Luogo fisico e struttura organizzata di ricerca e progetto, lo studio costituiva innanzitutto un organo di discussione, analisi ed elaborazione attraverso gli strumenti del disegno e del testo; inoltre era un luogo sperimentazione, perfezionamento del prodotto e comunicazione

attraverso l’articolo su rivista specializzata. Il progetto non era sempre l’obiettivo del lavoro, esso era spesso uno strumento di mediazione oppure la modalità preferita di approccio al fenomeno, in continuità con la tradizione della scuola romana. Via Tiepolo era il luogo in cui si trovava lo studio AUA, all’incrocio con Via Cesare Fracassini, nel quartiere Flaminio. L’organizzazione dello studio aveva la sua base materiale nell’appartamento di via Tiepolo, la sua sfera di influenza nella città di Roma e il suo campo di applicazione nell’intero territorio nazionale. Nello studio si affrontava qualsiasi questione progettuale, dal design al progetto urbano. La configurazione fisica dello studio rivela la strutturazione del lavoro che si svolgeva al suo interno. Una peculiarità dello studio era, infatti, la sua divisione in stanze che imponeva un tipo di lavoro separato e non collegiale, come sembrerebbe dalle testimonianze dei suoi componenti. Certamente le discussioni erano continue e pervasive, con Tafuri che arrivava con la sua pipa e faceva delle critiche, a volte ironiche, a volte anche molto severe, ai lavori dei vari gruppi iniziando così a sviluppare quello che sarebbe stato il suo ruolo di orientamento per intere generazioni di architetti. «Secondo le testimonianze dei colleghi – scrive Federico Rosa – Tafuri assumeva il ruolo di “controllare critico” del processo decisionale all’interno dell’AUA»³⁵. La regola era dunque quella del lavoro in piccoli gruppi, più spesso coppie di autori che operavano all’interno di stanze, collocate quasi tutte lungo un corridoio di distribuzione e prospicienti Via Fracassini, tranne quelle in fondo all’appartamento che affacciavano su un cortile interno. Dalle testimonianze di Vieri Quilici emerge che Quilici stesso e Claudio Maroni progettavano una casa ad Ascoli per un committente che era anche un membro dello studio, Massimo Teodori; che Quilici e Tafuri lavorarono al PRG di Roseto degli Abruzzi e che Quilici e Maurizio Moretti si occuparono anche di design. Anche Moretti ed Enrico Fattinanzi si dividevano gli incarichi, Moneta progettò gli intensivi di Vigna Murata e Quilici lavorò ai progetti per le cooperative a Ferrara. Anche se le discussioni erano molto frequenti e spesso diventano veri e propri dibattiti, l’elaborazione del lavoro avveniva in maniera più concentrata. Lo studio riceveva le visite di importanti personaggi nel mondo dell’architettura: da Ernesto Nathan Rogers, allora direttore di “Casabella”, interessato a pubblicare il lavoro e il pensiero teorico dei membri dell’AUA; Vittorio Gregotti che li preparò il suo esame di abilitazione all’esercizio professionale; Adalberto Libera che andò a visionare il lavoro dei suoi nuovi assistenti, ereditati da Saul Greco e, per quello che vide decise di confermarli. L’AUA firmò un numero non elevato di progetti, i suoi membri discutevano collegialmente se accettare gli incarichi e a quali concorsi partecipare. Lo studio aveva una cassa comune, elemento che rivela il rapporto di fiducia che c’era tra i membri del team, tanto che a partire dal 1963 si decise di firmare progetti e articoli con la dicitura “per l’AUA nome dell’architetto”. Uno dei membri fu addirittura espulso dallo studio e questo mostra che si trattava di un impianto collettivo, fondato comunque su regole



Note:

¹ Cfr. “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, n. 112-113-114 (numero monografico: La formazione degli architetti romani negli anni sessanta, a cura di Franco Purini e Dina Nencini).

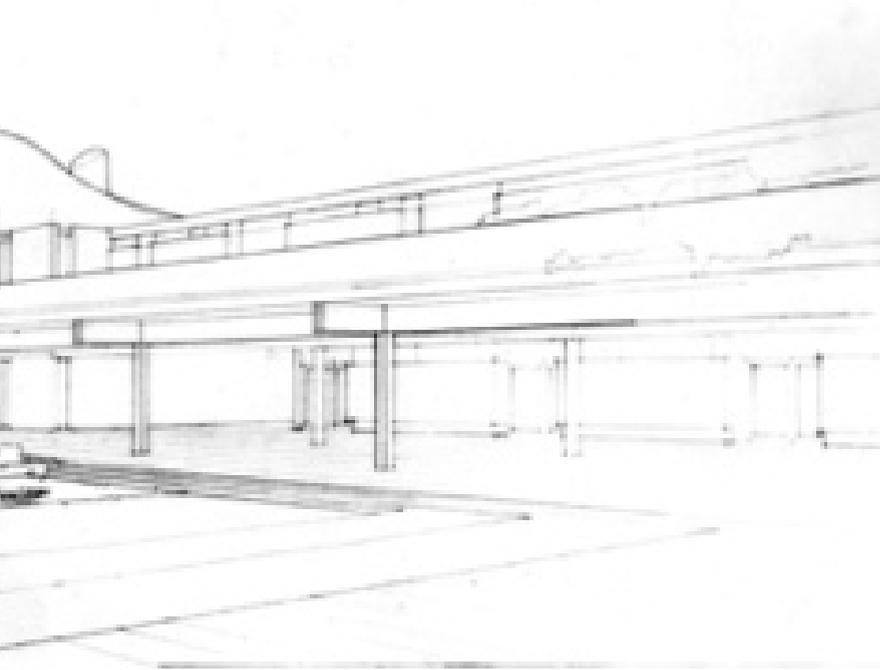
² Cfr. AA. VV., ASEA: manifesto costitutivo, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 45, 1959.

³ Si fa riferimento alla testimonianza orale di Enrico Fattinanzi, raccolta nell’ambito di una conversazione

da rispettare. Ma non era il linguaggio a interessarli, non c'era un autore-capo, si trattava di un'autorialità dissolta in tante autorevoli voci. Sebbene si possa rilevare una certa riconoscibilità nei progetti dell'AUA, il superamento dei problemi di stile, di scrittura e di linguaggio è tanto evidente quanto il progetto è carico di dramma teorico e disillusione, come se i problemi stilistici fossero già stati superati dal disincanto.

Vieri Quilici, diagramma planimetrico dello studio AUA in Via Tiepolo Come già anticipato, i progetti dell'AUA erano quasi sempre progetti urbani, i cui riferimenti erano Le Corbusier, Kahn e le grandi infrastrutture, in linea coi loro scritti sulla città territorio. Si pensi al progetto per il PRG di Roseto degli Abruzzi (1961), firmato da Quilici e Tafuri appena laureati (in realtà Tafuri aveva già lavorato ancora studente al PRG di Acqui Terme con Lidia Soprani, concorso segnalato su *Casabella Continuità* nel 1960 **36**); il piano di sistemazione del parco di villa Savoia (1961); il concorso nazionale per il Centro direzionale di Torino (progetto segnalato, 1962), un'infrastruttura con degli autosilos che richiamavano il progetto di Kahn per Philadelphia; il concorso per l'Ospedale civile di Venezia (Il premio, 1963), con il motto "la montagna disincantata"; il concorso nazionale per la sistemazione dell'area della Ex-caserma Montevecchio a Fano (I premio, 1962), che fu pubblicato da Bruno Zevi sull'Espresso e a cui seguì l'incarico per il mercatino comunale (1963). Quest'ultimo progetto è confermato come un piccolo villaggio, come il nucleo di una città per parti, dove la casa della cultura – che risente del razionalismo scandinavo ma anche delle forme plastiche corbusiane – assume un ruolo gerarchico dal punto di vista funzionale e visivo. Poi fu la volta del condominio brutalista a Latina e delle torri per abitazioni a Bologna, pubblicati su *"Casabella"* nel 1964, entrambi di chiara ispirazione corbusiana specie nella sezione degli appartamenti duplex, ben orchestrati e dinamici in facciata.

Una serie di altri progetti più piccoli, come il Liceo Ludovico Ariosto a Ferrara (fonte: Vieri Quilici), il concorso per l'ingresso del campo di concentramento di Auschwitz (fonte: Giorgio Piccinato) e il concorso per la riqualificazione della cittadella di Parma, sono invece meno noti **37**. Ma se è vero che l'ambizione del gruppo era tanta, bisogna ammettere che il numero contenuto di interventi progettati e realizzati dimostra che la ricerca di incarichi non era spasmodica, tanto che le accuse di professionalismo che al tempo venivano rivolte al gruppo appaiono sproporzionate. Tornando all'organizzazione dello studio di via Tiepolo, l'assenza della "stanza delle segretarie", frequente in ogni studio professionale che si rispettasse, dimostra che lo studio AUA era un raggruppamento di giovani e brillanti studiosi che facevano ricerca attraverso il progetto e che l'attitudine stessa alla ricerca era il substrato comune ad ogni membro del gruppo. La stanza delle segretarie apparirà solo quando l'AUA si trasferì a Piazza dei Caprettari, trasformandosi in CoPER, uno studio più impegnato nella pratica del progetto e nella liberazione dalle ideologie



avvenuta presso la sua abitazione in Piazza di Santa Maria in Trastevere, Roma, il 25 febbraio 2022.

4 AA. VV., ASEA: dichiarazione programmatica dell'associazione studenti e architetti, in *"Superfici"*, n. 5, aprile 1962, p. 42.

5 L'ASEA venne fondata nel luglio 1959 da Giorgio Piccinato, Vieri Quilici e Manfredo Tafuri con alcuni colleghi della Facoltà di Architettura di Valle Giulia, tra cui Lucio Barbera, Sergio Bracco, Alessandro

Calza Bini, Enrico Fattinanzi, Massimo La Perna, Claudio Maroni, Gianfranco Moneta, Massimo Teodori.

6 Si fa riferimento alla testimonianza orale di Enrico Fattinanzi, cit. nota 2.

7 Si fa riferimento alla testimonianza orale di Vieri Quilici, raccolta nell'ambito di una conversazione avvenuta nel suo studio di Piazza Gentile da Fabriano, Roma, il 18 gennaio 2022.

8 Nel Dipartimento di Storia arrivò anche Massimo Cacciari e nel 1968 uscì *"Contropiano"*, la rivista rivoluzionaria diretta da Cacciari e Asor Rosa.

9 A casa di Quilici per un pomeriggio di studio, il giovane Tafuri intercettò subito il libro di storia dell'arte di Lionello Venturi nella biblioteca del padre di Quilici. Si fa riferimento alla testimonianza orale di Vieri Quilici, cit.

10 Cit. Vieri Quilici.

11 Vieri Quilici sostiene che Tafuri si sentiva ebreo ma non lo diceva esplicitamente. In effetti, racconta Quilici con ironia, l'aspetto di Manfredo era proprio quello di un rabbino, di un vecchio saggio.

12 Si pensi a suoi testi come *Studi e ipotesi di lavoro per il sistema direzionale di Roma*, in *"Casabella continuità"*, n. 264, giugno 1962, pp. 27-36; *La città territorio: verso una nuova dimensione* (con G. Piccinato e V. Quilici), in *"Casabella continuità"*, n. 270, dicembre 1962, pp. 16-25; *Un'ipotesi per la città territorio di Roma – Strutture produttive e direzionali nel comprensorio pontino*, (con E. Fattinanzi), in *"Casabella-Continuità"*, n. 274, aprile 1963, pp. 26-37.

13 Cfr. Manfredo Tafuri, *I lavori di attuazione del PR di Roma*, in *"Italia nostra. Bollettino dell'associazione nazionale 'Italia nostra' per la tutela del patrimonio artistico e naturale"*, n. 18, 1960, pp. 6-11; Manfredo Tafuri, *Il codice dell'urbanistica ed i piani di risanamento conservativo*, in *"Italia nostra"*, n. 21, 1961, pp. 13-7; Manfredo Tafuri, *Il riordinamento della Galleria Doria Pamphili, Villa Chigi, Villa Savoia*, in *"Italia Nostra"*, n. 22, 1961, pp. 26-28; Manfredo Tafuri, Vieri Quilici, *Il problema di Villa Savoia*, in *"Italia Nostra"*, n. 23, 1961, pp. 12-19; Manfredo Tafuri, *Il paesaggio industriale*, in *"Italia Nostra"*, n. 27, 1962, pp. 1-5.

14 Cfr. Federico Rosa, *"Progetto e critica dell'urbanistica moderna: i primi anni di attività di Manfredo Tafuri, 1959-1968"*, tesi di laurea, non pubblicata, relatore: Bernardo Secchi, Università di Venezia luav, 2002-03, 2 vol.

15 Antonio Cederna, *Mirabilia Urbis. Cronache romane 1957-1965*, Einaudi Torino 1965, p. IX.

16 Cfr. Carlo Aymonino, *La condizione edilizia di Roma*, in *"Casabella continuità"*, n. 279, settembre 1963, p. 24; Gianni Accasto, Vanna Fraticelli, Renato Nicolini, *L'architettura di Roma capitale 1870-1970*, Golem, 1971; Vieri Quilici, *I gattopardi dell'urbanistica*, in *"Superfici"*, n. 6.

17 Cfr. Manfredo Tafuri, *La prima strada di Roma moderna: Via Nazionale*, in *"Urbanistica"*, n. 27, 1959. Sullo stesso numero della rivista, viene pubblicato

l'articolo di Ludovico Quaroni, *Una città eterna. Quattro lezioni da 27 secoli*.

18 Cfr. Manfredo Tafuri, Massimo Teodori, *Un dibattito sull'architettura e l'urbanistica italiane*, in *"Casabella"*, n. 241, 1960, p. 56.

19 Manfredo Tafuri, Massimo Teodori, *ibidem*.

20 Manfredo Tafuri, *La vicenda architettonica romana 1945-1961*, in *"Superfici"*, n. 2: 5, aprile 1962, pp. 20-42.

21 AA. VV., *Atti del VII Convegno nazionale dell'INU, Il volto della città*, Lecce (1959), in *"Urbanistica"*, n. 32, dicembre 1960, p. 6.

22 Si fa riferimento alla testimonianza orale di Vieri Quilici, op. cit.

23 Si tratta della presenza dell'AUA alla 33ª fiera commerciale di Tolosa, tenutasi dal 30 aprile all'11 maggio 1964. I pannelli esposti, che mostravano gli importanti risultati dei concorsi a cui avevano partecipato, testimoniano anche il momento in cui Tafuri lascia l'AUA e dismette i panni di architetto.

24 Si fa riferimento alla testimonianza orale di Vieri Quilici, op. cit.

25 Si fa riferimento alla testimonianza orale di Vieri Quilici, cit.

26 Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, AA.VV., *Neoliberty: the debate*, in *"The Architectural Review"*, vol. 126, n. 754, novembre 1959, pp. 341-44. L'articolo di Banham, *Neoliberty, the Italian Retreat from Modern Architecture*, era apparso sulla stessa rivista sul numero di aprile 1959.

27 Giorgio Piccinato, *Il più attivo, il più esposto, il più agguerrito*, in Orazio Carpenzano, Marco Pietrosanto, Donatella Scatena (a cura di), *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*, Macerata: Quodlibet 2019, 55-66.

28 Seminario ILSES di Stresa (19-21 gennaio 1962), a cui parteciparono Ludovico Quaroni, Luigi Piccinato, Giovanni Astengo, Leonardo Benevolo e Carlo Aymonino, e in cui si discussero 4 temi: *Accentramento e decentramento, Problemi di trasformazione di città in città regione, Caratteri economici e sociali della città-regione e Dinamica e forma della nuova città*. Cfr. AA. VV., *Relazioni del Seminario "La nuova dimensione della città- la città regione"*, ILSES, Milano, febbraio 1962.

29 Nell'ambiente romano, a differenza di quello milanese, si optò per l'espressione città-territorio, invece che città-regione, in maniera tale da evitare equivoci 'regionalistici' di tipo mumfordiano. Cfr. Federico Rosa, *"Progetto e critica dell'urbanistica moderna: i primi anni di attività di Manfredo Tafuri, 1959-1968"*, op. cit.

30 Qui Quaroni afferma il definitivo rifiuto del "controllo totale della città come se fosse un unico edificio". Ludovico Quaroni, *La torre di Babele*, Marsilio, Padova, 1967, p. 43.

31 Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, *La città territorio: verso una nuova dimensione*, in *"Casabella continuità"*, n. 270, dicembre 1962, pp.16-25, 19.

32 Cfr. Andrew Leach, *Choosing History. Tafuri, criticality and the limits of architecture*, in *"The Journal of Architecture"*, vol. 10, n. 3, pp. 235-242.

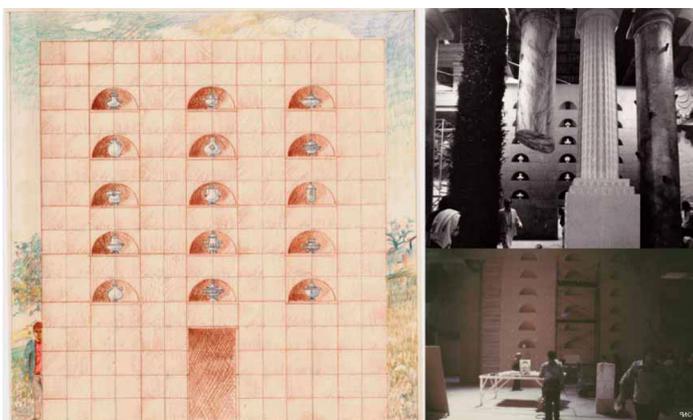
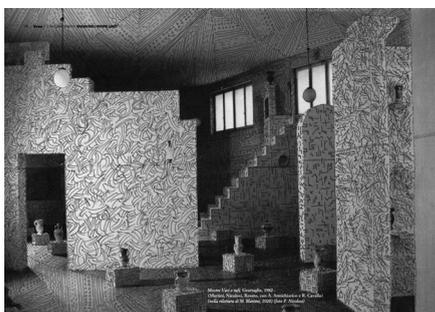
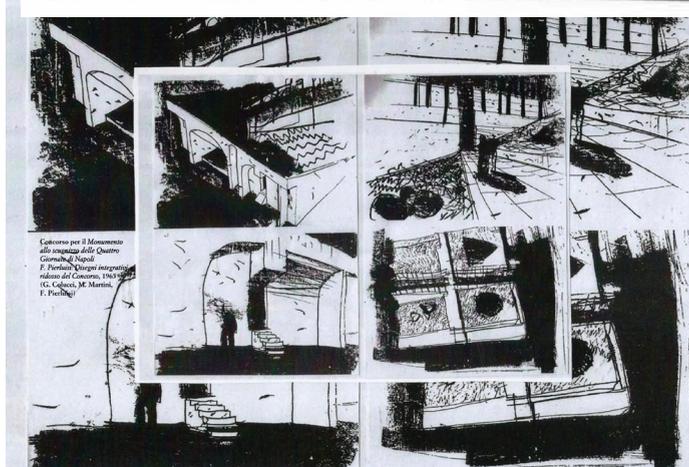
33 Vieri Quilici, *Gli anni sessanta, la formazione degli architetti*, in *"Rassegna di Architettura e Urbanistica"*, op. cit., n. 112-113-114.

34 Giorgio Piccinato, *Il più attivo, il più esposto, il più agguerrito*, op. cit.

35 Federico Rosa, *"Progetto e critica dell'urbanistica moderna: i primi anni di attività di Manfredo Tafuri, 1959-1968"*, op. cit., p. 120.

36 Oltre a questo progetto urbano, Tafuri aveva già progettato e realizzato, con Lidia Soprani, un centro turistico a Formia nel 1961.

37 Questi progetti sono comunque documentati nella tesi di laurea di Federico Rosa, che fa riferimento all'archivio di Vieri Quilici.



Il Grau

Per il piacere di scrivere.

Massimo Martini

Se dovessi rispondere ai quesiti di Falsetti, oggi credo che non potrei. Almeno nel senso che essi sembrano sottintendere: essere il Grau un'entità più o meno omogenea e compatta. Giacché. Nel 2013, assieme a Barizza, e all'interno del suo Dottorato di ricerca, egli pazientemente ci intervista uno per uno. Con il risultato di suscitare, almeno in me, e lo ringrazio ancora di cuore, una serie di domande che portano tutte ad una sola amara conclusione. Siamo tutti ben sistemati dentro una bolla-stereotipo, che ruota intorno a un certo numero di progetti, certo di qualità e condivisibili, ma che ben celano le molte anime figurative presenti nel gruppo, soprattutto i cosiddetti brutti progetti, che sono il sintomo vero di chi si tormenta per istinto d'artista e non è dedito ad attaccarsi al petto solo medagliette. Insomma oggi non posso dire per certo chi io sia, né chi io sia attraverso gli altri, tanto meno chi siano gli altri attraverso di me. Un vero cortocircuito collettivo. Perché.

Subito dopo l'episodio delle interviste, forse a seguito proprio di queste (e, guarda, dopo i consigli che io chiesi non a caso proprio a Falsetti), si riuniscono i sopravvissuti del Grau per discutere del come e del perché della nascita di edizioni autogestite di e-book che, non a caso, si vengono a chiamare Grau.2. (Per riflettere insieme e solo fra noi... come suol dirsi). Da cui. Due anni con molti silenzi, molti dissensi, liti anche. E una collana, tutt'ora in fieri, del tutto disomogenea, senz'altro sincera, perduta nel fascino abissale del web.

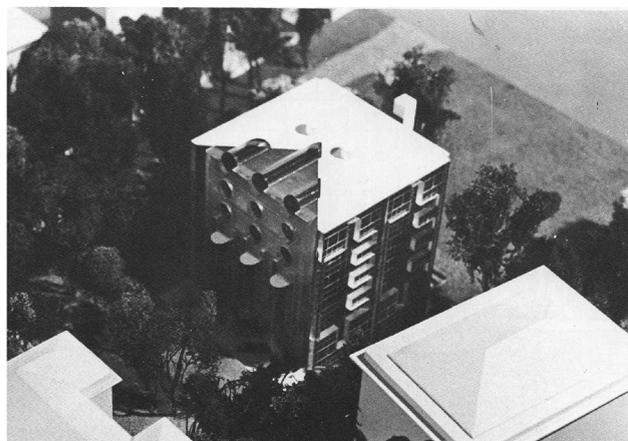
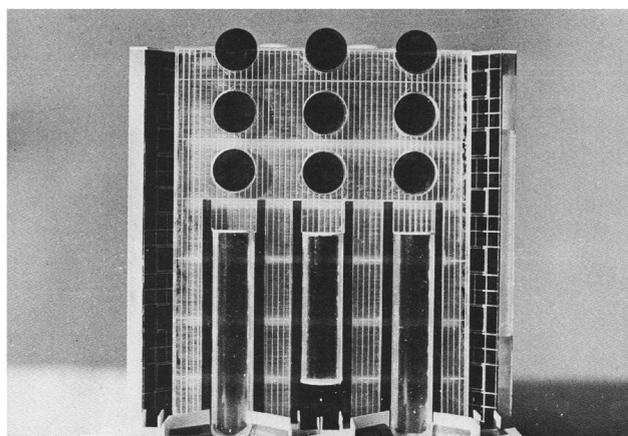
E pensare, e ci rifletto solo ora, che quando intorno al 2010 il Centro Pompidou di Parigi attraverso suoi funzionari ci contatta, viene più volte a visionare i materiali sparsi qua e là, alla fine decide di acquisire ai suoi archivi, se ben ricordo, circa 120 progetti per circa 1.200 disegni, bene: il segnale doveva essere ben chiaro. Dietro la bolla-stereotipo (per cui sarebbero bastati 30 progetti e 300 disegni) c'era dell'altro. C'era la realtà ben più complessa e multilingue che

io definisco come quella di:14 architetti che giocano a biliardo tutti i giorni per 20 anni. Persi nei nitidi tracciati delle palle d'avorio sul tavolo verde. Un'eterna partita privata. Fra acerrimi individualisti. In maschera da gruppo intransigente. Snob, nell'evitare il dibattito come mestiere. Diversi. Compagni. Soli, insieme.

E veniamo a qualcosa che si può con ancor maggior leggerezza romanzare (che certo io non cado nel tranello di dire: è proprio così, perché io c'ero...). Avvicinandomi, in questa forma e come posso, alle domande oggi cortesemente rivoltemi. Tutti i giovani arrivano all'università per ribaltare l'ordine precedente e, alla fine, uccidere il padre. Ma a noi capitò un fenomeno credo assai raro, quello di vedere costantemente sdoppiato il nemico, con il risultato di dover serrare le fila fra studenti, attorno a quelli che più stimavamo, per farci vicendevolmente luce lungo il cammino e insegnare al proprio vicino quel poco che credevamo di aver capito, soprattutto qualcosa di nuovo in cui credere. E in tal senso il fenomeno del nemico sdoppiato è rappresentato dallo stuolo dei vecchi professori, diciamo neri, che si tenevano il potere ben stretto, circondati-nascosti però da uno stuolo di giovani architetti in carriera, del tutto modernisti, ben obbedienti, nel ruolo di far dimenticare la natura oscena di chi aveva sfregiato Roma, nel nome di Roma, come a Via della Conciliazione e qui mi fermo!

Faccio un esempio leggero per farmi capire. Il prof Del Debbio, quello del Foro Italoico, ci dà come tema d'anno: progettazione di un fontanile abbeveratoio nella campagna romana. Tentativo maldestro di nascondersi dentro le tematiche cosiddette "popolari", allora di moda fra gli architetti impegnati. Io vago per giorni nelle campagne romane alla ricerca di fontanili abbeveratoi, poco o niente, anche di mucche, capre o cavalli. Mi faccio venire qualche idea e mi presento dal mio assistente, l'indimenticabile scanzonato Sacripanti il quale, dopo averci pensato un poco mi dice: Martì, fossi in te andrei a

14 Architetti giocavano un'eterna partita privata.



guardarmi un poco Mies van der Rohe.

Ora cosa pensate che possa fare un giovane in questo deserto, privo di oggetti che diano cenno a una qualche ombra di vita (mentre sfoglia, alla Biblioteca di S. Luca, le pagine con l'abbagliante Padiglione di Barcellona...). E così via fino al IV anno in cui ci attende un lugubre traghettatore. Quel Muratori che stende ponti dallo storicismo monumentale ad uno storicismo vernacolare molto, ma molto stomachevole. E qui le cose precipitano, la misura è colma, 40 studenti si rifiutano di seguire i suoi corsi, lui pronuncia le famose parole: Pierluisi, tu quoque! Il potere accademico si mette veramente paura e ci addomestica sdoppiando il corso (altro che '68, siamo nel 1959-60). Ci accoglie un civile e paziente Saul Greco e ci dice: fate quello che vi pare. Poi alla laurea la paghiamo tutti molto cara. La faccio breve. Molti dei gruppi di studenti già da tempo autogestiti si riuniscono e fondano studi più consistenti. Circa 20 degli studenti fuggiti da Muratori si riuniscono in qualcosa che, per puro caso, a via Silvio Pellico, si chiamerà Grau e che, dopo alcuni scossoni, si consolida nel numero stabile di 14 architetti 14. (Poi nuovi prof-eroi arrivano a liberare i territori e ai vecchi tromboni se ne sostituiscono di nuovi - nessuno tocchi Libera - Ridolfi nemmeno si presta al gioco... ma il lavoro è stato fatto da tempo!). Tanto per dire.

Alla seconda e terza domanda non vedo niente di significativo da segnalare, visto che il nostro isolamento, pieno di concorsi ma privo di bottino, arriva fino alla Biennale del 1980.

Tralasciando del vero convitato di pietra, l'international style, allora incubo dei giovani spensierati. Oggi, per me (... sarò un tipo strano), l'assieme stavillante e poco studiato dei Manierismi del Moderno.

Per quanto riguarda il progetto Grau da segnalare (non ostante la premessa mi sconsigli di agire...) ho trovato una sorpresa succulenta. Che contiene al contempo tutti gli argomenti fondanti del gruppo, ma anche altri inattesi e ostici ai più. Molto graditi a me e chissà...

Mi riferisco all'esperienza che chiude l'isti mirant stella quando, fra il 1979 e il 1980, a Cori, Gabriella Colucci, Anna Di Noto e Patrizia Nicolosi sono le autrici di una serie di manifestazioni (scritti, progetti, allestimenti, installazioni, idee...) attorno alla figura di Piranesi e alla realtà della città ospite. Il tutto incardinato in tre filoni di ricerca: Piranesi nei luoghi di Piranesi, l'Architettura disegnata, un'idea di Teatro, Luoghi teatrali a Cori. Poi confluiti in maniera stabile, nell'attuale Museo del Territorio, sempre a Cori. C'è tutto quello che sta alla base del lessico del Grau! Il rapporto esplicito con la grande Storia. Così come con la Storia dei luoghi. Un rigido impianto, quasi esplicitamente progettuale, di conoscenza urbana. Una sensibilità per il dettaglio della Storia, non tanto in forma di citazione, quanto di sua lettura nel paesaggio pontino (attraverso un raffinato rapporto dei reperti nelle vetrine con la luce delle finestre in tangenza alle vetrine stesse). Un rinvio esplicito alle Visioni Piranesiane con l'accento a un tutto delle statue intere, quasi fossero semi-emerse dal soffice terreno del tempo. Infine la trasformazione dell'affaccio dall'appennino italiano in sipario che si alza.

Poi nei vasti disegni, in una quasi dissolvenza, in un disegno come agitato dal vento, compare una scritta che (oggi chiamerei quasi una preveggenza), recita: Il teatro è il luogo dove le leggi dell'arte, s'incontrano con la casualità della vita - T. Kantor. Laddove l'implacabile occhio fotografico di Patrizia trasforma tutto nella dimensione effimera, espansiva, di installazioni collettive, di architetture divenute performer ante litteram, di confini disciplinari ormai lontani seppur sempre nella galassia dell'arte... quanta strada da quella loro prima grande intuizione quando, alla vista insopportabile di ulivi sradicati nelle campagne coresi, li dicono con apparente candore: ruderi piranesiani vegetali.

Grazie a Marco Falsetti e alla cortese attenzione di chi legge ●

Intervista

Marco Falsetti



1-Quale era il contesto culturale all'interno del quale lo studio si muoveva e quali i rapporti con gli altri studi e con l'università?

-Possiamo indicare come data di una nostra presa di coscienza il 1963, anno dell'occupazione della Facoltà di architettura da parte degli studenti. L'obiettivo era una riforma degli studi del quale volevamo essere protagonisti insieme ai più impegnati tra i docenti e assistenti che avevano analoghi obiettivi. Seguivamo con interesse le battaglie per le trasformazioni sociali, anche se ancora non avevamo un orientamento politico definito: leggevamo con interesse i testi di Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan, Paolo Portoghesi, dei teorici del linguaggio.

-Contemporaneamente abbiamo fatto una rilettura delle avanguardie storiche (Picasso, Delaunay, Kandinskij, De Stijl, Espressionismo, Costruttivismo sovietico, El Lissitzky, Chernikov), i grandi progetti urbani e per Chandigarh di Le Corbusier, l'architettura organica di Wright e Aalto. Vi era poi da parte nostra un coinvolgimento con la seconda avanguardia del 900 di Metabolism e dei giapponesi, di Archigram e della New Babylon di Constant, nonché del formidabile repertorio tecnologico proposto da Wachsmann e da Bukminster Fuller.

- Un primo esito sperimentale è stato il progetto del 1965, per il Corso di Composizione 5 diretto da Ludovico Quaroni, avendo come assistente Alberto Samonà: Un Pattern metamorfico per la città. Paolo Portoghesi lo fece pubblicare sulla rivista "marcatré" nel 1966: per noi un riconoscimento decisivo che ci convinse che la strada intrapresa doveva continuare.

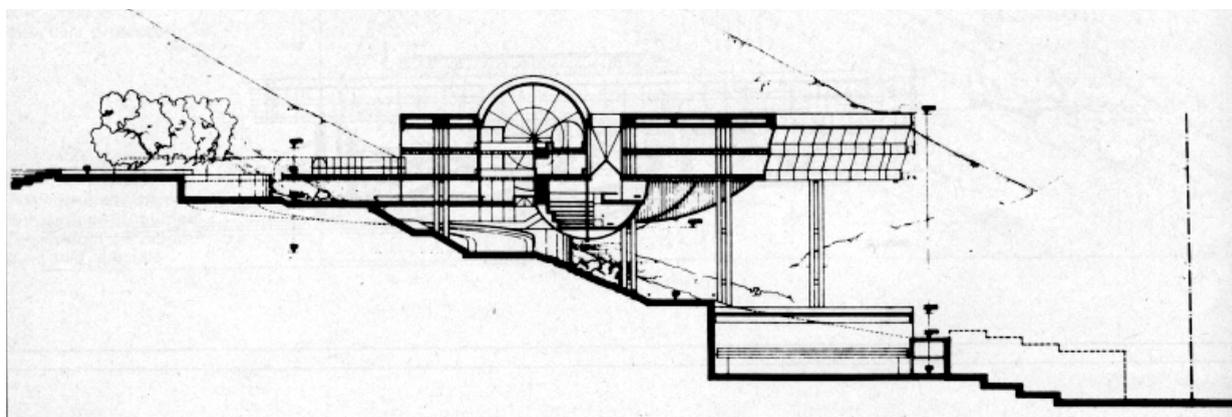
-Ci siamo laureati con Bruno Zevi tra il 1966 e il 1967, avendo come correlatori Paolo Portoghesi e Renato Severino, col quale avevamo partecipato (Conforto, Muntoni, Pazzaglini) alla relazione per la Università di Accra nel Ghana, leggendo il pensiero denominato Cosciensism di Kwame Nkrumah che ci aveva affascinato. Abbiamo poi deciso di intraprendere il lavoro di ricerca e didattica anche in sede universitaria: Pazzaglini entrò nel Corso di Caratteri degli Edifici tenuto da Ciro Cicconcelli, Muntoni in quello di Stori dell'Architettura di Bruno Zevi, De Giorgi e Remiddi in quello di Composizione di Mario Fiorentino. Storia e Composizione sono stati da quel momento i due campi di interesse del nostro studio, volendo tenere insieme due discipline che l'Accademia si era ingegnata a separare, fuorviando l'unità della figura culturale, teorica e professionale dell'architetto cui tenevamo.

-La nozione di metamorfosi e metamorfismo è stato il filo conduttore dei nostri ragionamenti. In sintesi, una strategia che tenesse insieme quelle che Umberto Eco, del Gruppo 63, aveva chiamato: generazione Vulcano vale a dire l'avanguardia storica del gesto perentorio — e la Generazione Nettuno — vale a dire la Neoavanguardia dell'approfondimento, della ricerca continua e del lavoro di gruppo. Il nostro è stato il tentativo, così come il gruppo CoopHimmelb(l)au, di utilizzare alcuni segni dell'avanguardia storica, significanti la contestazione, con altri, emergenti dalle tecnologie contemporanee, indispensabili per realizzare nuovi modelli insediativi, nuove reti di comunicazione, nuovi spazi per i servizi metropolitani.

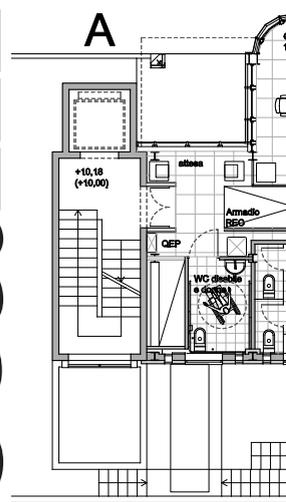
2-Quali erano le aspettative nei confronti dell'architettura?

-Volevamo fare gli architetti, non soltanto teorizzare sull'architettura e ben volentieri, accanto al nostro impegno con lo Studio Metamorph (al quale aveva aderito anche Paolo Angeletti, ex Studio AUA) abbiamo deciso di lavorare con alcuni importanti Studi ed Enti di Ricerca. I primi passi nella professione sono stati con Ciro Cicconcelli al Centro Studi per l'Edilizia Scolastica (Marcello Pazzaglini), lo Studio Asse poi negli Studi di Mario Fiorentino (Gabriele De Giorgi) e di Passarelli (Alessandra Muntoni). Seguì l'importante esperienza con l'ISES, col progetto di ricostruzione della Sicilia Occidentale al quale collaborammo (Cina Conforto e Alessandra Muntoni) con Massimo Bilò, Paolo Sadoun e Maurizio Gizzi alla grande conurbazione delle città distrutte dal terremoto del 1968: Salaparuta, Poggioreale, Ninfa e Gibellina. Seguì il primo progetto realizzato proprio a Vita di un Centro Civico e un mercato. Un centro sociale non realizzato.

-Ritenevamo fondamentale entrare nel vivo del farsi dell'architettura italiana, partecipando a mostre e importanti concorsi nazionali e internazionali, in particolare con i progetti di grande scala. Abbiamo così partecipato a quelli per la Nuova Università di Firenze e di Cosenza o per il Centro Direzionale di Perugia. Ma anche concorsi, quali quello per un nuovo tipo di Motel Agip o per le scuole, o per una serie di servizi

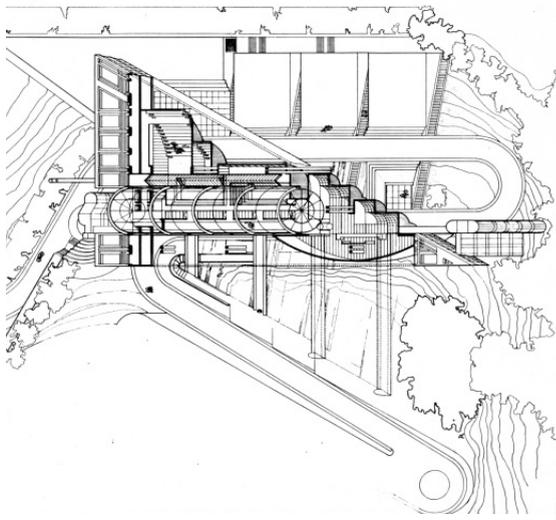


Metamorph.

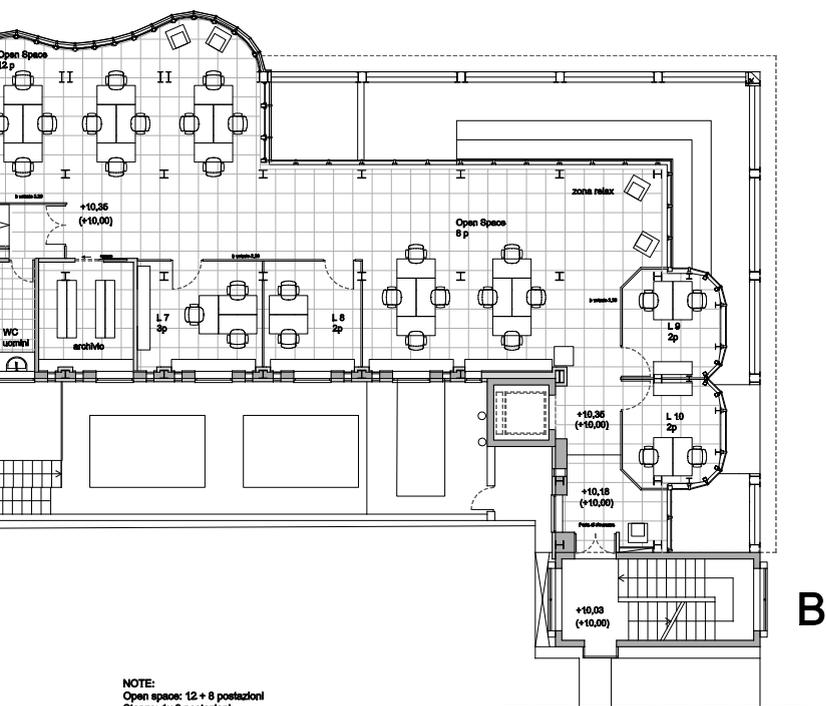


Planta piano secondo





via dei Piceni

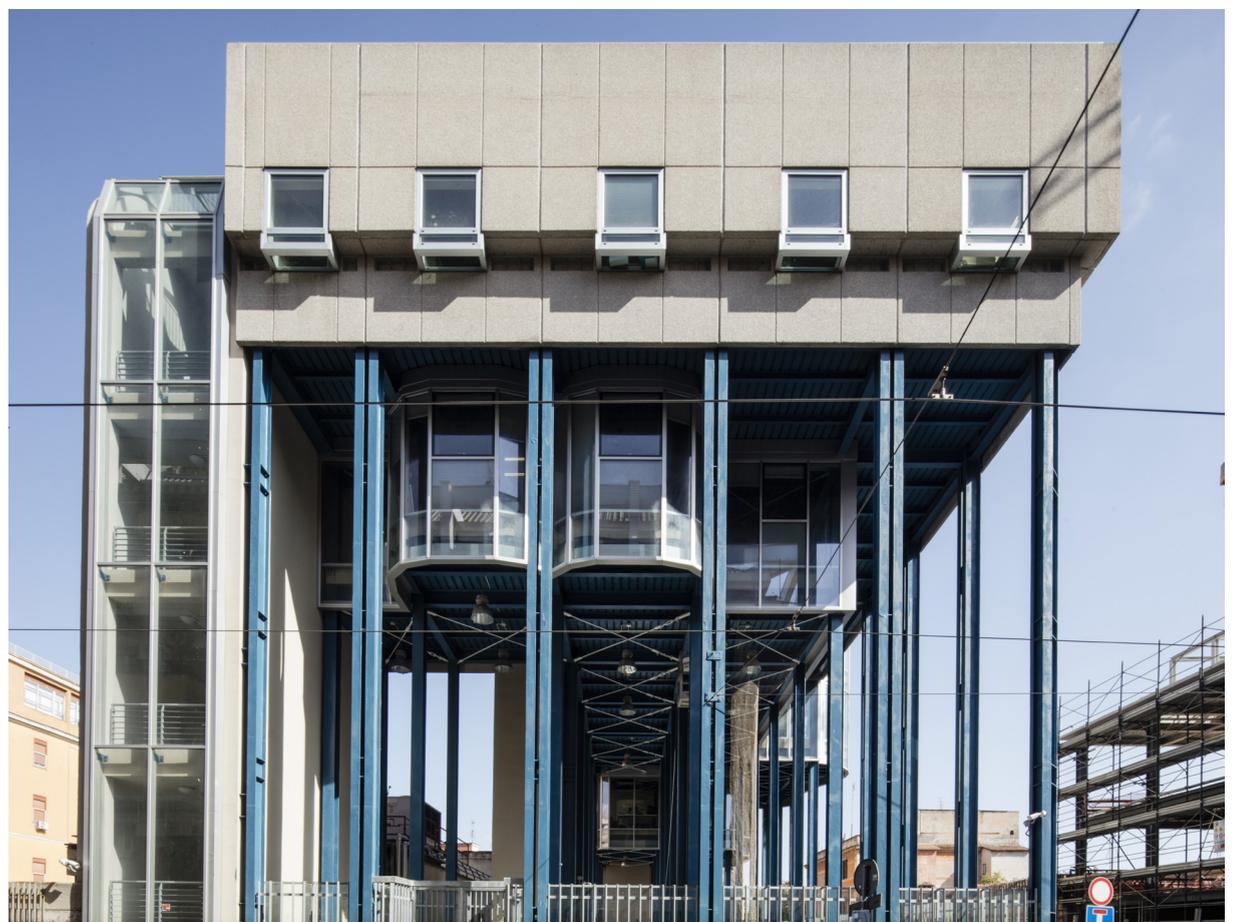


NOTE:
 Open space: 12 + 8 postazioni
 Stanza: 1x 3 postazioni
 Stanza: 3x 2 postazioni
 Totale postazioni: 29

via dei Reali

urbani che avrebbero innervato una rete sociale della nuova città, della quale, in particolare a Roma, era importante registrare anche il ruolo dell'archeologia. Più tardi questa tematica è stata riversata nel libro (Conforto-De Giorgi-Muntoni-Pazzagliani) intitolato appunto Città come sistema di servizi (Magma 1976) con l'introduzione di Costantino Dardi. Si trattava di una strada impervia che implicava l'incontro tra tematiche dell'avanguardia e quelle di una ricerca lenta e continua che aveva a che fare con il linguaggio, con la storia, con la tecnica, con immagini significanti una intenzione verso il mutamento. -Nel 1974 sono usciti dal gruppo Angeletti e Remiddi per intraprendere una diversa strada. Allo Studio Metamorph sono rimasti Conforto, De Giorgi, Muntoni, Pazzagliani. Nel 1984 Cina Conforto, che aveva vinto il concorso alle Soprintendenze, ha deciso di lavorare in quel campo, prima a Pisa e poi a Roma con Adriano La Regina, riprendendo con noi una importante relazione sulle tematiche dei comparti archeologici e dell'inserimento dei monumenti del passato nella città contemporanea. In quel periodo era per noi urgente capire meglio l'architettura italiana. L'esito è stato il libro Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975 (1978) con la introduzione di Giuseppe Samonà. Seguirono poi altri studi sui protagonisti della cultura architettonica italiana e internazionale attivi nel contemporaneo. Più tardi ci sarà l'incontro con la Terza Avanguardia del 900, il bioclimatico, tecnologie biocompatibili, la città telematica, la dimensione paesaggistica, le diverse versioni del metamorfismo.

3 Quale era il rapporto con la dimensione professionale? Era in termini di critica o c'erano anche alcune tangenze/collaborazioni? Già il fatto di lavorare in gruppo, soprattutto per committenze pubbliche, chiarisce bene come intendiamo la professione. Il progetto deriva da un confronto tra varie ipotesi e matura con la scelta dell'idea più convincente in relazione ad alcuni principi o indirizzi di ricerca dello Studio. Tra questi il tema della metamorfosi, la cui nozione si apre alle realtà urbane contemporanee, non riguardando soltanto il mutamento di una forma in un'altra, ma il mutamento in relazione alla città, al paesaggio, alle infrastrutture. Il progetto "Un Pattern metamorfico della città", le conseguenti tesi di laurea con Bruno Zevi, il libro Metamorph, dimensioni di architettura (Fantini 1971) erano già i capisaldi per una professione impostata sulla continua ricerca. Anche in caso di collaborazioni con altri studi dei singoli componenti (per lo Studio Asse, per Fiorentino, per Passarelli, per Cicconcelli) si teneva fede ai principi postulati dalla ricerca del gruppo. Dal libro Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975 (Bulzoni 1977) e da quello Città come sistema di servizi" (Kappa 1976) risultava che tra le teorie e la professione correva un abisso, "un fragile momento applicativo di teorie, metodi, riferimenti" criticamente orientati al superamento di provincialismi e arretratezze. Le nostre ricerche erano perciò indirizzate verso la dimensione internazionale, (non a caso il Centre Pompidou di Parigi e il FRAC d'Orleans ospiteranno



molti progetti della collezione Metamorph), le avanguardie, le più avanzate punte di impegno sociale e ricerche linguistiche, verso la città le cui maglie riguardavano i servizi, intesi come centri civili, culturali, funzionali. La partecipazione ai concorsi, i progetti di auto-committenze, la presenza a dibattiti e convegni avevano sempre l'obiettivo di proporre nuove prospettive per l'architettura. Non secondaria fu la fondazione della rivista internazionale "Metamorfosi, quaderni di architettura", la cui struttura per temi monografici accoglieva i più qualificati ricercatori e studiosi internazionali. Inoltre, come poi risulterà dal volume *Metamorph architecture, works and projects*, 1965-2003 (Kappa 2003), i temi di ricerca erano: architettura e linguaggio, architettura e metropoli, storia e archeologia, architettura e società, città come rete di servizi, l'abitare, gli interni / allestimenti, tecnologia ed ecoarchitettura, tutti riversati nella progettazione e nella professione.

4 Descrivete un progetto emblematico dello Studio Metamorph che ritenete possa essere assunto a "manifesto di intenzioni".

Proponiamo un progetto di concorso: il Centro scolastico polivalente a Idro (1978) e una realizzazione: Il Progetto di Neuropsichiatria infantile, poi da noi stessi ristrutturato in sede del Centro INFOSAPIENZA a Roma (1982-2011).

Centro Scolastico a Idro

Il progetto radicalizza i caratteri del contesto collinare nelle tre dimensioni. La scuola, parte integrante della riconfigurazione plastica del sito, è sollevata dal suolo, librata nello spazio. Pilotis abbinati strutturali la staccano da terra. Il luogo si completa perciò e si caratterizza con percezioni filtrate e visioni plastiche dal basso, dall'alto, di lato. L'edificio è composto da una piastra sopraelevata, da una galleria a copertura cilindrica e, fondamentale per importanza, dalle sale a forma cilindrica a curvatura variabile sospese a ponte, come superfici convesse accessibili al pubblico, cui spetta il compito della prima percezione della scuola dalla strada di accesso. La piastra sopraelevata contiene le aule continue e flessibili utilizzabili in vari modi per la didattica. Una galleria, vera cerniera architettonica, ha il doppio ruolo ossimorico sia di rottura figurativa dell'omogeneità della piastra, sia di coordinamento e correlazione di tutti i percorsi. Le sale sospese accessibili al pubblico contengono le attrezzature collettive: il teatro, la biblioteca, la mensa, la segreteria e direzione e gli altri servizi.

Con questo progetto si è inteso dare un contributo al rinnovamento dell'edilizia scolastica, parte attiva delle architetture della città. Complessità, varietà spaziale, metamorfosi di forme e volumi, stratificazione e sospensione, fluidità stereometrica, concorrono a stimolare la vita della scuola, sviluppando nuove cognizioni, nuove formazioni critiche.

Istituto di Neuropsichiatria infantile, poi Centro INFOSAPIENZA nel quartiere San Lorenzo a Roma.

Il quartiere, nato nel 1880 e destinato fin dall'inizio ai ceti popolari fu gravemente colpito dai bombardamenti del 1943. Il lotto su cui insiste il nuovo edificio ospitava la sede del carcere minorile sita all'angolo tra via dei Reti e via dei Sabelli, anch'esso raso al suolo dalle bombe durante l'ultimo conflitto. Ricostruito nel dopoguerra e ristrutturato, fu da noi adibito a Istituto di Neuropsichiatria Infantile allora diretto dal



- 01- Metamorph, Cina Conforto, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, a Idro, 1978, plastico
- 02- Metamorph, Cina Conforto, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, a Idro, 1978, assonometria cavaliera
- 03- Metamorph, Cina Conforto, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, a Idro, 1978,
- 04- Metamorph, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, Marco Filetici, Roma, Veduta da via dei Reti, foto Filetici
- 05- Metamorph, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, Marco Filetici, Roma, foto Filetici
- 06- Metamorph, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, Marco Filetici, Roma, foto Filetici
- 07- Metamorph, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, Marco Filetici, Roma, foto Filetici



prof. Giovanni Bollea, noto studioso e innovatore delle terapie, con quale s'instaurò subito un rapporto d'interesse reciproco assai proficuo. Nel 1982 lo studio Metamorph è stato incaricato di redigere il progetto di un ulteriore ampliamento sull'angolo tra via dei Reti e via dei Piceni. Sarà quest'ultimo oggetto della trasformazione in Centro InfoSapienza.

Il quartiere, adiacente alla città universitaria, con sedi di Facoltà, Istituti di ricerca, residenze e servizi, un vivace luogo urbano frequentato dagli studenti.

L'architettura dell'edificio progettato da Metamorph intendeva registrare lo straordinario mutamento dei caratteri del quartiere con oggetti esemplari appartenenti alla cultura del nostro tempo. Da un lato leggerezza e fluidità, alto livello tecnologico d'immagine, trasparenza, soluzioni ecocompatibili concorrevano a dare un segno adeguato sul piano visivo e dei contenuti, dall'altro lato la conferma della continuità con il vecchio edificio di Neuropsichiatria Infantile completandone idealmente il cornicione, contribuiva al nuovo equilibrio della massa che insistono sul lotto. Tale progetto, tuttavia, non è stato mai ultimato.

Per iniziativa del Rettore Luigi Frati, nel 1906 è stata presa la decisione di ristrutturare l'edificio non ultimato per ospitare la banca dati digitali dell'Ateneo romano. La destinazione a sede del Centro Infosapienza non muta l'immagine esterna dell'edificio esistente, in quanto radicata su concetti ancora più che validi e adatti alle nuove funzioni e al loro innovativo contenuto tecnologico. La distribuzione interna, invece, è caratterizzata da open space e sale con divisioni in vetro ai vari piani. Il tutto senza variare superfici e cubatura. L'involucro è distinto in due parti: la parte più alta è realizzata con pannelli di graniglia color sabbia per conferire una massa compositiva alla continuità dei cornicioni del lotto intero. La parte inferiore è realizzata in vetro, per conferire leggerezza, parzialmente dotata di una parete ventilata nel prospetto esposto a sud. La copertura comprende una volta continua in vetro dotata, verso sud, di pannelli fotovoltaici trasparenti per la fornitura di energia elettrica. Il piano terra è libero. Potrà essere adibito ad attività all'aperto compatibili con il Centro.

Il progetto del Centro Infosapienza conferma anche i tre sistemi compositivi dell'edificio esistente, quello della struttura a vista, quello del volume vetrato continuo, quello a graniglia. Si confermano i colori tranne quello dei tiranti tinteggiati in bianco, anziché gialli. L'architettura risultante rappresenta il nuovo Centro come luogo della comunicazione immateriale, trasmettendo sveltezza e trasparenza, riconoscibilità e identità. Vi concorre la materia-luce, valore aggiunto sia per l'esterno sia per l'interno. Nell'interno, la continuità spaziale e i divisori vetrati conferiscono particolare comfort e piacevolezza per realizzare le migliori condizioni di lavoro. Le quote alte su via dei Piceni proiettano lo sguardo verso il panorama di Roma a Sud e il paesaggio verso i Castelli. Non trascurabile, quando scende la sera, l'illuminazione di tutto l'edificio che si mostra come nuovo oggetto architettonico della Sapienza aperta al mondo d'oggi. Entrambi i progetti riflettono il salto concettuale della nozione di Metamorfosi, già proposta da Metamorph fin dagli anni '60, non solo intesa come mutamento di una forma in un'altra, ma come mutazione di configurazioni urbane complesse e articolate in altre inclusive di spazi collettivi, infrastrutture, paesaggi●

ra Muntoni, Marcello Pazzagli, Centro Scolastico polivalente

a Muntoni, Marcello Pazzagli, Centro Scolastico polivalente a

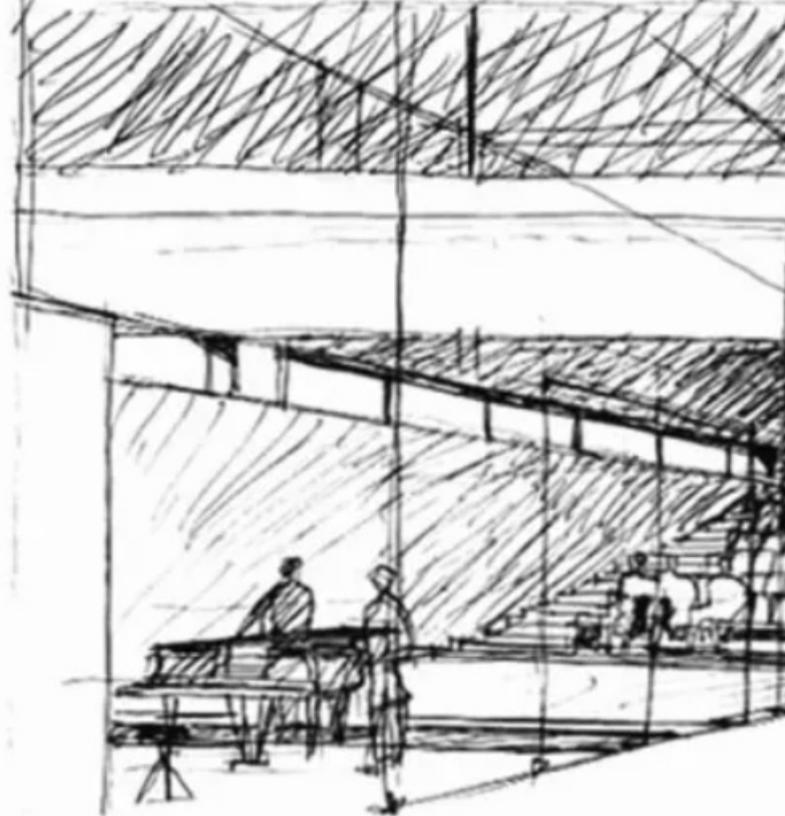
ra Muntoni, Marcello Pazzagli, Centro Scolastico polivalente

rcello Pazzagli, Centro Infosapienza, Quartiere San Lorenzo,

cello Pazzagli, Centro Infosapienza, pianta secondo piano

cello Pazzagli, Centro Infosapienza, scorcio da via dei Sabelli,

cello Pazzagli, Centro Infosapienza, interno della galleria terzo



L'architettura come bellezza pontefice

Lorenzo Grieco

Nella storia delle arti, i teorici e trattatisti hanno spesso cercato di stabilire una gerarchia tra le arti sorelle della pittura, scultura e architettura. Questa esigenza formale, alla base del tanto dibattuto paragone delle arti, ha spesso messo in secondo piano l'esistenza di una radice comune. L'idea di una unica origine, incarnata nell'eclettismo dei grandi maestri che riuscivano a dimenarsi nei vari campi, è chiarificata da Vasari. Il celebre Aretino, difatti, riconduce tutte e tre le arti ad un'unica generatrice: il disegno. Il disegno è uno strumento per il controllo del dipinto, della statua come dell'edificio, tanto che il disegno stesso si propone come il discriminante tra arte e artigianato.

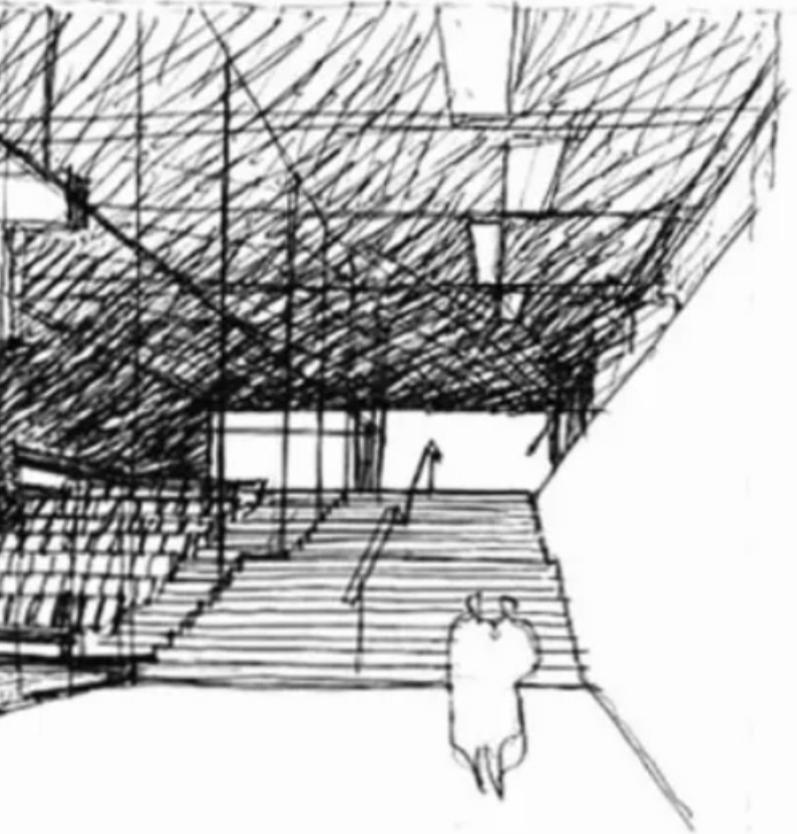
Non è quindi un caso se un artista che sa destreggiarsi nell'arte del disegno come Francesco Cellini riesca ad andare oltre le sterili divisioni tra pittura, scultura ed architettura. Come è noto, Francesco Cellini è eccellente architetto, esperto nella costruzione della materia. Ma è un altrettanto ottimo artista grafico, qualità che gli è universalmente riconosciuta, così come un capace scultore, interessato al rapporto tra le masse e all'impatto della luce sulla superficie. Per questo motivo, parlare di Francesco Cellini e della sua architettura equivale a considerare non solo gli aspetti puramente architettonici ma anche quelli grafici e plastici che rendono le sue opere dei veri unicum nel panorama italiano.

Giovanni Klaus Koenig amava ricordare che la produzione degli architetti raggiunge risultati di eccellenza nella giovane età e nella tarda età. Per Francesco Cellini, questa fisiologica evoluzione è stata limitata e combattuta con una estrema coerenza formale. Una coerenza che gli ha spesso impedito di scendere a compromessi con il mercato dell'edilizia comune, ma che ha garantito un'alta qualità formale dei suoi progetti. Sulla base di questa coerenza, gli ultimi progetti sono ragionevolmente confrontabili con i primi. Tale considerazione esula il presente contributo da una trattazione cronologica-lineare dei progetti dell'architetto, per la quale si rimanda alle ampie bibliografie, incluso il recente volume monografico (Francesco Cellini, Milano: Electa, 2016, con saggio introduttivo di Francesco Dal Co). Un gioco più stimolante è invece quello di prendere in considerazione un'opera della giovinezza e un'opera della maturità, entrambe realizzate in occasione della Biennale di Architettura Venezia: il padiglione Italia ai Giardini della Biennale di Venezia (1988) e la recente cappella sull'isola di San Giorgio (2018).

Il progetto per il Padiglione Italia, elaborato insieme a Nicoletta Cosentino e a un nutrito gruppo di giovani progettisti che imparano il mestiere nello studio dell'architetto, risulta vincitore di un concorso internazionale che mette a confronto un'intera generazione di progettisti. Partecipano infatti Alessandro Anselmi, Guido Canella, Francesco Cellini, Vittorio De Feo, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti, Adolfo Natalini, Pierluigi Nicolini, Gianugo Polesello, Franco Purini, Francesco Venezia. Il progetto di Cellini dispiega imponenti setti murari che contraddicono la leggerezza richiesta alle strutture lagunari. All'interno del padiglione i muri guidano i flussi dei visitatori. In direzione parallela i passaggi assumono la forma di stretti vicoli, che ricordano le vie d'acqua del centro; i passaggi trasversali attraversano i setti in forandoli con archi ribassati, evocando la scansione ritmica dei ponti che si slanciano sui canali. Nei suggestivi disegni di progetto di questa città segreta, lo spazio è modulato dalla luce: diffusa dalle coperture ondulate nelle aree più ampie, potente nei passaggi più stretti, sulle superfici cui getta ombre nette e mutevoli. Il progetto del padiglione Italia è più che mai un progetto simbolico, in quanto unisce una dimensione immanente, incarnata nella concretezza della massa muraria, con quella trascendente della complessità organica della città storica. A Venezia, più che in altri luoghi, si può comprendere il carattere pontefice di questo progetto: un'architettura che crea ponti dimensionali, dalla scala dell'edificio alla scala della memoria del luogo.

Un salto concettuale che caratterizza anche la seconda architettura oggetto di questo breve testo: la cappella costruita da Cellini Cappelle Vaticane della sedicesima Biennale di Architettura, un ambizioso progetto ideato da Francesco Dal Co con il Pontificio Consiglio della Cultura sull'isola di San Giorgio. Nella piccola cappella tornano temi cari all'architetto romano. Primo tra tutti, il rifiuto di un funzionalismo formalizzante. La forma non segue più la funzione, non deve la sua ragion d'essere alla funzione liturgica: al contrario, è la forma che definisce le modalità d'uso di questa piccola architettura. Le sue forme potrebbero essere le stesse di una tomba, di una pensilina per autobus, oppure di un'area picnic, se non fosse per la relazione che stabiliscono con il luogo. Il progetto di Cellini non è infatti quello di una semplice cappella. Come spiega nel testo a corredo del progetto nel catalogo delle cappelle vaticane (Vatican Chapels, Milano: Electa, 2018), il progetto è piuttosto il progetto di una cattedrale che coincide

**Cellini/Cosentino,
nei molti studi.**



con l'intero bosco dell'isola di San Giorgio. Tornano alla mente le parole di Baudelaire: "È un tempio la Natura, dove a volte parole/ escono confuse da viventi pilastri/ e che l'uomo attraversa tra foreste di simboli/ che gli lanciano occhiate familiari" (Charles Baudelaire, "Corrispondenze", da I Fiori del Male, trad. G. Raboni, Torino: Einaudi, 1999). In questo contesto la cappella è una kleinarchitektur, una piccola architettura in miniatura che si completa nello spazio aumentato del contesto silvano. La sua costruzione stabilisce infatti un nesso simbolico tra il santuario concreto, costruito attraverso l'incastro di forme pure, e l'intorno, in cui gli alberi divengono i pilastri di una grande basilica ipetra. Un luogo concreto che rimanda dunque a un luogo dello spirito.

Cellini è dunque architetto demiurgo, che vivifica la materia infondendo in essa una dimensione intellegibile. Il mezzo è indifferentemente quello del disegno, della scultura o della costruzione. Ma lo strumento è la fede nella bellezza delle forme, quella bellezza che permette all'uomo di trasumanar in uno spazio altro: una dimensione in cui l'architettura non ha età né gravità, mentre il tempo scorre immobile sotto un cielo disegnato con la biacca.



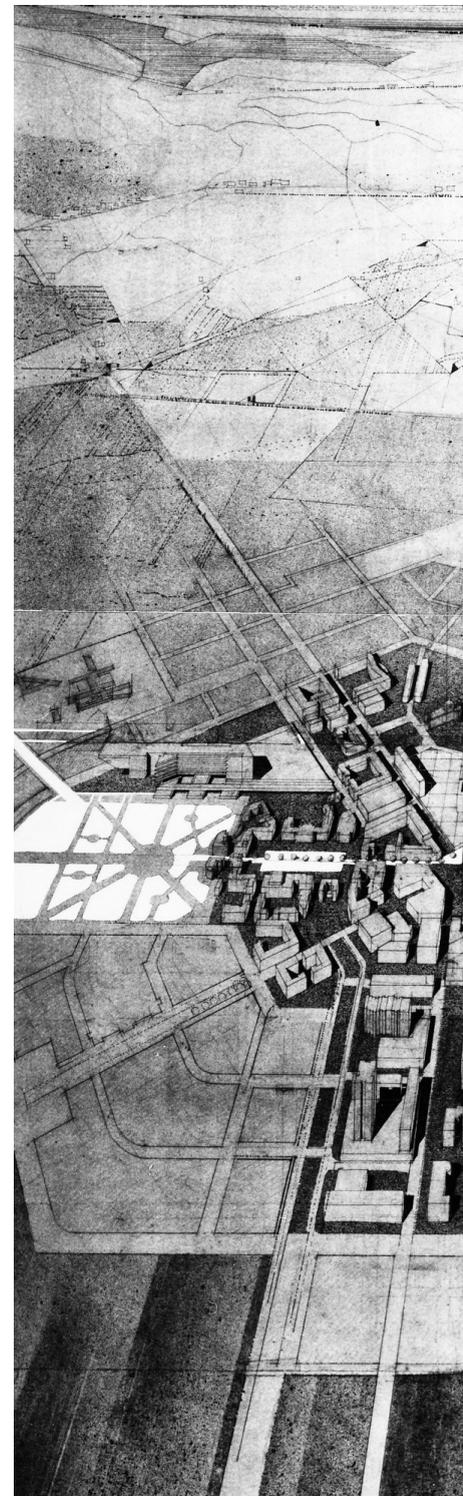
Lo Studio AR

Carlo Severati

Questa nota si riferisce a circostanze relative a quasi 50 anni fa (49, per l'esattezza), assumendo come base l'occupazione della sede di Valle Giulia del 1963 sulla quale sono ampiamente intervenuto in altra sede. Data alla quale risale approssimativamente il primo nucleo dello Studio; uno studio di studenti amici, che in un primo tempo si chiamò Montevideo, dal nome della strada vicino a Piazza Ungheria, poi AR Studio. Venivamo da un grande appartamento in Prati, più o meno all'incrocio fra Viale Mazzini e Viale Angelico. Si condivideva un clima culturale e politico, ricco allora di opportunità: dalla Biblioteca di Comunità a Via di Porta Pinciana all'INARCH, a gruppi già formati come la ASEA, Associazione Studenti e Architetti, la SAU, Società Architetti Urbanisti e il gruppo di Tafuri, già attivo a Sant'Eustachio. Si condivideva ovviamente l'esigenza di uno spazio di lavoro e, soprattutto l'esigenza di parlare, di confrontarsi. C'era qualche differenza d'età fra chi, come me, era nato nel 1940, e chi prima, fino al 1936, come Giuseppe Mongelli, Paolo Visentini e Franco Finzi e Paolo Visentini, con me arrivati dopo una breve esperienza nello Studio GRAU, allocato allora nella bella Palazzina di Del Debbio in Prati, una pianta aperta a intonaco rosso, poi demolita e sostituita da un edificio alto in calcestruzzo a faccia vista. Poche esperienze professionali precoci si possono ascrivere allo Studio: una calabrese di Franco Finzi (Domus Bethanie, un complesso religioso), due mie, una nell'area di Caserta, una Roma, poi pubblicate da Zevi, in collaborazione con Gianluigi Scanferla e Franca Bossalino; un'opera calabrese, firmata da Italo Ranieri e Paolo Visentini. Erano comunque queste esperienze motivo di confronto concreto e di divisioni sul merito del progetto: Visentini non condivideva le mie architetture troppo provinciali, io discutevo con Finzi la sua impostazione in forma di Piramide a base quadrata della sua Domus Bethanie. Ma il confronto era anche continuo sulle idee: volavano reciproche accuse fra chi era troppo pragmatico (fare per fare) o troppo teorico (pensare per pensare). Altri componenti, nel momento di massima presenza, furono: Giuseppe Miano, Italo Ranieri, Giovanna Tedone, Livia Toccafondi, Gianni e Giancarlo Pennestri, Paolo Cuccioletta , ciascuno con i suoi rapporti culturali e con un diverso destino professionale. Un gruppo, più che un vero Studio, in fondo isolato nel contesto romano, dal quale sono usciti tre liberi professionisti, quattro Docenti universitari, un Soprintendente , tre Architetti impiegati come progettisti in grandi Studi Romani o in Società, nelle quali hanno costruito brillanti carriere, un Tecnico Comunale che seguì la politica di urbanizzazione e risanamento delle Borgate Romane. Lo Studio ospitò per un breve periodo Roberto Veneziani e Marco Vidotto, più giovani, per la preparazione di un esame di progettazione. Ci si formava anche lavorando saltuariamente negli studi: io una prospettiva da Carlo Aymonino, chiamato da Giorgio Bertolini, molto vicino a noi, poi da Pellegrin con maggiore continuità; Franca e Livia da Alberto Samonà, Visentini, come dirò, da Lugli e Barucci.

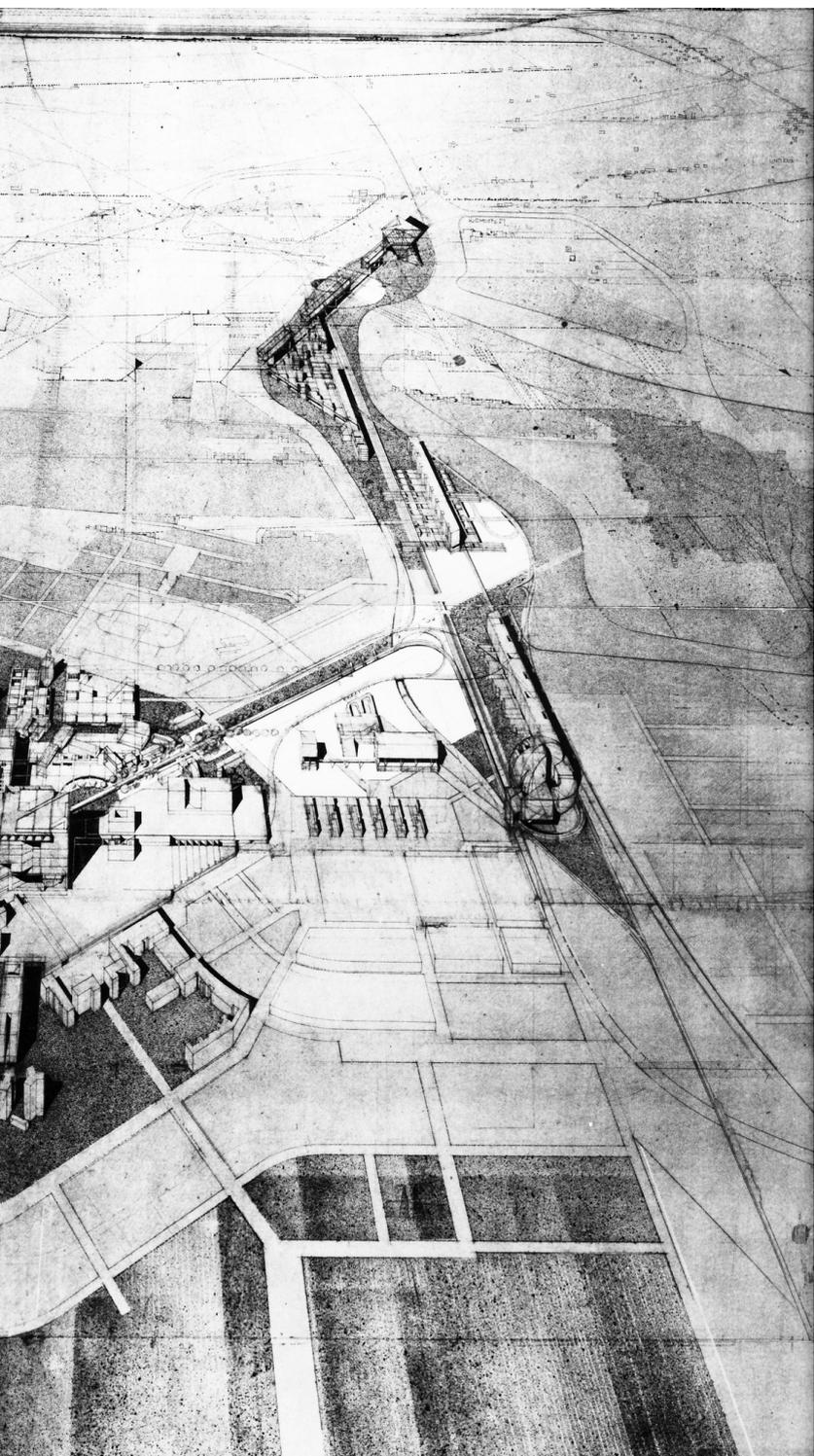
Anche storie di carriere post-studio da ricordare, a lato della storia dello Studio: studenti, amici, per lo più, sui quali arrivarono come macigni prima i grandi Maestri, poi i nuovi Docenti da Venezia e Firenze e quel che accadeva nel mondo: Frei Otto, Louis Kahn, Ralph Erskine, il TEAM TEN. Non ultimo, l'influenza dei nostri Relatori di Laurea, la fine del Miracolo Economico e la crisi. In questo clima, di fatto, la redazione della mia Laurea, Relatori Zevi e Pellegrin. fu una specie di evento corale per la quale si canticchiavano in continuazione note di amichevole dilleggio. Grazie ad alcuni di noi già laureati, partecipammo, senza successo, nei primi anni 1970, ad un paio di Concorsi: il Concorso di idee per l'Ospedale Psichiatrico di Girifalco, Calabria (un progetto di malintesa e sofferta influenza kahniana) e quello per il nuovo centro direzionale di Latina (1971), firmato da Italo Ranieri, da me e da Elio La Rocca, storico collaboratore di Italo (Motto : Taglio Verde)*. Il Concorso per Girifalco divenne poi la Tesi di Giuseppe Miano, laureatosi a Roma con Diambra Gatti De Sanctis dopo una tormentata vita universitaria.

Studio AR.



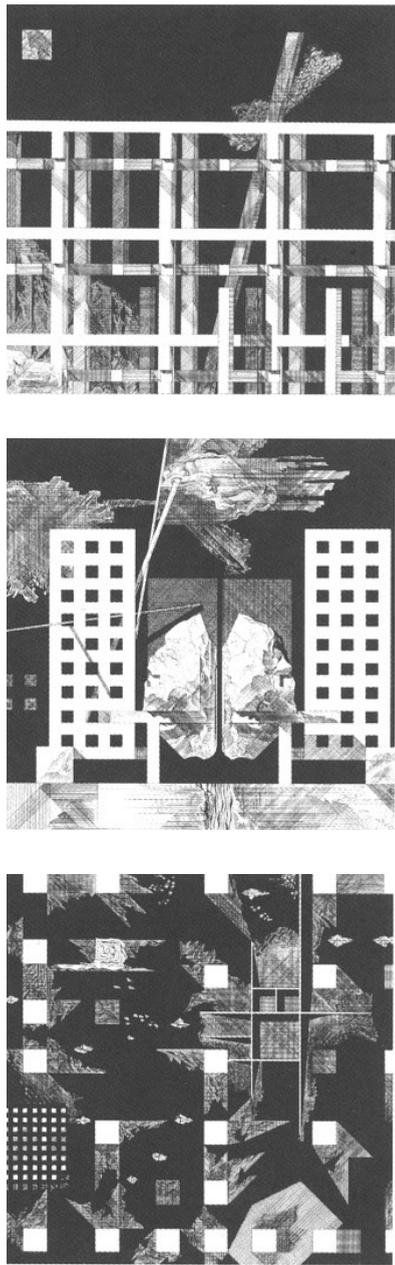
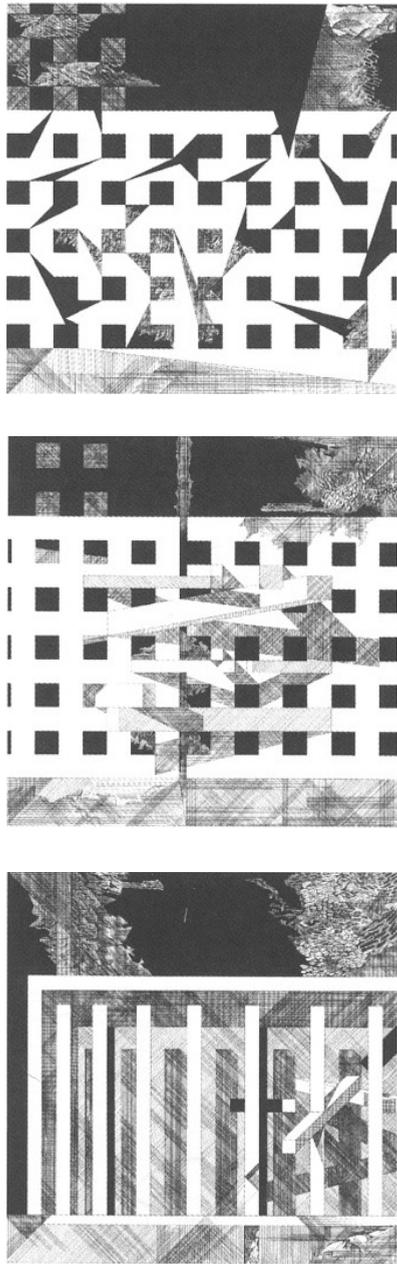
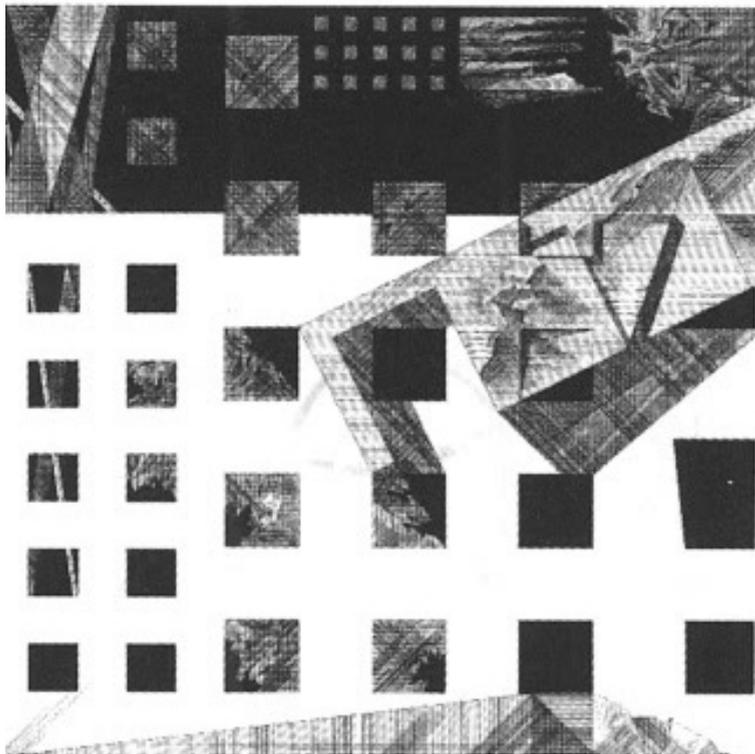
Le nuove idee in contrasto con l'insegnamento della progettazione negli ultimi due anni di corso originarono una serie di eventi, come la lunga occupazione del 1963, che disturbarono pesantemente i nostri percorsi universitari, tutti alla fine più lunghi, in alcuni casi molto più lunghi, del dovuto.

Il lungo tempo trascorso mi dà la possibilità, e da un lato mi obbliga, ad aggiungere qualche riga in forma di necrologio per quanti ci hanno lasciato negli anni: Giuseppe Miano, Franca Bossalino, Paolo Visentini; fino a Italo Ranieri (20/05/2022). Di Giuseppe Miano (Luglio 2015) ricordato in una giornata di Studio a San Luca e la piccola Biblioteca del quale è stata presa in carico dalla Biblioteca Ludovico Quaroni del Dipartimento DPTA dell'Università Sapienza - alla quale sono andati anche documenti di Paolo Visentini - oltre alla figura scientifica ed al dirompente entusiasmo per la Cultura dobbiamo ricordare la funzione di animatore strutturale dello Studio: dall'indicazione di linee guida alla proposta di canzoni anarchiche e socialiste da aggiungere sempre in alternativa alla goliardia romanesca, che si cantava spesso al Montarozzo, allora modestissima Trattoria sul bordo dell'Appia Antica . Di Franca (14 Agosto 2018) vanno ricordati i due Vitruvio, il secondo con testo a Fronte, ai quali è stata portata il dovuto apprezzamento più in area umanistica che architettonica, ed il suo progressivo allontanarsi dall'interesse specifico nel merito della Architettura, per spostare la sua ricerca sui contesti e la sostenibilità. Dopo una lunga attenzione per la Architettura giapponese e la Didattica dell'Architettura in Cina, che la ha portata spesso a visite fatte con studenti " in situ" ed alla produzione con Colleghi di numerosi documenti video, si è dedicata per anni alla costruzione di un sito (Diambiente) nel Dipartimento DIAR di Sapienza, per il quale ha tradotto e pubblicato gran parte della letteratura anglosassone sul tema della sostenibilità; in generale e nello specifico della Architettura e dell'Ambiente. Parte del suo lavoro è documentata in Didattica per la Sostenibilità pubblicato con Rosalba Belibani. Paolo Visentini (19 Febbraio 2017) ha sempre portato nello Studio la sua lunga esperienza di collaborazione professionale negli Studi di Piero Maria Lugli e di Piero Barucci; esperienza della quale soffriva la inevitabile dura disciplina. E questo malgrado la sua eleganza e il suo apparente distacco un po' calvinista ne facessero il partner ideale per quel tipo di strutture. Italo Ranieri (21 Maggio 2022), figlio di un sarto , maestro all'interno dello Studio per tutto quanto riguardava l'organizzazione e le operazioni cartacee di ogni tipo (va ricordato forse che la carta, dalla carta cipolla a quella gialla che veniva dagli USA ai cartoncini Schoeller che consentivano di correggere un segno sbagliato a penna, è stata per decenni pena e delizia della



nostra generazione). Italo è poi stato uno dei tre libero-professionisti che ho citato più sopra, con Studio Professionale a Latina, Città di provenienza, per la quale si è battuto per anni, in sede tecnica e professionale, per le vicende urbanistiche e la rivendicazione di un Ordine Professionale Territoriale. Per descriverne la figura, ricca di acribia, di percezione del futuro e di efficienza, voglio ricordare una scelta tecnica per la nuova casa di un cliente non vedente: scelse murature in blocchetti industriali lecabloc, per consentire al cliente di misurare lo spazio contando a mano i singoli pezzi .

Lo Studio si smontò gradualmente, a mano a mano che i suoi componenti si laureavano e che le storie personali prendevano il sopravvento sull'idea della piccola comunità. Vale la pena di ricordare che negli anni successivi le singole persone sono rimaste in contatto mantenendo, fra i soggetti meno vincolati da contratti di lavoro stringenti, rapporti di collaborazione e di confronto; in particolare per quanti di noi coinvolti in impegni di insegnamento universitario.



Corso Vittorio. Atrio Testaccio.

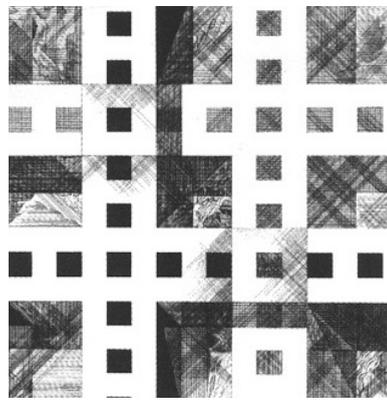
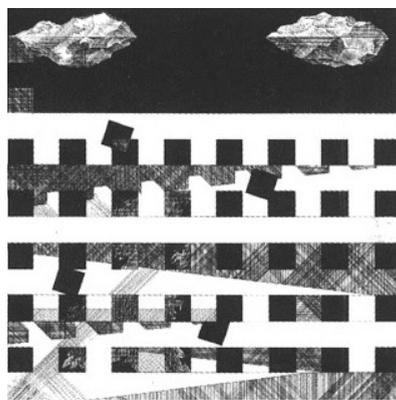
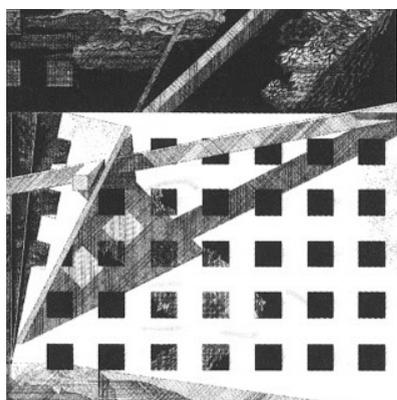
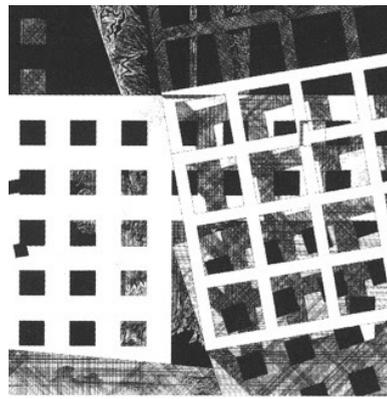
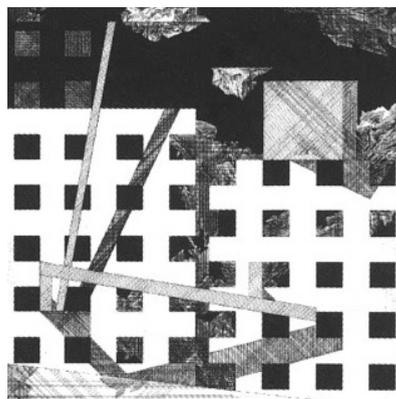
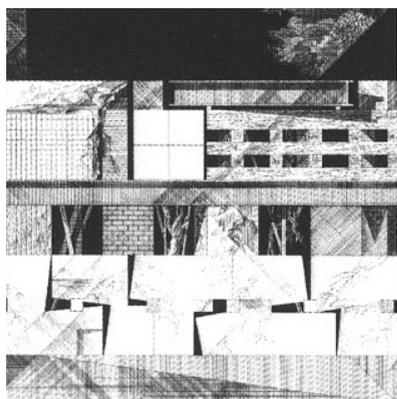
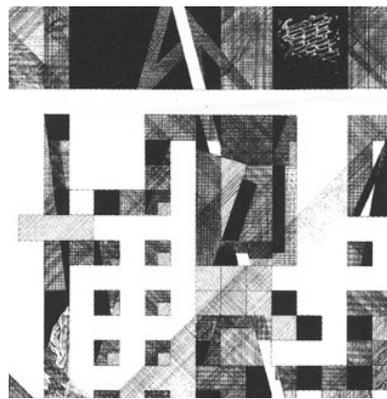
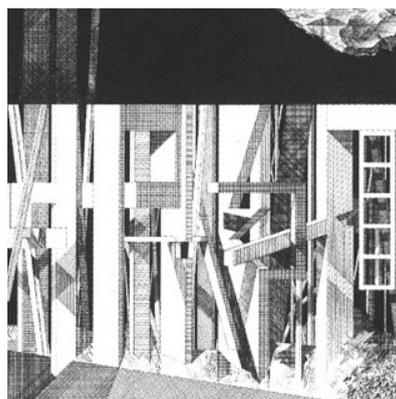
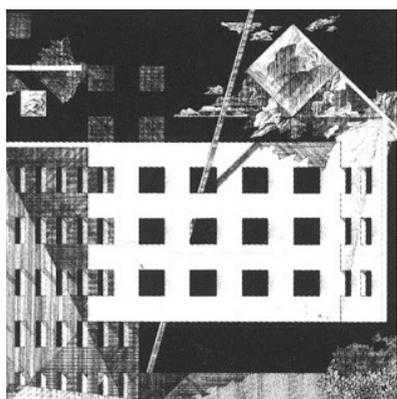
Era la fine del 1963

Andrea Silipo

Era la fine del 1963: “Facciamo uno Studio, vuoi partecipare?”

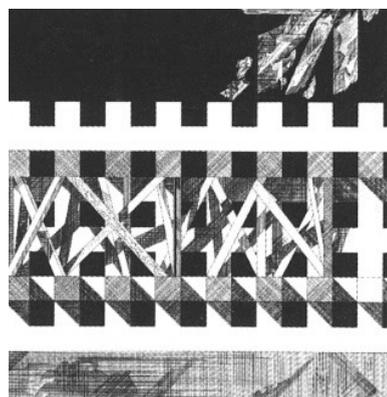
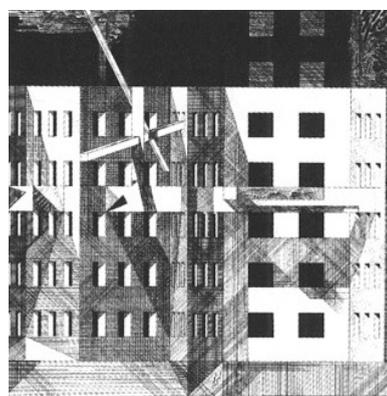
E' cominciata così la vicenda culturale ed esistenziale che mi avrebbe accompagnato per tutti gli anni della mia formazione universitaria e professionale. Sino ad allora, la Facoltà era stata per me, come per tanti altri, soprattutto una poco motivante sequela di “esercitazioni” di disegno dal vero, di “progetto della casa del Notaio”, di lezioni ex-cathedra di Analisi o Geometria descrittiva. La proposta mi fu rivolta, appoggiati ad uno dei finestroni del corridoio della facoltà di Valle Giulia, da Mario Seccia: ed è a lui, scomparso pochi giorni fa, che dedico questo breve ricordo, che si affastella con tanti altri: l'organizzazione dello Studio di Via Nicotera 25, dove lavorammo insieme alla preparazione del Convegno del ROXY, dove incontrammo i “nuovi” Docenti, e dove, negli anni successivi, alla progettazione architettonica si sostituì l'elaborazione degli slogan, la preparazione dei manifesti e la discussione delle “Tesi” sulle quali si attestò la posizione dello Studio, a cui parteciparono, oltre a Mario, Franco Purini, Laura Thermes, Duccio Staderini, Antonio Pedone, Paolo Martellotti, Lucia Latour, Paola Trucco, Pia Pascalino, e qualcun altro di cui ora mi sfugge il nome.

Quando dovemmo lasciare Via Nicotera, ci ritrovammo, quasi gli stessi, prima nello studio di Corso Vittorio e poi in “Atrio Testaccio”.



Furono anni irripetibili ed inaspettati, per gli entusiasmi prima verso le “nuove” dimensioni della disciplina, svincolata dagli angusti confini accademici, poi affiancate, se non contrastate, dalla dimensione politica, che noi vivemmo fortemente intrisa di un’originale sovrastruttura culturale (l’approccio strutturalistico della “Critica del gusto” di Galvano della Volpe). Negli anni, fu il rapporto fra queste due dimensioni il principale motivo di confronto e talvolta di scontro fra i partecipanti allo Studio: ci dividemmo fra “puristi” (Franco e Laura, anzitutto), altri di noi che fummo quasi del tutto travolti dalla passione per il Movimento; ed in mezzo, gli “ideologici” (soprattutto, appunto, Mario) che cercarono di conciliare le ragioni dell’adesione alla politica con un permanente, forte interesse per la disciplina, allora vissuta soprattutto come attenzione alla sua componente “grafica”, piuttosto che a quella progettuale.

E, per quanto mi riguarda, anni di un intenso e coinvolgente impegno nella rivisitazione della storia dell’architettura attraverso la collaborazione al Dizionario enciclopedico dell’Architettura, l’originale progetto diretto da Paolo Portoghesi, nelle cui “voci” ebbi modo di riversare riflessioni che intendevano conciliare il forte ideologismo ereditato dall’impegno politico con l’indagine sugli aspetti meno noti delle esperienze culturali di maestri e tendenze dell’intera storia dell’architettura e dell’arte.



Lo studio di Corso Vittorio

Monica Manicone



Gli anni Sessanta rappresentarono anche per l'Italia un periodo di grande fermento, apertura e creatività, che si auspica possa essere vissuto in qualche nuova forma nell'immediato futuro. Roma visse, in quegli anni, una vera e propria "età dell'oro" (1). La vita artistica si concentrava a Piazza del Popolo, tra gli studi di artisti e i salotti di intellettuali, l'Accademia di Belle Arti e le gallerie, i caffè e le osterie - il Caffè Rosati, Canova, l'Osteria Fratelli Menghi, per ricordarne qualcuno - le librerie come Al Ferro di Cavallo di Via di Ripetta dove gli studenti, accolti dalla proprietaria Agnese De Donato, si raccoglievano trascorrendo interi pomeriggi. Erano gli anni del boom economico e del progresso tecnologico, gli anni delle Olimpiadi e della "dolce vita", gli anni di un grande rinnovamento che avrebbe influenzato i valori, la cultura, lo stile di vita delle generazioni successive. In questo stimolante panorama si formò una intera generazione di architetti che fu in grado di uscire dai canoni della vecchia scuola, incontrandosi anche fuori dalle aule universitarie per progettare, discutere, confrontarsi su tutti quei temi che la città in trasformazione stavano offrendo - la scala territoriale, la grande dimensione, la diffusione delle automobili, i centri direzionali (2). Gli "studi" di architettura, numerosi a Roma in quel periodo, erano fucine in cui si forgiavano i nuovi architetti (3), "piccole agguerrite fortezze dove covare la theoria" (4). Erano luoghi della formazione tanto quanto l'università stessa e, anzi, rappresentavano una "controscuola" in cui gli studenti più avanti nel percorso guidavano i più giovani nell'apprendimento (5). Luoghi che per lo sforzo critico e il desiderio di cambiare il mondo secondo le proprie esigenze, e non quelle ereditate dalle generazioni precedenti, dovrebbero rimanere ancora oggi esempi per le nuove generazioni.

Lo Studio di Corso Vittorio fu di grande riferimento per molti giovani studenti di architettura romani. Ne facevano parte Giorgina Amendola, Pier Paolo Balbo, Lucia Latour, Paolo Martellotti, Pia Pascalino, Antonio Pedone, Roberto Perris, Franco Purini, Mario Seccia, Andrea Silipo, Duccio Staderini, Laura Thermes, in un primo momento anche Roberto Bandiera, Francesca Onofri. Il pittore Lorenzo Taiuti, tra i primi in Italia a interessarsi all'arte digitale, fu pure una figura importante per i giovani architetti dello Studio di Corso Vittorio, con i quali condivideva una stanza nello studio. Con loro altri studenti parteciparono per periodi più o meno brevi a quella esperienza, scambiando idee su temi e progetti. La necessità di dare una nuova impostazione a una serie di questioni legate all'architettura e all'urbanistica e, soprattutto, il tentativo di rimettere in discussione il "percorso obbligato" della cultura architettonica ufficiale (6) fece sì che lo studio si configurasse come uno spazio aperto e di confronto, che attirò l'attenzione di personaggi come Achille Perilli, Gastone Novelli o Tomás Maldonado. Quest'ultimo, chiamato proprio da Perilli a visitare una mostra organizzata dai componenti del gruppo nel loro spazio, fu così colpito che rimase un intero pomeriggio a discutere sul loro testo-manifesto, esponendo le sue convinzioni a riguardo e suggerendo anche modifiche che a suo vedere sarebbero state opportune. Il lavoro dello Studio di Corso Vittorio, pubblicato nel 1969 nella rivista "Grammatica" di Achille Perilli, era senz'altro ispirato dalle teorie del linguaggio di Noam Chomsky e dalla Minimal Art, in particolare dall'opera di Donald Judd (7). Altra figura di riferimento era Maurizio Sacripanti, presso il cui studio lavorava Franco Purini, anima e guida del gruppo di Corso Vittorio. Nel testo i motivi di fondo, vero e proprio documento programmatico e atto fondatorio dello studio, partendo dalla considerazione che le nuove tecniche di informazione si ripercuotevano inevitabilmente sui processi di produzione, i giovani di Corso Vittorio sceglievano come uno dei punti di partenza della loro ricerca la necessità di un nuovo tipo di lettura e di uso dell'opera architettonica e, inoltre, la necessità

Note

(1) PURINI F., Roma e l'età dell'oro, in "La grande svolta anni Sessanta. Viaggio negli anni Sessanta in Italia", p.171,

(2) PURINI F., Un programma di lavoro, in "Rassegna di architettura e urbanistica - La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta", p.13,

(3) PURINI F., Premessa, in "Rassegna di architettura e urbanistica - La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta", p.11,

(4) PERRIS R., Gli studi di architettura nel fiume in piena degli anni Sessanta, in "Rassegna di architettura e urbanistica - La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta", p.121,

(5) PURINI F., Roma e l'età dell'oro, in "La grande svolta anni Sessanta. Viaggio negli anni Sessanta in Italia", p.180,

(6) Atrio Testaccio, in "Grammatica", n. 3, Roma, luglio 1969, p.63,

(7) PURINI F., Roma e l'età dell'oro, in "La grande svolta anni Sessanta. Viaggio negli anni Sessanta in Italia", p.181,

che la progettazione affrontasse il problema della accelerazione dei “tempi di consumo”, intesi non solo come mutazione del gusto ma, soprattutto, come durata di un intervento architettonico (8). Partendo da questi presupposti, ciò che andava ricercato in una architettura non era tanto la possibilità di percezione immediata delle forme geometriche ma la “leggibilità di un certo processo di costruzione dell’immagine globale e complessa dello spazio” (9). Dal punto di vista tecnologico, la dichiarazione era quella di prediligere al diffuso uso del cemento armato soluzioni più “economiche”, non solo per i costi ma anche per la realizzazione, come il ferro o i laminati plastici. Si proponeva, perciò, un nuovo tipo di prefabbricazione capace di interpretare lo spazio architettonico attraverso specifiche categorie architettoniche e l’uso di moduli tridimensionali “complessi e unitari” tali, però, da consentire l’utilizzo di tipologie aggregative organiche. (10). Un’altra questione fondamentale affrontata nei “motivi di fondo” è quella della architettura della città. I contributi teorici di quegli anni su questo tema erano per lo più incentrati sull’idea di città-territorio, una città che aveva perso i suoi tradizionali limiti dimensionali e geografici senza però, secondo il gruppo di Corso Vittorio, giungere a soluzioni operative. L’attenzione era, invece, su come la città si configurasse come “luogo di accumulazione di funzioni complesse”, ovvero come un sistema complesso che investe lo spazio urbano in tutte le sue componenti, senza fare distinzione tra spazi serviti e serventi, rifiutando, così, anche il nuovo concetto di zoning. Le considerazioni sulla città trovavano una forma nelle proposte urbane di quegli anni: nella Città Compatta di Franco Purini e Laura Thermes (1966-67), nel progetto di restauro del San Michele a Ripa Grande e del tessuto circostante di Paolo Martellotti, Mario Seccia, Andrea Silipo, Duccio Staderini (1967-68), negli studi sulle aggregazioni urbane di Pia Pascalino (1967), nel progetto di sviluppo urbano sulla Valle del Tevere di Martellotti e Antonio Pedone (1968). La Città Compatta, i cui disegni sono in parte conservati al museo Maxxi di Roma e in parte al museo Beaubourg di Parigi, derivava dalla diffusione in quegli anni dei container utilizzati per i trasporti. L’idea era proprio di utilizzare campate metalliche cubiche di 6x6x6 metri sovrapposte e connesse una con l’altra a comporre la città. L’interesse suscitato dalla Città Compatta fu tale che divenne esempio per molte tesi di laurea che ebbero come relatore Ludovico Quaroni.

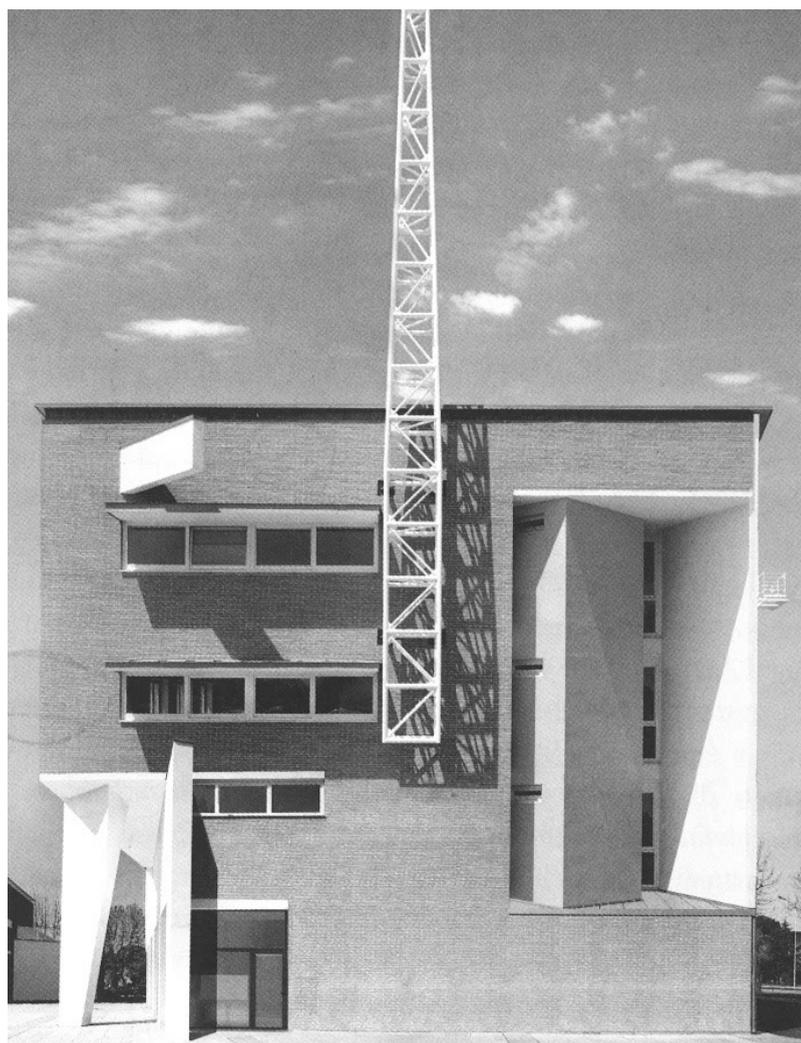
In seguito il gruppo lasciò Corso Vittorio per trasferirsi nel quartiere Testaccio e dare vita a Atrio Testaccio. Racconta Franco Purini che Sebastian Matta eseguì due opere nel loro studio, e la vendita di una delle due consentì al gruppo di sostenere l’inizio della nuova attività (11). In un primo momento il gruppo si ampliò. Entrarono a farne parte, tra gli altri, Paola d’Ercole, Antonio Pernici, Laura Vinciarelli, che ben presto si trasferì a New York affiancando alla carriera universitaria una intensa attività artistica, tanto che le sue opere fanno oggi parte di collezioni private e istituzioni culturali, come il Museum of Modern Art di New York e il San Francisco Museum of Modern Art. L’esperienza di Atrio Testaccio si concluse dopo poco tempo, quando Franco Purini si trasferì a Milano, chiamato a lavorare da Vittorio Gregotti alla fine del ’68. Probabilmente, anche se fosse rimasto a Roma, il gruppo si sarebbe sciolto dopo non molto tempo, poiché i filoni di ricerca si stavano ormai consolidando su percorsi diversi. Tornato da Milano, Franco Purini continuò l’attività di architetto con Laura Thermes a Via dell’Oca, vicino Piazza del Popolo. Lucia Latour fondò Gruppo Altro, facendo della danza e del linguaggio del corpo la sua principale attività. Paolo Martellotti, Pia Pascalino, Paola d’Ercole e poi Antonio Pernici e Giuseppe Marinelli diedero vita allo Studio Labirinto. L’esperienza di Corso Vittorio era conclusa ma le idee e le teorie maturate in quegli anni sono rimaste nel lavoro dei protagonisti e di coloro che ad essi si sono ispirati ●

(8) ATRIO TESTACCIO, I motivi di fondo, in “Grammatica”, n. 3, Roma, luglio 1969, p.64,

(9) ATRIO TESTACCIO, I motivi di fondo, in “Grammatica”, n. 3, Roma, luglio 1969, p.65,

(10) ATRIO TESTACCIO, I motivi di fondo, in “Grammatica”, n. 3, Roma, luglio 1969, p.66,

(11) PURINI F., Roma e l’età dell’oro, in “La grande svolta anni Sessanta. Viaggio negli anni Sessanta in Italia”, p.181



Bibliografia

- ATRIO TESTACCIO, I motivi di fondo, in “Grammatica”, n. 3, Roma, luglio 1969, pp.64-68
- DE DONATO Agnese, Purini, studente emerito in MANICONE Monica (a cura di), Architettura. Sostanza di cose sperate. Scritti in onore di Franco Purini, Iiriti Editore, Campo Calabro, 2017, pp. 423-424
- PERRIS Roberto, Gli studi di architettura nel fiume in piena degli anni Sessanta, in PURINI Franco, CALCAGNILE Luigi, NENCINI Dina, MENEGATTI Francesco (a cura di), “Rassegna di architettura e urbanistica - La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta”, anno XXXVII, n.112/113/114, gen-dic 2004, pp.117-127
- PURINI Franco, Luogo e progetto, Roma, Edizioni Kappa, 1976
- PURINI Franco, Roma e l’età dell’oro, in Catalogo della mostra a cura di Virginia Baradel, Ennio Ludovico Chiggio, Roberto Masiero, “La grande svolta anni Sessanta. Viaggio negli anni Sessanta in Italia”, presso il Palazzo della Ragione, 7 giugno-19 ottobre 2003, Padova, Milano, Skira Editore, 2003, pp.171-183
- PURINI Franco, Un programma di lavoro, in PURINI Franco, CALCAGNILE Luigi, NENCINI Dina, MENEGATTI Francesco (a cura di), “Rassegna di architettura e urbanistica - La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta”, anno XXXVII, n.112/113/114, gen-dic 2004, pp.11-15
- PURINI Franco, Frammenti di tempo, in PURINI Franco, CALCAGNILE Luigi, NENCINI Dina, MENEGATTI Francesco (a cura di), “Rassegna di architettura e urbanistica - La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta”, anno XXXVII, n.112/113/114, gen-dic 2004, pp.133-142
- THERMES Laura, Percorsi di conoscenza, in PURINI Franco, CALCAGNILE Luigi, NENCINI Dina, MENEGATTI Francesco (a cura di), “Rassegna di architettura e urbanistica - La formazione degli

Da Corso Vittorio al Labirinto.

Labirinto

Paolo Martellotti

E Nel 1969 finiva la esperienza dello studio "Corso Vittorio" (poi "Atrio Testaccio"). Dal 1963, anno della occupazione della facoltà di architettura di Roma, erano passati sei anni che sono stati determinanti per la formazione di una generazione di architetti romani e non solo.

Il gruppo di Corso Vittorio, che si era incontrato prima nello studio di via Nicotera e poi ritrovato in quello di p.zza della Libertà, in quei fantastici 6 anni aveva prodotto una lunga serie di progetti e anche una elaborazione teorica che mi piace ricordare, oltre che nell'opera di F.Purini, nelle intuizioni di Azio Cascavilla nei rapporti fra cinema ed architettura e nella fondamentale spinta di Mario Seccia per l'approfondimento degli studi della "linguistica".

Ci eravamo riappropriati di un linguaggio e di alcuni importanti padri culturali, (in particolare i futuristi e gli astrattisti italiani degli anni trenta), il cordone con i quali era stato stupidamente tagliato in base ad una generica condanna del fascismo. Combatteamo le colpevoli dimenticanze di un dibattito molto provinciale che nel dopoguerra contrapponeva l'idealismo degli astrattisti al figurativismo del realismo socialista Rifiutavamo quella cultura che produceva opere marginali e caratterizzate da un linguaggio frettolosamente importato dall'estero.

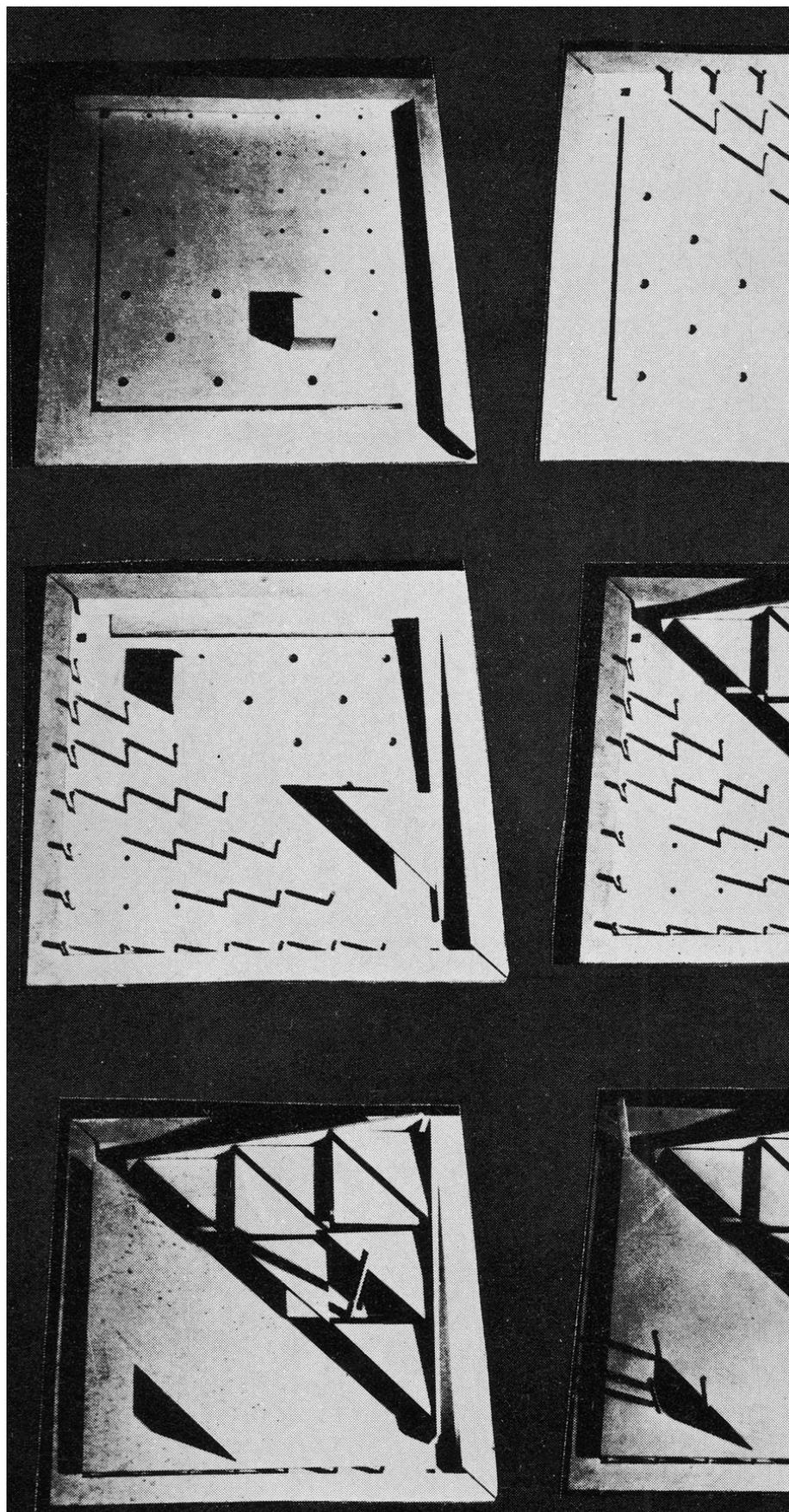
Ci eravamo liberati delle categorie architettoniche ed urbanistiche dello zoning razionalista. I nostri modelli spaziali derivavano da una idea di città che chiamavamo "compatta" o "compressa" i cui componenti (frutto di industrializzazione) configuravano una città senza distinzione fra centro e periferia, in cui addensamento e rarefazione non fossero mai addensamento e rarefazione di significato e di qualità.

A dicembre del 1968 muore Gastone Novelli. Franco Purini comincia a lavorare a Milano e per me nasce l'idea di un nuovo studio che si è conclusa dopo un anno con la fondazione del "Labirinto" che ha operato per dieci anni (1969-1979).

Sarebbe una eccessiva semplificazione relegare l'esperienza dello studio Corso Vittorio agli anni sessanta e quella del Labirinto ai settanta. Per capire la continuità e le differenze tra le due esperienze è necessario guardare al contesto in cui sono nate.

La vivacità culturale di Roma negli anni 60 si era incontrata con la rivoluzione portata dagli studi dello strutturalismo linguistico. Si superavano finalmente le secche di una critica che, inseguendo il fantasma della divisione fra ciò che è arte e ciò che non è arte, fra forma e contenuto, era di fatto incapace di leggere un testo nella sua complessità e in conseguenza trascurava molti dei messaggi trasmessi dall'artista. Questo nuovo strumento critico dava non solo un aiuto insostituibile alla comprensione della struttura dell'architettura e alla elaborazione di una nuova grammatica e sintassi espressiva, ma anche uno stimolo per una nuova libertà creativa in risposta al dialogo che caratterizzava fortemente gli anni sessanta a Roma fra le diverse espressioni artistiche. Ci si incontrava nelle cantine e nei locali intorno a Piazza del Popolo; nella Stamperia Romero o nella Libreria Ferro di Cavallo; da Consagra a parlare della "Città Frontale"; in giro per Roma ascoltando i pensieri di Manganelli sull'architettura o nelle serate da Achille Perilli dove potevi ascoltare Elio Pagliarani e incontrare Angelo Maria Ripellino. Si viveva in contatto continuo con i giovani artisti della nostra generazione (tra questi mi piace ricordare il raffinato pittore e grande amico Carlo Cego), ma anche con i due maestri G.Novelli e A. Perilli. In particolare alcuni di noi, ancora studenti, furono chiamati insieme ai due pittori dall'arch. prof. Maurizio Sacripanti come assistenti in un corso di composizione.

La contiguità fra arti diverse aveva innescato una serie di sperimentazioni in cui si erano variamente trovati a convivere diversi codici espressivi. Non era un semplice recupero di quanto elaborato dall'avanguardia futurista ma anche una nuova ventata creativa. (fra le tante testimonianze di questa atmosfera si può ricordare la rivista CARTE SEGRETE la cui pubblicazione inizia nel '67). Il significato di quanto abbiamo fatto a Corso Vittorio e



di ciò che abbiamo fatto nel Labirinto è proprio nel nodo complesso di queste sperimentazioni.

I disegni e i progetti elaborati dai componenti di "Corso Vittorio" hanno formato le basi di una nuova sintassi segnata dal razionalismo europeo e dalla migliore architettura e arte astratta italiana degli anni '30: un linguaggio su cui è caduto l'interesse delle riviste di architettura e l'attenzione della ricerca e del professionismo internazionale (in particolare penso all'opera degli architetti americani che sono poi stati conosciuti come il gruppo dei Fives).

Nel corso di pochi anni la dimensione utopica e di sapore futurista della città compressa (vedi progetti e disegni di F. Purini e L. Thermes e progetto "Valle del Tevere" P. Martellotti e A. Pedone) si è via via evoluta in un linguaggio purificato, in un'architettura sublimata a cui è stata data la logica di un teorema.

Su questa base è nato il "Labirinto".

Il Lavoro del Gruppo Labirinto

Le persone che lo hanno creato si erano tutte formate all'interno o

comunque nell'area dello studio di Corso Vittorio e tutti vi avevano trovato un proprio linguaggio espressivo ma pensavano che lo scavo nella possibilità espressiva del linguaggio dell'architettura fosse appena agli inizi.

Si pensava che, una volta impossessatici del linguaggio, dovessimo addentrarci nella dimensione del racconto e sfidando l'ampio spettro della "retorica" viaggiare nel mondo delle metafore o delle ellissi, sconfinare in altri linguaggi, recuperare all'operato dell'architetto il simbolo e l'allegoria, o dialogare con gli artisti surrealisti nell'inconscia dimensione degli archetipi.

Per fare riferimento ad un architetto-simbolo, si voleva passare dal Terragni oramai accettato da tutti della Casa del Fascio al sogno letterario, ancora da molti deriso, del progetto per il Danteum.

Nel Labirinto non si parlava più di volumi, di superfici, di elementi lineari e delle diverse possibilità del loro accostamento seriale che aveva caratterizzato la produzione degli anni precedenti; neppure della geometria che soprintendeva alla composizione, come faceva lo studio GRAU

Nel nostro studio si ragionava sul tempo breve di una architettura provvisoria e sui secoli della durata di un simbolo. Si studiavano le caratteristiche di una architettura di scavo sotto l'orizzonte che cercava i propri significati nella vasta letteratura sulla discesa agli inferi. Mettevamo in relazione piramidi o montagne, con le architetture che si configuravano come una sfida babelica di salita al cielo. Si indagavano le qualità della architettura d'aria e le caratteristiche dei cieli di copertura, e il numero "infinito" dei suoi componenti...e qui mi fermo, conscio che fra i tanti temi trattati dal "Labirinto" sto facendo una selezione troppo personale.

I primi disegni e/o progetti che si avventuravano in questi nuovi grandi territori di indagine, hanno visto la luce negli ultimi scampoli del 60. Erano progetti che usavano la stessa grammatica di progetti precedenti ma già in essi si percepivano le problematiche che avrebbero caratterizzato il decennio seguente. E' emblematico il mio progetto di palazzo delle esposizioni 1969/70.

Su di uno spartito che imposta una teatrale analogia fra i tempi di realizzazione del cantiere e il tempo della definizione dei segni architettonici, la tipologia di un palazzo di esposizione si trasformava nella occasione di un pensiero sugli archetipi che si nascondono dietro le aggregazioni dei componenti di una architettura e nelle parole che vengono usate per definirla.

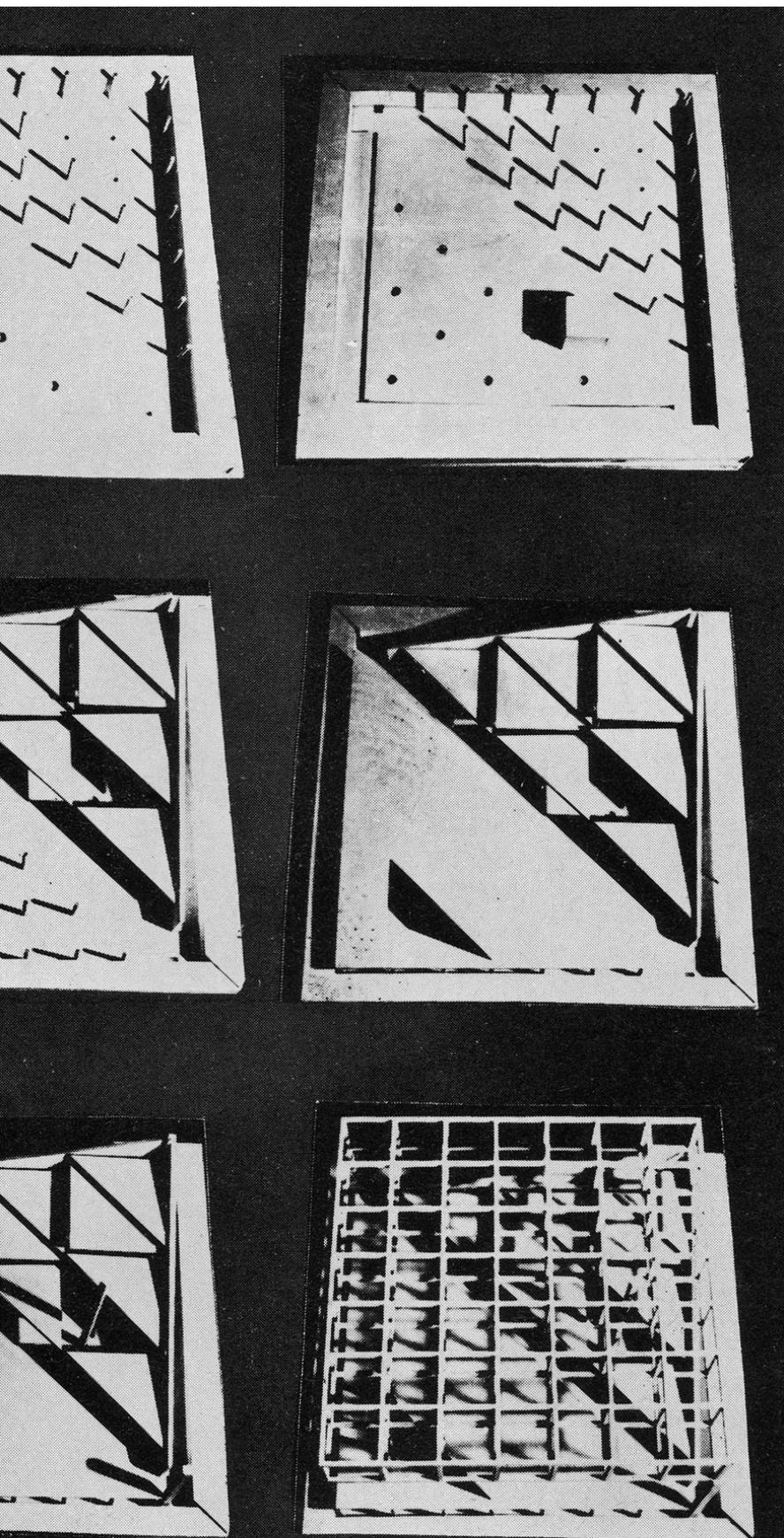
Il seminterrato si legava alla memoria degli spazi "sotto l'orizzonte" fra l'architettura di scavo e la sala ipostila. La copertura piana del seminterrato definisce l'orizzonte della composizione: una "pianura" che definisce la nuova quota 0 della composizione.

Da questa pianura si eleva una architettura che sublima il concetto della salita verso il cielo di copertura. La forma base è quella piramidale ma i suoi componenti sono elementi che ricordano gli alberi: io ho definito questa aggregazione di elementi come "montagna".

Attraverso questa salita si raggiunge lo spazio della copertura percorribile.

La sua grammatica parla di un segno ripetuto sempre uguale a se stesso. Nella storia del significato dei numeri gioca sul non numerabile che nella architettura è il simbolo dell'infinito. Il suo mondo prospettico evita qualunque indicazione di direzione e per questo rimanda all'archetipo del labirinto. Ma io l'ho chiamato semplicemente "cielo". Sotto l'orizzonte - pianura - montagna - cielo. I quattro archetipi che avrebbero formato tutti i disegni e progetti che ho fatto negli anni 70.

Oggi, dopo tanti anni, penso di poter affermare che forse i momenti più indicativi per comprendere le problematiche del "Labirinto" non sono la produzione di opere, disegni e progetti frutto di autonoma ricerca o di occasioni professionali, ma quelle esperienze collettive (che si concludevano in una mostra) in cui il gruppo si adoperava a costruire oggetti o spazi che indagassero questi significati complessi. In quelle occasioni il Labirinto diventava una "Factory" che attirava non soltanto i visitatori ma anche tanta improvvisata mano d'opera di giovani artisti e studenti di architettura. Ma questa è la storia degli anni 70 ●



Due momenti storici.

Laura Thermes

Per quanto riguarda le vicende della Facoltà di Architettura di Roma degli Anni Sessanta e la volontà di cambiamento espressa da molti dei suoi studenti in quel decennio più consapevoli e attivi, il Convegno del Roxy del 1963 e la Battaglia di Valle Giulia del 1968 sono senza dubbio gli eventi più importanti. Il primo, deciso dal Consiglio di Facoltà, era stato organizzato da Bruno Zevi, dopo il suo periodo allo IUAV tornato ad insegnare a Roma, assieme a Luigi Piccinato, proveniente anch'esso dalla scuola veneziana, e da Ludovico Quaroni, che aveva lasciato la sua cattedra di Urbanistica a Firenze per quella di Composizione Architettonica nella Facoltà romana, subentrando come riferimento centrale dell'area progettuale ad Adalberto Libera, scomparso poco prima. Il Convegno concluse un'occupazione che aveva materializzato l'opposizione di molti studenti alla tradizione teorica e didattica della Facoltà iniziata con Gustavo Giovannoni, che non riusciva a sintonizzarsi con il presente.

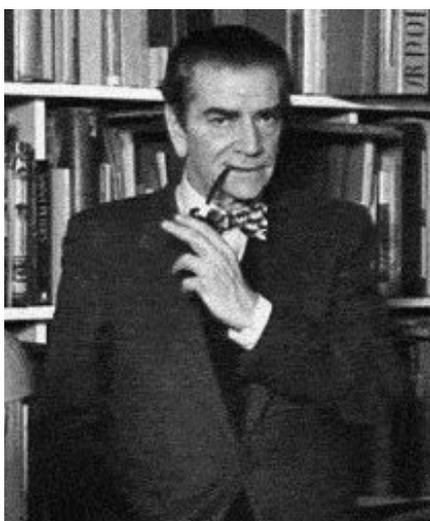
L'obiettivo di questo incontro assembleare, della durata di tre giorni, era di grande respiro, e consisteva nel riformulare l'intero insegnamento. In realtà il Convegno si tradusse in un vero e proprio processo, nel quale il ruolo di pubblico ministero era stato assunto da Bruno Zevi. Il grande storico romano pronunciò una requisitoria contro lo statico accademismo che caratterizzava la Facoltà, ma in particolare condannò la visione teorica e l'impegno didattico di Saverio Muratori, decretandone una *damnatio memoriae* che per molti versi continua fino ad oggi. Non è possibile in questa breve

nota affrontare nei suoi principali aspetti quel momento ormai storico, i cui effetti sono ancora presenti nella vita della scuola romana, che si stava avvicinando allora al mezzo secolo di attività. Ciò che però si può affermare sinteticamente, e con una certa esattezza, si riconosce nello scontro tra due posizioni entrambe importanti nonostante la loro diversità. Una delle due, più radicata nella storia della scuola romana, il cui rappresentante più deciso e avanzato era Saverio Muratori, proponeva un'idea dell'insegnamento che intendeva procedere nella sua evoluzione in continuità ideale con i contenuti fondativi della Facoltà. Per contro, l'altro schieramento intendeva invece provocare una frattura definitiva tra l'impostazione data dal suo fondatore e da Marcello Piacentini e i nuovi scenari con le conseguenti tematiche progettuali che si presentavano in quel momento all'architettura. I due blocchi, se così possiamo chiamarli, avevano entrambi ragione, ma la seconda posizione appariva ed era, soprattutto per noi giovani, più capace di produrre una mutazione epistemologica rapida, concreta, in grado di conferire all'architettura contenuti più ampi, in sintonia con il contesto culturale di allora e in rapporto alla grande dimensione. Essa costituiva un nuovo e promettente ambito problematico, che dava al sapere relativo all'abitare un'estensione inedita, al cui interno si potevano ridefinire le conoscenze fondamentali del costruire. L'unico errore che Bruno Zevi aveva commesso è, a mio avviso, quello di considerare arretrata, reazionaria e fortemente limitativa la visione muratoriana dell'architettura. In realtà la concezione del territorio, della città e degli edifici dell'autore del Palazzo della DC

Muratori, Zevi. Dissintonie.



Saverio Muratori.



Bruno Zevi.

all'EUR è stata la base formativa di architetti e docenti, tra i quali Carlo Aymonino che senza il pensiero muratoriano non avrebbe potuto fondare nello IUAV il Gruppo Architettura, né concepire il volume La città di Padova, un vero e proprio manifesto urbano. Per concludere queste considerazioni sul Convegno del Roxy, va detto che la frattura culturale che provocò si è progressivamente ampliata, e divenuta più profonda, nel corso dei cinquanta anni che separano la vita della scuola romana dal 1963. Su questi argomenti si potrà proporre in seguito, se sarà possibile, qualche riflessione più complessa e dettagliata.

Il secondo momento che identifica gli Anni Sessanta è lo scontro del marzo 1968. Uno scontro in quale mise fine ad un'altra occupazione, ben più radicale nei suoi contenuti di quella del 1963, che vide Pier Paolo Pasolini schierarsi dalla parte dei poliziotti che dovevano liberare la Facoltà occupata dagli studenti. L'autore di Una vita violenta non aveva del tutto torto, perché la rivolta sessantottesca nasceva all'interno della borghesia. Gli studenti di allora provenivano tutti, tranne qualche eccezione, da quella classe sociale, alla quale peraltro appartenevo, allora rigida e convenzionale, tesa più a rappresentarsi che ad agire. Sulla Battaglia di Valle Giulia è nato un mito che cresce negli anni, anche se segna l'inizio di una duplice fase del nostro paese. Per un verso la reazione agli immutabili e rigidi costumi familiari e alla immobilità rituale della Facoltà ha prodotto un avanzamento notevole della possibilità di ciascuno di noi di dare un contenuto alla propria vita, scegliendo da soli abitudini, amicizie,

amori. Volevamo essere creativi secondo il nostro temperamento, - ricordiamo, ad esempio, gli Uccelli, i primi situazionisti italiani - costruendo e affermando una visione personale del mondo, e nello stesso tempo consideravamo la politica non tanto un obbligo quanto il modo di contribuire al miglioramento costante dell'abitare. Per l'altro quello scontro, che per inciso nella sua fase violenta ebbe la durata di poco più di una ventina di minuti, come ricordo bene avendo partecipato a questo evento, è una delle origini, anche se molto più simbolica che reale, della fase tormentata, inaspettata e ancora in gran parte densa di misteri del terrorismo che negli Anni Settanta sconvolse il nostro paese.

Chiudo questa brevi note con uno scritto di quel periodo che fu pubblicato nello stesso anno del Convegno sulla rivista del PCI Nuova Generazione nel quale esponevamo le tesi programmatiche del nostro studio di Corso Vittorio. In quello testo sostenevamo che "La continuità con il Movimento Moderno non è la continuità del suo linguaggio. Apparentemente eversivo, esso è il puro rovesciamento dell'architettura borghese dal suo interno e va visto come un gigantesco adeguamento della meccanica capitalista che si stava definendo nell'attuale assetto per risolvere i problemi dell'architettura generati in una gestazione di quarant'anni. Essa ha dato luogo, però, nonostante questo, a esiti eversivi, impulsi rivoluzionari di cui teniamo conto e che costituiscono oggi il nostro retroterra. Ad essi facciamo riferimento non per continuare un discorso, ma per aprirne uno nuovo" ●

Crisi e critica nel pensiero di Saverio Muratori.

Giusi Ciotoli

Il presente contributo intende indagare due temi molto cari a Saverio Muratori: la crisi, esplorata come crisi dell'insegnamento, dell'architettura e della civiltà, e la critica, intesa come attitudine sistematica con cui Muratori affronta il mondo intellettuale a lui contemporaneo. Attraverso questi fil rouge, sarà possibile ripercorrere il pensiero di Muratori concentrandoci, in particolare sulla definizione di estetica del territorio, di cui l'architetto modenese è stato precursore. Proprio nella riscoperta dell'organicità del territorio (sotto il profilo produttivo, per la sua capacità di creare tessuto, per la sua individualità ambientale) sarà possibile definire un momento chiave rispetto alle tematiche delle crisi, più volte affrontate da Muratori nei suoi scritti; del resto il territorio, nella sua totalità e complessità, costituisce il punto di svolta per una presa di coscienza del vivere dell'uomo nel mondo, andando oltre ogni deriva naturalistica o, al contrario, tecnicistica.

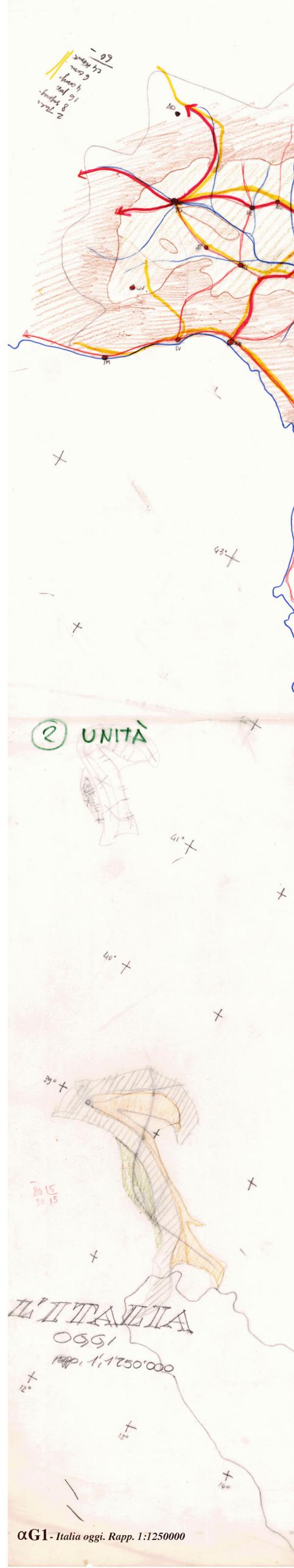
«Negli ultimi tempi, acquisita la necessaria distanza critica, si è avviata da più parti una più attenta e serena revisione della figura di Muratori, oggetto, per anni, di una pregiudiziale denigrazione o, all'opposto, di un'incondizionata esaltazione». Questa frase di Claudio D'Amato Guerrieri (che riprende quanto suggerito da Franco Purini nel 1989) ben esprime la duplicità di reazioni che, tuttora – a quasi sessant'anni dagli avvenimenti culminati con la "difesa" al Cinema Roxy di Roma – accompagna Saverio Muratori e, per esteso, il pensiero teorico fondante per la sua scuola di allievi. Oramai sono passati più di dieci anni da questa affermazione di D'Amato Guerrieri pertanto la "dovuta distanza critica" garantitaci da un mero aspetto temporale dovrebbe aiutarci nel capire alcuni passaggi teorici di Muratori. Soprattutto in merito a quegli argomenti che sono diventati centrali nella nostra disciplina.

Nell'epoca della transizione ecologica caratterizzata, soprattutto nell'ambito della ricerca scientifica da tematiche quali sostenibilità, resilienza, adattabilità, etc occorre riaffermare la centralità del ruolo di Saverio Muratori e la sua intuizione, geniale per il tempo in cui è stata prodotta, riguardante l'organicità del territorio. All'interno del gerarchico e aprioristico sistema teorico-progettuale dell'architetto modenese, infatti, il territorio viene definito come «(...) una realtà concreta e tangibile, inequivocabile nel rapporto sensibile uomo-natura comune a tutti, aperta a registrare puntualmente ogni sviluppo reale accaduto, ma anche ad accogliere ogni sviluppo nuovo; partecipa della stessa dinamica plasticità del pensiero e della coscienza umana, ma nel controllo inesorabile del rapporto con la realtà naturale e storica, richiede e afferma, come tutti gli organismi funzionanti, una disciplina e una gerarchia produttiva di strutture autonome delle parti, ma organica nell'insieme; riflette insomma tutte le attitudini dell'uomo e della società sui limiti condizionanti e concretanti della realtà fisica».

Sofferamoci su questo passaggio e cerchiamo di individuare i concetti chiave: innanzitutto la volontà di Muratori di concentrarsi sullo studio della realtà concreta. Non si tratta di una banalità ma della volontà di porre al centro (di nuovo!) il rapporto uomo-natura. È probabilmente per questa ragione che Muratori, nel testo *Civiltà e Territorio*, ripercorre le fasi processuali delle relazioni tra uomo e produzione agricola, tra città ed economia industriale. Il territorio non è un concetto, non si riferisce ad una astrazione riconducibile ad aspetti teorici oppure culturali, è reale, concreto, tangibile, verificabile, quantificabile, misurabile. Questo aspetto viene più volte sottolineato da Muratori ed è di grande importanza: la misurabilità del territorio ribatte la sua natura reale di organismo naturale; inoltre sottopone il territorio stesso alla possibilità di essere misurato, ovvero di "subire" i diversi passaggi di scala che – da un punto di vista antropico – fanno parte della presa di possesso del territorio stesso e – da un punto di vista meramente progettuale – stimolano l'ideazione e la proiezione, operazioni tipiche del mondo architettonico. Inoltre, in quanto «(...) fenomeno centrale e risultante che si può leggere a occhio nudo in vera grandezza» ammette implicitamente la sua stessa manipolazione mediante interazioni, processi inter-scalari e approcci della scala umana. L'atto di numerare trascende dal suo lato pratico e acquisisce sempre più il carattere di azione conoscitiva: «(...) il punto cruciale sta nel modo con cui le categorie di successione dell'operatore sono applicate a un mondo naturale costituito da una molteplicità sempre ambigua nella sua organicità e continuità globale e insieme nella sua eterogeneità discontinuità particolare». Contare significa interpretare i limiti sensibili, oltre che la complicata situazione reale in cui ci troviamo, fornendo così una lettura, una possibile spiegazione a fenomeni di cui, altrimenti, non riusciremo a dare una valutazione. Muratori fornisce una definizione accurata di tale processo conoscitivo, affermando quanto segue: «In particolare, il contare è di questo sperimentare il momento del riconoscere come successione, serialità successiva per quanti misurati, riconosciuti, cioè tipizzati, ma successiva in quanto aderenza a una organicità del mondo umano e naturale, manifesto per ora nel limite di continuità, continuità dunque per misure, per quanti discreti, coerenti con l'unità di misura assunta e con il tutto misurato. L'autonomia (non l'arbitrio) dell'atto soggettivo di coscienza si manifesta nell'autonomia del contare rispetto al reale, cioè in una esperienza sempre più ricca di valutazione e relativa deduzione senza uscire dal quadro concreto della realtà».

La crisi è esplorata attraverso il processo dissolutivo e il processo ricostruttivo dell'oggetto, quest'ultimo indagato quale momento logico, economico, etico ed estetico; all'interno della legge ciclica-strutturale, ogni «momento-parte (...) è riflettente in sé come struttura-processo».

L'utilizzo del termine "struttura" si riferisce all'organizzazione nascosta dell'oggetto e può richiamare alla memoria la definizione datane da Roland Barthes. Muratori sembra in fatti agire come l'uomo-strutturale che «prende il reale, lo scompone, poi lo ricompone; (...) tra i due oggetti, o i due tempi dell'attività strutturalista, si produce del nuovo e questo nuovo è niente meno che l'intelligibile generale; il simulacro è l'intelletto aggiunto all'oggetto, e questa addizione ha un suo valore antropologico, in quanto è tutto l'uomo, la sua storia, la sua situazione, la sua libertà e la resistenza opposta alla sua mente dalla natura». L'oggetto pertanto si mostra in tutta la sua natura fatta di confini reali, visibili e concreti. Forse è per tale ragione che Muratori cerca con costanza di analizzare non solo i limiti della conoscenza quanto quelli della logica, della produzione e finanche della realizzazione architettonica. La natura reale deve essere presa in considerazione e Muratori individua la crisi come elemento ricorrente in grado di comparire ciclicamente e di inserirsi come una frattura all'interno delle strutture civili. Come afferma Franco Purini nel saggio "L'ammirazione che all'arte si deve": impressioni, interpretazioni, riflessioni su Saverio Muratori, sulla sua opera interrotta «solo il momento della "catastrofe" appare infatti controllabile perché in esso teoria e realtà possono sovrapporsi: ma se questo è vero è ancora più vero che è proprio la catastrofe che mette in





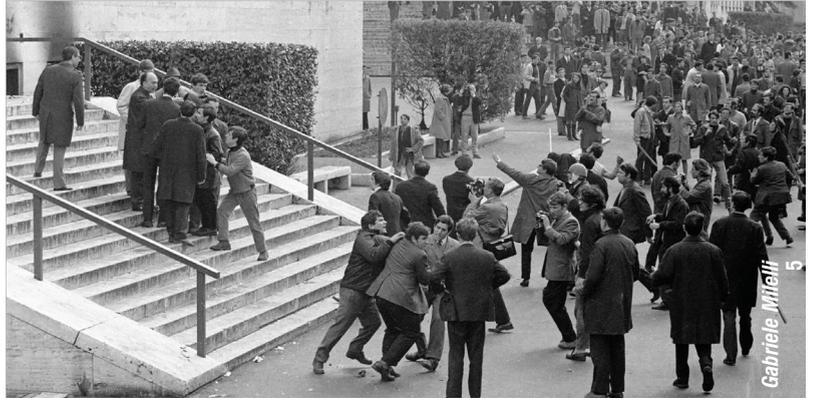
Reportage fotografico

Gabriele Milelli

1-2. La mattina del 16 marzo 1968, un gruppo di neofascisti, in maggioranza non studenti, guidati dal deputato missino Giulio Caradonna (con i baffi davanti all'ingresso), ha occupato la Facoltà di Giurisprudenza. Gli occupatori che stazionano minacciosi all'esterno hanno ricoperto l'edificio di scritte nostalgiche e allo stesso tempo "rivoluzionarie" che fingono un maldestro contenuto politico.

2-3. Ne escono improvvisamente, corrono dirigendosi verso il Rettorato, cercando di provocare scontri sparpagliati nell'area centrale della Sapienza ma senza riuscire a coinvolgere gruppi antagonisti.

4-5. Alla presenza di Giorgio Almirante la situazione si rivela in stallo, estremamente confusa e senza guida.



16 Marzo 1968.

l'occupazione violenta.

«Valle Giulia per i contestatori vale come la Marcia su Roma per i fascisti». (Ernesto Galli della Loggia, citato in Corriere della Sera, blog poche storie, 1 marzo 2018).

“Gli scontri furono un evento traumatico - dice Ramundo -. Il confronto che fino ad allora era stato con l'apparato accademico divenne confronto con l'apparato dello Stato. - See more at: <http://www.rainews.it/archivio-rainews/articoli/50-anni-fa-Valle-Giulia-parlano-i-reduci-della-battaglia-fu-evento-traumatico-b7c0920e-98d2-4e96-9533-da013ebe1b32.html>

“Ero in corteo braccio a braccio con Massimiliano Fuksas (ora un'archistar, ndr), che era fortissimo fisicamente mentre io ero una 'mezzasega', e gli dissi: 'Perché non attacchiamo?' - ricorda Scalzone -. All'inizio in tanti prendemmo di sorpresa la polizia, ma ci rendemmo conto presto di esserci messi in trappola”. “Quel giorno ho visto negli scontri il professor Asor Rosa roteare un bastone - dice Scalzone - e anche mio cugino Claudio Petruccioli (poi dirigente del Partito comunista e dei Ds, ndr) partecipare attivamente”. Il gruppo, escluso Scalzone e un altro reduce del '68, Enzo Modugno, ha poi iniziato una visita guidata dei luoghi con tanto di auricolari. “Non sono un nostalgico”, dice Scalzone, per molti anni rifugiato in Francia, condannato a 8 anni in contumacia per associazione sovversiva, pena e reato poi dichiarati prescritti. Alla domanda su quale sia la lezione del 1 marzo 1968 per gli studenti di oggi risponde: “Non c'è una lezione. E' un fatto costituito che non si cancella. Il senso dell'azione immediata, diretta, qui e ora, di ribellione. Gli studenti e altri che non erano studenti - prosegue Scalzone - non pensarono ai massimi sistemi: c'era una facoltà serrata dalla polizia (Architettura, ndr), 'proviamo a liberarla', si dissero”. “I giovani di oggi? - si chiede -. Vogliamo dire che sono colonizzati? Vogliamo parlare di servitù volontaria?”. (Oreste Scalzone, in “50 anni fa Valle Giulia, parlano i 'reduci' della battaglia: fu evento traumatico”, Corriere della Sera 1 Marzo, 2018) - See more at: <http://www.rainews.it/archivio-rainews/articoli/50-anni-fa-Valle-Giulia-parlano-i-reduci-della-battaglia-fu-evento-traumatico-b7c0920e-98d2-4e96-9533-da013ebe1b32.html>



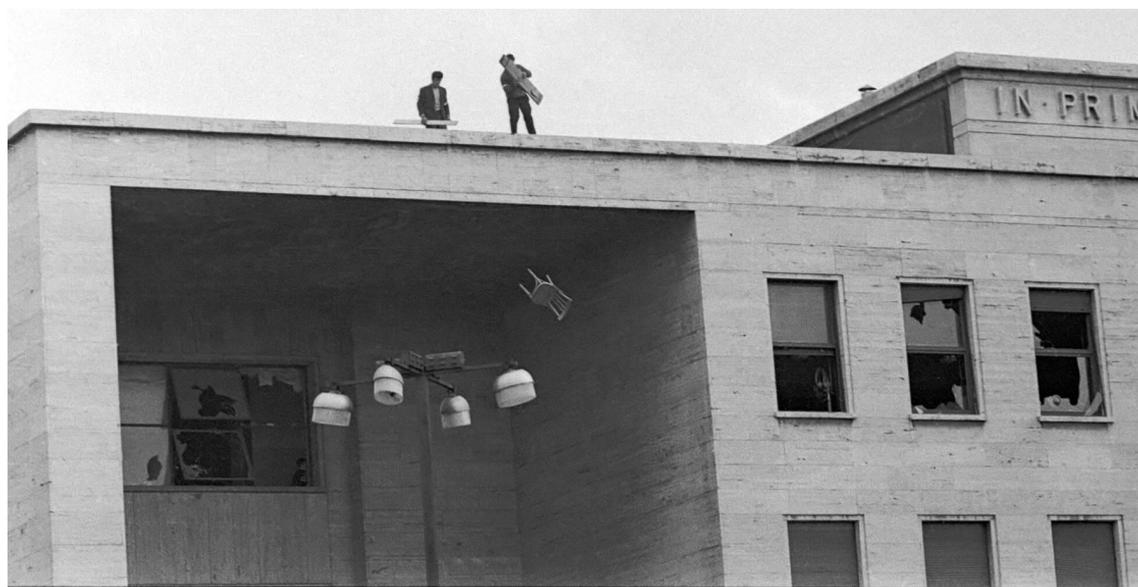
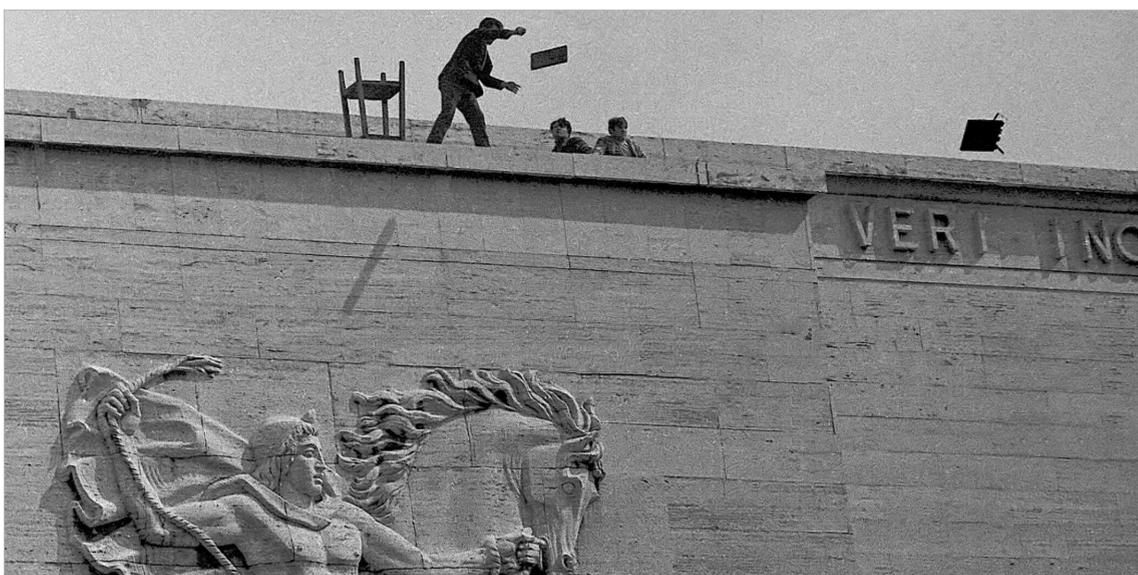
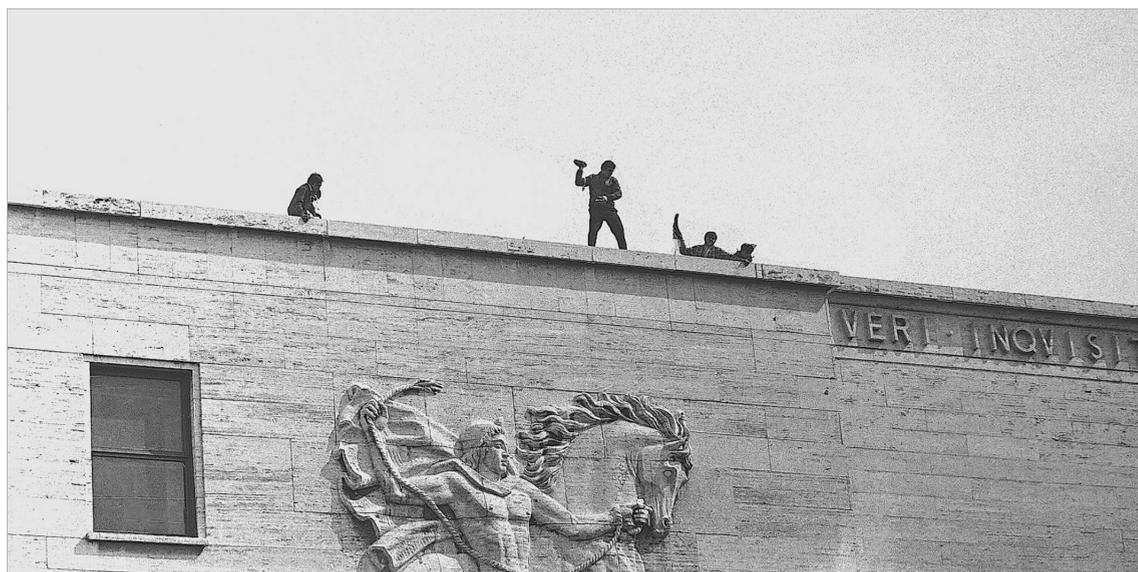
6-7. I neofascisti ripiegano alla “rioccupazione” di Giurisprudenza e vi si barricano all'interno mentre vari docenti fuggono.

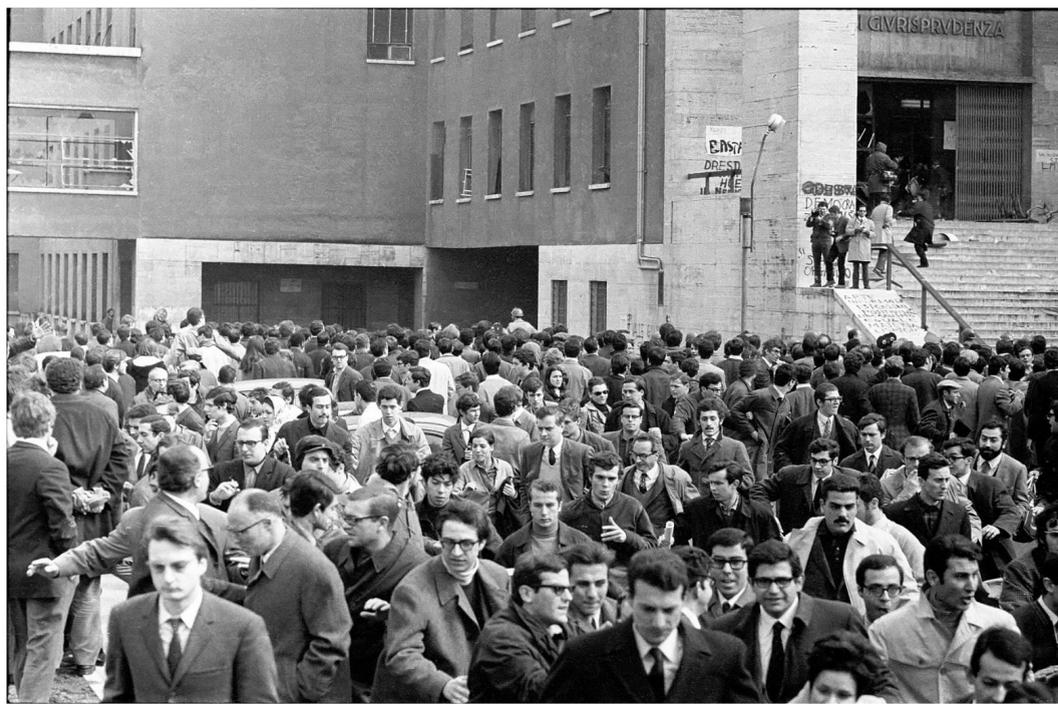
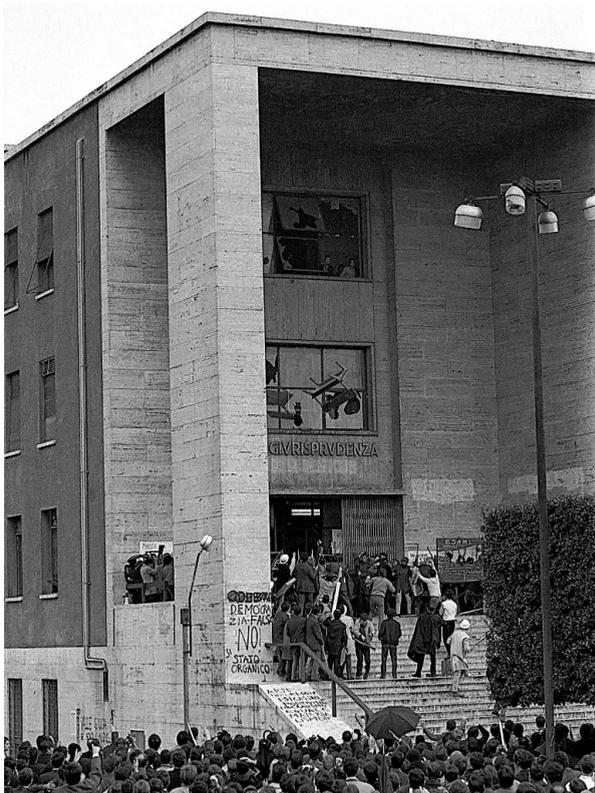
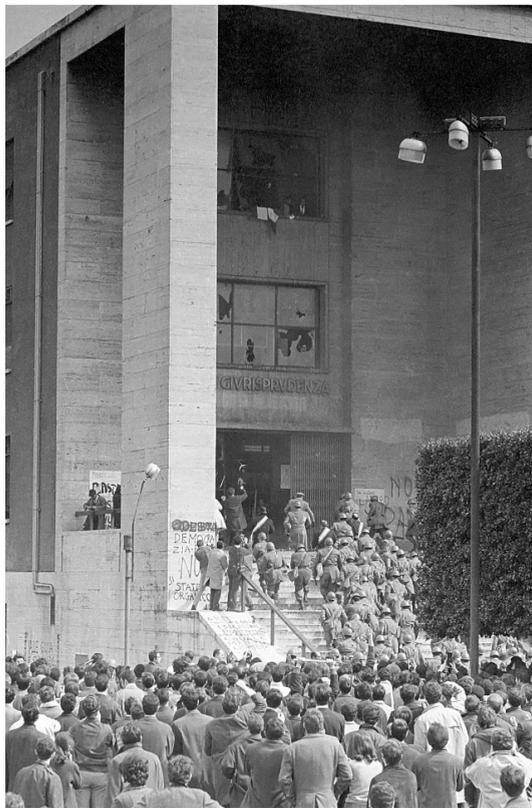


8-9. Gli studenti antifascisti improvvisano una squadra che marcia (baldanzosamente) alla riconquista di Giurisprudenza.

10-11-12-13-14-15-16-17. Ma quando gli studenti raggiungono la scalinata d'ingresso vengono bersagliati dalla sommità della facoltà (assieme alla folla che assiste allo scontro), da oggetti di ogni tipo; mattoni, spezzoni di vetrate, travi di legno, sedili e mobili razzati negli uffici.

Molti sono colpiti e feriti. In modo particolarmente grave il leader studentesco Oreste Scalzone. Solo l'arrivo, non troppo sollecito, delle forze dell'Ordine interrompe una situazione di violenza senza controllo. Un breve applauso liberatorio parte dalla folla che si allontana in fretta.





“Scrivere Architettura”, “Discorso sull’architettura”, di Franco Purini. Una lettura tendenziosa nella chiave del realismo.

Ernesto d’Alfonso

Scrivere, è piuttosto uno stile del pensare che non una pura esposizione delle parole pensate. Inizio con questa avvertenza, proposta dall’autore dei testi, a leggere il primo libro. Scrive Purini:

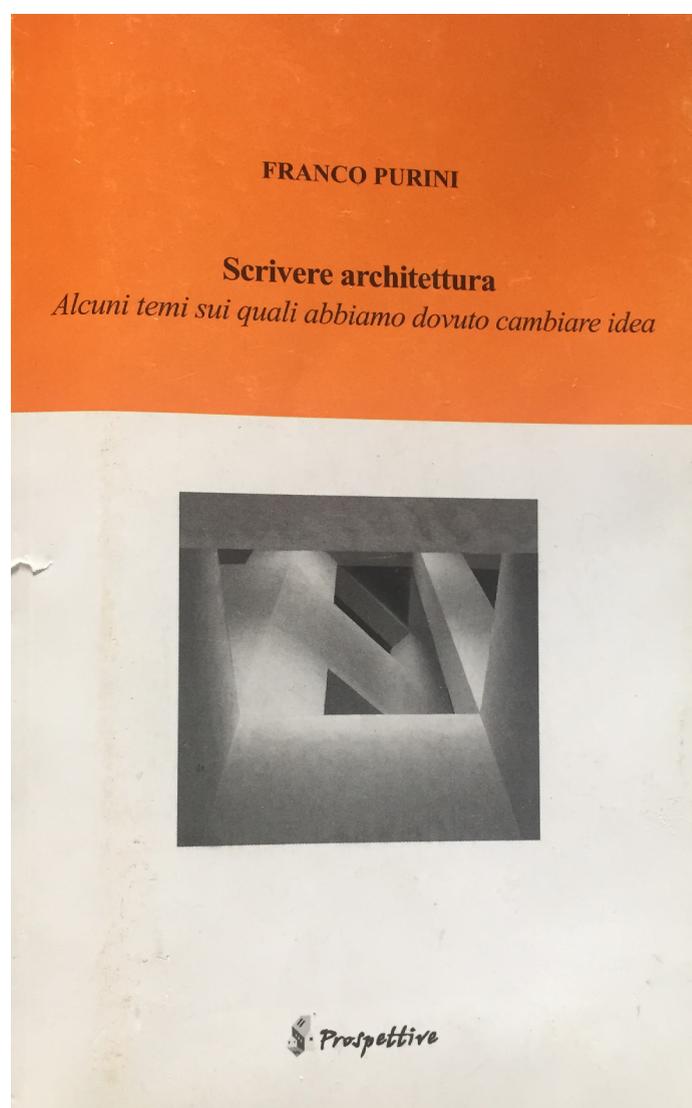
“La formazione della generazione nata negli anni della seconda guerra mondiale, anni quaranta, avvenne negli anni sessanta, il periodo, forse più felice e produttivo del nostro paese. Senz’altro per Roma ritenuto, per più motivi irripetuto” (scrivere architettura sa, p11).

1.
“Al liceo avevamo ricevuto un inquadramento mentale di natura idealistica, che alcuni di noi misero a reagire con elementi tratti dal marxismo, in Italia, peraltro già molto pervaso dal crocianesimo.” (sa, p12). Nel prosieguito si manifestò un interesse generalizzato per la critica del gusto di Galvano della Volpe, fatto oggetto di una sorta di lettura collettiva. Fu una generazione interessata allo studio della fenomenologia, dello strutturalismo, della semiologia, integrati in una sorta di *“sincretismo pragmatico che consentiva a ciascuno di noi, - dice Franco, (sa, p13)- di costruirsi un personale sistema di orientamento nel campo del sapere filosofico”*. Cita per quanto riguarda il proprio cammino in questo campo: Heidegger, Vattimo, Cacciari, Perniola, il gruppo ‘63. Aggiunge poi (sa, p14): *“molti di noi, erano di sinistra, soprattutto comunisti, ma quasi tutti amavamo gli Stati Uniti, un mondo per noi estremamente presente e idealmente vicino, che cercavamo di ritrovare anche nelle nostre città, un mondo che aveva plasmato il nostro immaginario con la musica, i romanzi, e soprattutto il cinema. L’Unione Sovietica che avremmo dovuto preferire, era invece un immenso spazio sconosciuto ... avevamo fatto la conoscenza dei grandi romanzieri russi, ma tra loro e la contemporaneità sovietica, avvertivamo la presenza di un vuoto”*...

In una temperie culturale di questo genere, entrarono in una università non più esclusiva, di massa, invece.

L’università stava per cambiare stile nella formazione. I professori, ignari seguivano gli stessi procedimenti didattici, inattuali. E fu il ‘68. Una stagione che segnò irrevocabilmente quella generazione. Sembrava promettere “una maggiore e più autentica libertà” (sa, p15). Che non avvenne stante il conflitto senza possibile sbocco con lo stato. La crisi energetica del ‘73, verificò poi la fine dell’incremento intensivo dello sviluppo che poteva consentire nell’arricchimento complessivo un miglioramento della situazione. Invece, *“all’inizio dell’impegno concreto nella realtà, si dovette attraversare il periodo di contrazione produttiva”* (sa, p19). Nel decennio ancor più duro del terrorismo cui seguirono gli sconvolgimenti di Tangentopoli si dovette far fronte ai molti cambiamenti, che reclamarono scelte impegnative. La coscienza delle quali è esposta da parole chiave che denotano problemi, scelte e decisioni su cui si dovette discutere, mettendo in dubbio certezze acclamate dal tempo pregresso. S’incontrarono smentite che imposero di cambiare idea. Cercheremo di discutere tali parole chiave. A partire dal termine scrittura, intesa secondo la

Il dovere di ripensare.



Il dovere di resistere.

proposta di Tafuri, come sostituto di stile. È importante altresì segnalare i due ringraziamenti: agli studenti di Reggio Calabria, ed a Laura Thermes, la moglie, perché fa emergere la presenza di chi accompagnava nel tempo delle scelte. E sono stati quindi necessari interlocutori, ancorché il loro contributo sia tutto integrato nel mondo interiore delle affezioni orientanti. Nei temi che indicavano i problemi da affrontare:

1. la centralità dell'oggetto,
2. l'unicità dell'oggetto.
3. il nuovo.
4. lo sviluppo.
5. il costruire.
6. il caos.

2.

L'attenzione alla forma del processo generatore piuttosto che alla forma finale, che si rafforza per via del primato della molteplicità rispetto all'unicità, porta alla critica all'idea di nuovo. Essa viene contrappone all'idea di novità connotante l'interesse all'inconsueto sorprendente, che finisce, invece, col prevalere ed inglobare l'idea di nuovo.

Emerge in contrapposizione il primato della preesistenza come condizione perché il nuovo possa nascere. *"L'esistente - dice Franco (sa, p25) - non era più, come ci era sembrato, interpretando schematicamente il plan Voisin di Le Corbusier, un impedimento alla ricerca di configurazioni inedite e innovative ma, riflettendo sui grandi progetti urbani degli anni venti e trenta, tra i quali quello della Cortesella a Como, di Giuseppe Terragni, esso si rivelava invece come la condizione prima perché il nuovo potesse nascere"*.

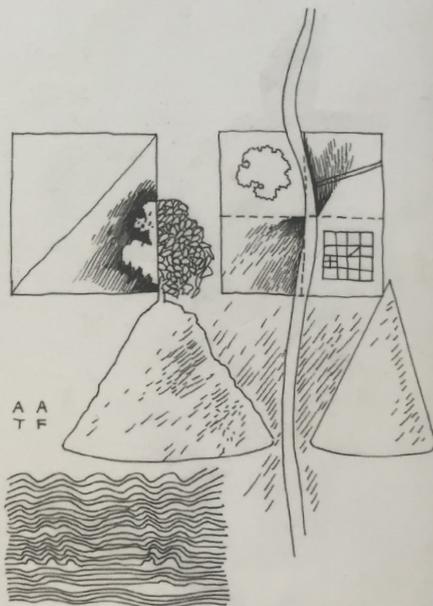
Nei confronti dell'emergere di tali idee, una ben più potente critica al progetto come autore di sviluppo venne dagli studi sui limiti dello sviluppo, come titola il libro di Peccei che mette in guardia contro lo sfruttamento intensivo delle energie non rinnovabili. Che portò a sostenere un uso più contenuto e consapevole delle stesse.

Se si era pensato di contribuire al miglioramento dell'abitare all'interno di un nuovo ciclo espansivo che non si verificò emerse invece l'essere, l'architettura moderna, superflua, almeno apparentemente, avendo esaurito la sua capacità di rispondere ai quesiti insorgenti nelle società urbane. Ne derivò una sorta di delegittimazione dell'architettura come pratica della costruzione. *"Ancora una volta ci eravamo trovati a dover modificare le nostre opinioni,- dice Franco (sa, p35)- passando da una ferrea certezza nel costruire ad un dubbio sostanziale nella reale consistenza di questa essenziale attività umana. Un dubbio più che motivato. Il museo Guggenheim di Frank Ghery a Bilbao, nonostante il clamoroso successo mondiale, che ne ha fatto il primo emblema architettonico della globalizzazione, è l'esempio più convincente dell'intrinseca gratuità di questi manufatti"*.

Come approfondimento di tale evidenza si pensò che non si dovesse "ordinare il mondo fisico" che da studenti era la mission da assumere in quanto architetti. *"Si affermò, - dice Franco (sa, p35) - un orientamento generale che consapevolmente o inconsapevolmente predilige il caos"*.

Franco Purini Discorso sull'architettura

Cinque itinerari
nell'arte del costruire



3. Giunto fin qui il movimento critico e autocritico, si arresta di fronte ad una constatazione: il caos infatti non può essere il logos dell'architettura e del progetto. Ed a una correlativa constatazione: "l'architettura è un'arte positiva". Il movimento critico e autocritico, non ha seguito nell'architettura internazionale.

Dove si afferma qualcosa che non corrisponde a quell'impegno che reclamerebbe l'essere irrimediabilmente sociale dell'architettura. Dove il costruire non è più inteso come qualcosa che riguarda l'esistenza umana. Di fronte alla scoperta di tale dato di fatto, emerge l'obbligo di dover resistere. S'intreccia il secondo libro Discorso sull'Architettura (dsa) con il primo, rappresentato da quest'affermazione:

"Da quando esistono le comunità umane, - afferma Franco, - l'architettura è la rappresentazione fisica della nostra esistenza, in tutta la sua estensione e nel mistero. Si tratta di una rappresentazione molteplice e insieme unica, nella quale... la memoria si apre al futuro".

In questa formulazione, un'eco futurista si coniuga con il postulato archetipo indubitabile. E non messo in dubbio.

Il tono autocritico del primo libro si riorienta a questo dato di realtà.

E una origine ed un inizio, "nel mezzo del cammino della vita".

Di fronte alla constatazione che il costruire inteso come qualcosa che riguarda l'esistenza umana non è più al centro del progetto moderno - decretato dalle star dell'architettura moderna che "monopolizzano" l'accezione di moderno presso le istituzioni che aspirano alla visibilità mediatica, insorge un sentimento contrario. Non si tratta di cambiare idea ma di contrastare una idea insostenibile che decreta la superfluità dell'architettura ridotta, per conformarsi alla globalizzazione che identifica l'architettura al neofunzionalismo esclusivo... al predominio della tecnologia, non più strumento ma fine, alla fede cieca nel digitale... alla mediatizzazione dell'architettura... alla soggezione alle mode... Ho citato quei caratteri dell'architettura moderna contro i quali Franco dichiara di dover resistere.

Questo momento originario intenzionale "nel mezzo del cammino" è il vero centro dell'orientamento di Franco Purini. Quello che verifica la continuità tra "classificazione per sezioni di situazioni spaziali" 1968, ed i disegni del 1993, "Come si agisce dentro l'architettura"; e con La serie di disegni del 2008, "Inizi". Quanto a loro, certamente scrittura architettonica. Nello stesso tempo saggi di stile del disegno architettonico moderno. Bensì manifesto della identità artistica di Franco Purini ma esemplari di un'accezione di moderno nelle sue operazioni figurative.

Andando oltre verso la costruzione, il momento esistenziale dell'architettura, Purini cita la formula di Rogers: l'utopia della realtà. La quale indicava un'apertura difficile di mnemosine al futuro. Ho usato il nome greco della memoria poietica di cui parla Purini per sottolineare che i concetti archetipi nel momento in cui si esercita l'atto di progettare un'opera d'architettura, momento in cui il sapere si apre all'ignoto "non ancora" reclama la parola utopia che nomina un come dove l'oggetto architettonico nasce. Bensì nel suo luogo concreto, che è stato, precedentemente, ignoto "non ancora" mentre lo schizzo lo inseguiva in immaginazione per dare immagine già scritta orientante le operazioni esecutive ad un'opera fino ad allora ignota.

Era l'affermarsi del contrario della direzione moderna esposta, dal suo storico campione, Le Corbusier, nel cuore del modernismo anni '20 e '30. Egli postulava che carattere dell'architettura moderna, fosse l'essere privo dei segni della preesistenza.

La preesistenza il luogo in cui nasceva e sul quale aveva effetto la cosa che stava per venire alla luce, acquisiva, nei disegni di Franco Purini, un valore messo in mora nella prima metà del XX secolo.

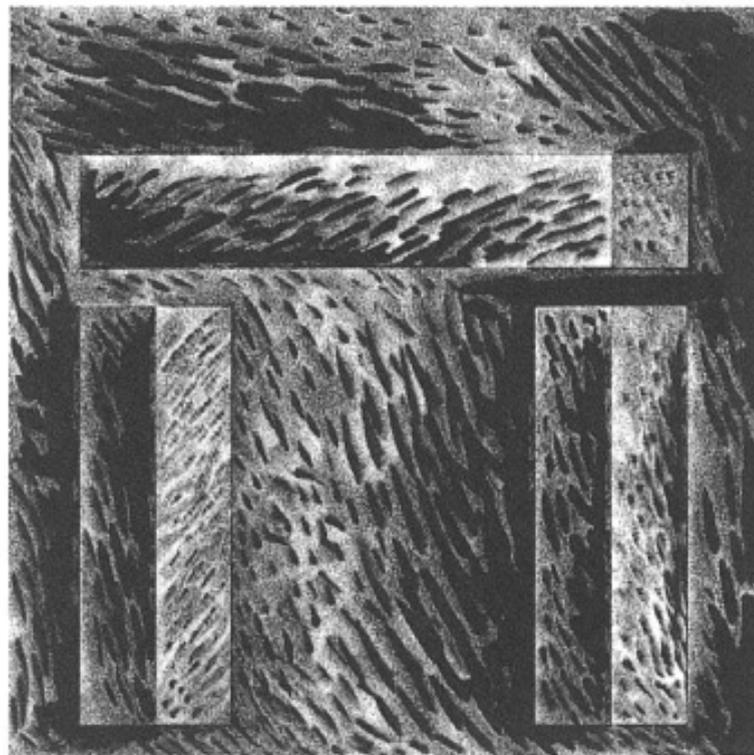
La critica dell'accezione di luogo fatta da Augè, che nomina non luoghi gli edifici modernisti dell'attualità urbana (esemplificati dagli shopping mall) porta il suo chiarimento: benchè sottovaluti il grave processo degenerativo dello spazio pubblico, conduce ad affermare il primato della identità dei luoghi che gli architetti della generazione di Purini, andavano facendo, depurando [i segni architettonici denotativi ndt.] dagli aspetti storico letterari e dalle componenti più legate alla memoria. Franco postula una idea di luogo come "ambito di riscrittura dell'esistente che parte dalla decifrazione di ciò che l'esistente spesso occultava proprio a partire dalla sua evidenza.

4. Luogo, costruzione, preesistenza innovazione esigono che si consideri il modo logico-razionale di affrontare la realtà dell'architettura. Questo è il tema del secondo libro. Del quale dirò subito la più rilevante tesi riguardo alla scrittura architettonica: "una grammatica che non si apprende". Titola così un capitoletto di Discorso sull'architettura, (il libro scritto pochi anni dopo Scrivere Architettura, pubblicato nel gennaio '22) che indica il problema di un apprendimento a conscio della tecnica costruttiva - la grammatica dell'architettura - un apprendistato che appartiene all'essere arte dell'architettura. Esso reclama l'intelligenza del "come si fa cosa" di cui precedentemente

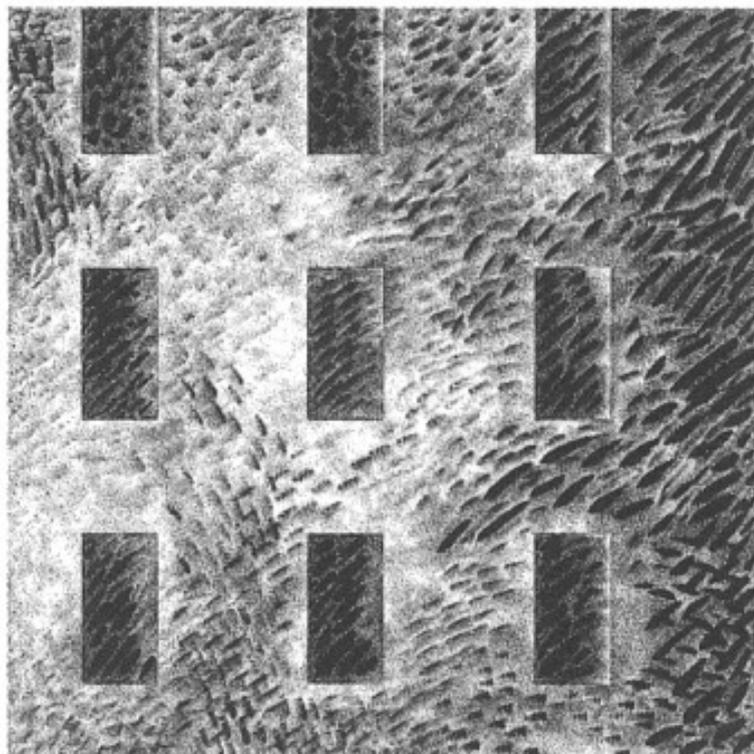
all'apprendistato "s'ignorava come". Si apprende a farla non per via teoretica, ma pragmatica. Rilevo questa intelligenza del problema chiave dell'architettura che assimila la tecnica architettonica alla scienza e motiva nel divenire prosiegue, la definizione della forma attraverso l'algoritmo matematico che ingloba il disegno, oggi, nelle fasi esecutive. Tema al centro del dibattito. Il tema, cioè, della dimensione aconscia nei procedimenti di progetto. Il quale reclama il penetrare dell'intelligenza teoretica nella dimensione inconscia e di analisi dei procedimenti mentali di apprendimento. In proposito, Franco Purini cita a conclusione del primo tema di Discorso sull'architettura, Origine e inizio, il noto passo del Disagio della civiltà, in cui Sigmund Freud, l'autore, sostiene che quando si osserva il Palatino, a Roma, l'immagine delle rovine dei palazzi imperiali, sta accanto a quella delle stesse architetture ancora integre, una immagine visibile, ovviamente in tutta la sua essenza, con uno sguardo capace di esplorare idealmente il passato. Questa sovrapposizione fa sì che l'autore del libro, definisca Roma, come una "entità psichica", e non solo una realtà fisica.

Il medico e psicoanalista, come non architetto, parla di una entità psichica. E probabilmente la verità psichica di tale entità si verifica come esito di comportamenti mentali collettivi e sociali di fronte agli oggetti dell'archeologia. Non è questo che illumina l'apprendimento di una grammatica che non ha vie teoretiche preliminari, ma si apprende pragmaticamente.

Non era compito suo, né direttamente nostro di artisti, architetti. Tuttavia nel citarlo Purini indica che all'architetto preme capire nella



Porta di città



Muro romano

sua attività produttiva, l'operare di tale entità psichica, alla quale sa che la propria arte darà "corpo di fabbrica".

Penso che piuttosto che seguire lo psicanalista, sia meglio seguire i linguisti ed i semiologi che affrontano con la parola competenza la facoltà di penetrare ed esporre l'intuizione per poterne verificare la "verità". Mi sono riferito a Chomsky e, come semiologa dell'architettura urbana a F. Choay.

Devo però aggiungere a precisazione un ulteriore commento che riguarda il contributo di uno psicanalista romano che ha esercitato le arti penetrando nel mondo dell'espressione attraverso una scoperta/intuizione che integra quella originaria di Freud. Avvia un compito inedito che amplia il progetto di Purini cui stiamo dando seguito con i numeri che precedono e con questo numero.

Siamo nell'era del postmoderno si tratterà di considerare la particolare via romana alla penetrazione nell'operare inconscio dello psicanalista romano, che è andato, oltre le penetranti intuizioni dell'analista austriaco. Qui ci interessa per la piega che imprime all'operare artistico soprattutto degli architetti, ma anche che manifesta nella cooperazione con altri artisti. Sostiene, lo psicologo romano, che la memoria della nascita, inconscia ma essenziale, accompagna la scienza e la tecnica tutte le volte che viene il momento di dover affrontare l'ignoto, il quale mentre sboccia, nell'intuizione si espone nell'espressione dell'arte. Con questa osservazione cerco di spiegare una particolare attenzione ai temi dell'inconscio degli artisti romani. Venendo ora al tema della grammatica che non si apprende, porto l'attenzione sul rapporto tra

apprendista e maestro. Riflettendo sui procedimenti dell'apprendista nell'imparare, si penetra, penso, nella pratica dell'apprendere a-conscio o meglio a-teoretico e pragmatico.

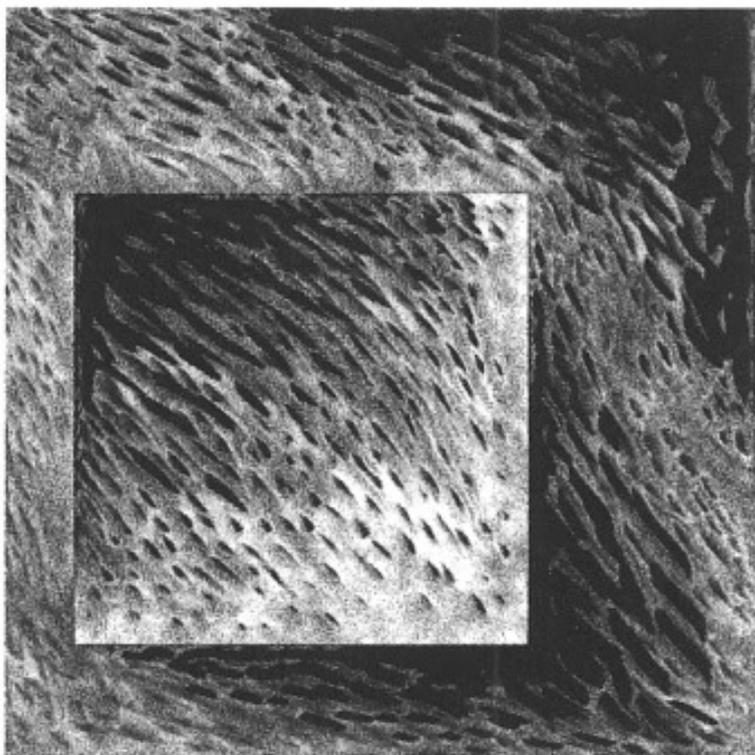
Si può rilevare che l'apprendista fa ciò che il capomastro ha fatto. Ripete i gesti, le azioni, il modo d'impiegare gli strumenti e le misure: la riga che detiene l'unità di misura, lo squadro, il livello, il filo a piombo. Ed ovviamente chiodi e martello, picchetti e rotoli di corda. Il capomastro, non parla. Fino a pochi decenni fa spesso, non sapeva leggere né scrivere. In compenso sa bene la sequenza delle azioni operanti. A esempio nel fare un muro sa disporre i mattoni l'uno rispetto all'altro, nella posizione/disposizione corretta a realizzare un corso. Sa altresì, porre i corsi l'uno sull'altro perpendicolarmente, usando gli strumenti giusti al momento. In silenzio, l'apprendista osserva. Assimila le azioni operative e l'uso degli strumenti. Impara a porre i mattoni nel corso, a misurare e a calcolare mentre ripete la sequenza che ha assimilato.

Mi sono soffermato sulle azioni operative elementari diffondendomi sull'uso degli strumenti perché non basta la mano il piede il passo etc (e neppure tutte misure che le Corbusier ha verificato nel modulator concatenate nel sistema seriale armonico da lui inventato) bisogna che esse s'imprimano nella forma, attraverso i casseri che contengono il materiale liquido che farà "presa" asciugando, (beton brut). Occorrono le verifiche concrete del piano orizzontale, della verticale, e la coerenza della superficie che "contiene" la massa. Pieno vuoto, sequenza di intersezioni tra i due hanno come premessa la verifica strumentale delle regole di forma necessarie alla statica ed alla disposizione interna dei vuoti delimitati, i quali sono in una sequenza o promenade architeturale cui la linea ed il punto o la rete, etc. conferiscono le determinazioni di forma. Ho già toccato due essenziali itinerari del processo progettuale di Franco, origine inizio, pieno vuoto, e le sette modalità del comporre.

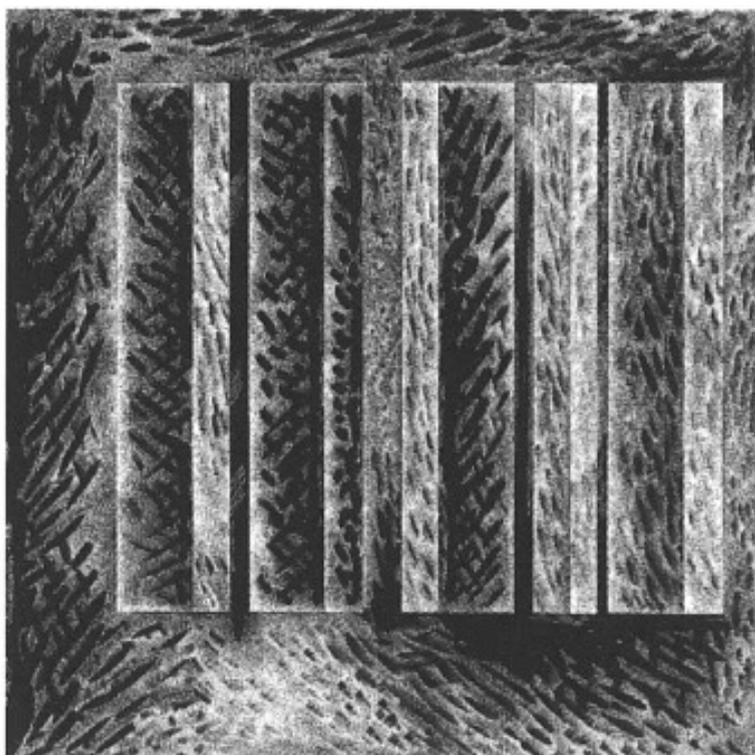
Mi sono diffuso forse troppo sugli strumenti, perché incorporano la "messa in atto" di "regole" accertate dalla natura stessa. Policleto, che ha messo a punto il canone del doriforo, il quale è stato tradotto nel sistema di proporzionamento della colonna - perciò distinto dal riferimento alle diverse proporzioni dell'uomo, della donna, della ragazza - aveva capito che i rapporti di misura tra le "modulazioni" della forma, erano esposti dal numero proporzionale, alla fine, più importante della sagoma stessa per conferire alla modanatura la sua misura giusta nella giusta relazione con tutte le altre e nell'insieme. Dunque, nel momento in cui gli strumenti conferivano le loro regole ciascuna alla parte cui occorre, il numero accertava la replica. Il rito poteva avere esatte cadenze di passi e di gesti. Poteva essere replicato ovunque portando con sé le sue motivazioni sociali accomunando attraverso l'habitus del rito tutte le polis greche, da un capo all'altro della terra dove si spostarono i greci e per costruirvi colonie.

Non procedo. Mi pare che tra filo a piombo/riga e computer si sia distesa il filo rosso che concatena momenti del tutto diversi ma complementari e necessari al compimento dell'opera.

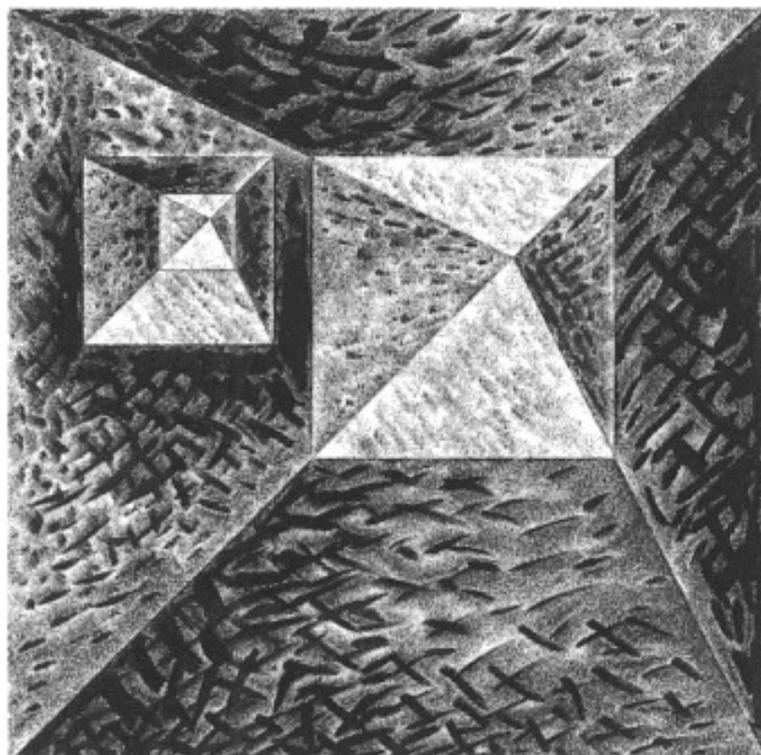
Nel tradurre la coerenza delle proporzioni delle forme del corpo umano nella colonna, nella trabeazione, peristilio, cella etc, in una parola nel tempio; i greci posero le basi della geometria matematica che governa le superfici delle masse ricondotte al peso.



Quadrato architettonico



Volumi in progressione



Dall'origine

5. Ma lo schizzo è altro, origine e inizio. È ciò che costringe le “ragioni” che legano nella concatenazione l’insieme, a dover trovare di nuovo, ulteriori “ragioni”. Parlo dello schizzo, definito da Franco: il risultato della convergenza istantanea di un’immagine mentale, - il disegno interno teorizzato da Zuccari - l’immagine stesa concreta, vera, operante. Il precipitato chimico di un precedente lavoro, spesso non del tutto avvertibile, che si svolge nelle aree del conscio e dell’inconscio, Tale sistema di segni è il dna della composizione, nello stesso tempo definitivo e mutevole.

Con questa citazione mi sembra di aver chiuso il commento e di aver incontrato il pensiero di Purini.

Mi sembra di aver detto qualcosa che Franco condivide .

Mi sembra che aiuti a capire il seguito del discorso con i cinque itinerari indicati da lui.

Origine e inizio.

Vuoto e Pieno,

Tempio e spazio,

La città del bene e la città del male,

Foreste e metropoli.

Comincerò da una citazione che esprime una esperienza radicale.

Originaria.

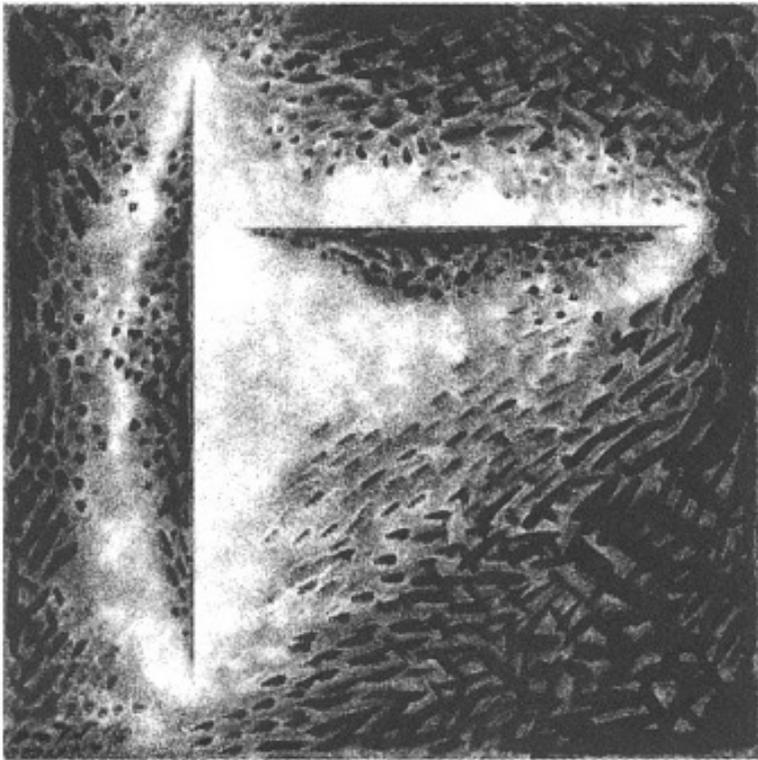
“L’architettura si presenta ai miei occhi senza che la cerchi.- dice Franco (dsa, p.53) - Camminando in qualsiasi città, gli edifici mi si

presentano non richiesti, anche se, anche se in pochi casi, possono costituire una sorpresa positiva”.

Belli o brutti, buoni o no, aggiungo nel condividere senza riserve la tesi. Perciò chiamo spazio somatico quella condizione esistenziale del trovarmi necessariamente senza alcuna motivazione intenzionale in questa condizione d’essere fin dal primo momento della nascita. Intuizione geniale dello psicanalista romano di cui dicevo. Perciò chiamo campo d’azione il luogo dell’esperimento vissuto del trovarmi necessariamente dalla nascita per tutto il tempo in cui sarò presente al mondo. Sto dicendo di una esperienza ontologica che Kant predicò essere appresa a priori dalla mente. La chiamava architettonica del pensiero.

Cito di nuovo Franco (dsa, p61) a proposito di un apprendere sperimentando campi d’azione “architettati” nella promenade architeturale: “le Corbusier ha colto in modo preciso e profondo il tono processuale che assume l’itinerario dall’interno all’esterno, di un edificio. La ville Savoye...è una straordinaria narrazione di cosa rappresenta nella sua vera essenza l’architettura, un trattato tridimensionale sullo spazio, sul rapporto tra interno ed esterno, sull’armonia musicale della proporzione. Visitarla è un’avventura che resterà impressa per sempre nella memoria”.

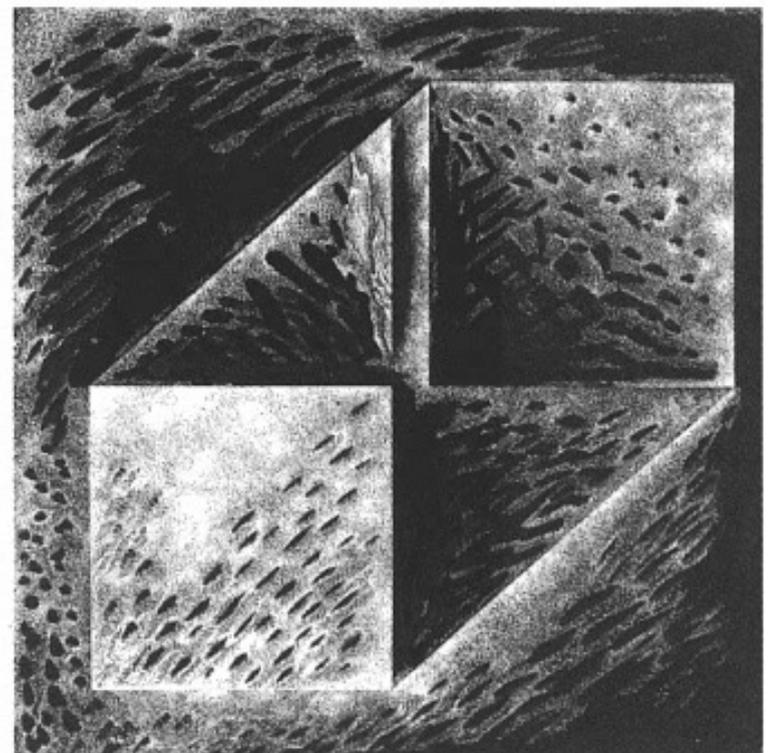
Il passo del testo che commenta per esteso attraverso la promenade architeturale la esperienza esistenziale di passeggiare nella città dichiara l’appartenenza alla esperienza architettonica dell’ontologia



Prima architettura



Triglifo



Architettura doppia

heideggeriana, che, quanto a sé è un chiarimento della critica della ragion pura consistente appunto nella postulazione del qui/ora, la presenza al mondo, come esperienza ontologica radicale, che non può essere il cogito/sum cartesiano, ma, appunto un esserci che perciò chiamo somatico. Per concludere su questo tema ontologico illustrato dall'architettura, sottolineo il passo che indica nella memoria, ciò che consegue all'esperienza architettonica. Franco sottolinea l'appartenenza al progetto della memoria: l'intreccio indistricabile tra memoria/immaginazione concepimento dell'arte. Qui l'architetto, va oltre il filosofo. Dico di Husserl e del suo famoso diagramma della memoria immediata. Franco intuisce un andare oltre la memoria immediata che appartiene all'architetto, nel momento in cui deve costruire in un campo naturale, un campo d'azione umana per il quale la memoria non può essere solo memoria immediata, affezione, deve essere altresì "poietica", cioè capace di rivolgere il "fatto architettonico" alla mente bensì sperimentato dal corpo nel circospezionare il mondo, ma in modo da illuminare la mente sul come dirigersi per agire: da qui la necessità di conseguire "presenza d'esserci" all'immagine concepita cioè di conferirle un corpo concreto d' "esserci". Si entra allora nel tempo del produrre arte. Un tempo di origine, non come inizio " la parola origine che rinvia al sorgere del sole - cito letteralmente il testo di Franco p.28 -, come "oriente", riguarda il momento nel quale si forma nella nostra mente l'embrione di una immagine. Si tratta della fase nativa di una

intuizione architettonica, una configurazione primaria in cui sono già presenti i caratteri dell'opera futura".

L'embrione dell'immagine è incorporata nello schizzo.

Sono tornato al dna della composizione architettonica ed evidenzio in proposito i due autori della prima modernità che hanno studiato il valore della memoria ed il valore dell'inconscio. Erano contemporanei e studiarono nella stessa scuola. Husserl e Freud. Li segnalo nell'andare oltre.

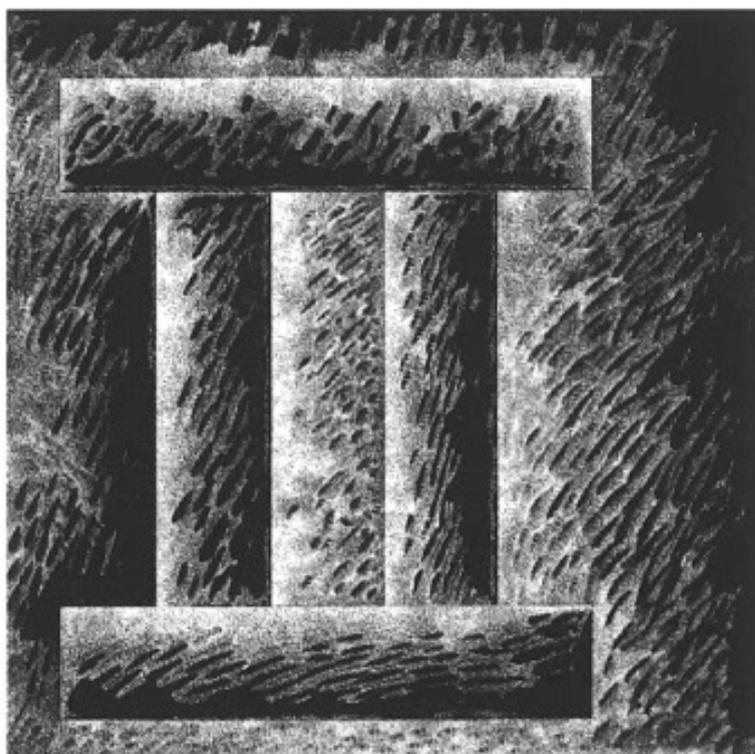
Nel citare il diverbio tra memoria immediata e memoria poietica (mnemosine) richiamo l'intuizione dello psicanalista romana che poneva la nascita quale inizio e origine. E propriamente l'origine assoluta dell'esercizio della competenza umana (Chomsky/Choay) Tutto comincia dall'essere venuto al mondo, momento memorizzato, per il postulati Husserliani, e non distinto da alcun segno intellegibile, se non dall'inarticolato suono del vagito indice del reagire alla luce dell'essere presente al mondo. Procedo da quell'origine l'inizio di un'opera fisico mentale che si svilupperà fino alla capacità di espressione e di azione, fina a parlare e stare in piedi e camminare che si svilupperanno nel tempo fino a giungere alla intelligenza dell'espressione. Della quale l'architettura è indice insieme alla parola, alla musica, alle belle arti etc.

Ho ricordato lo schizzo, cui contrapposi il disegno ed i modelli. Perché la loro elaborazione è il modo di giungere ad indicare il processo produttivo che determinerà il corpo di fabbrica nel suo luogo a partire dal quale darà inizio al tempo d'interazione con il mondo, con l'esserci. Senza mai mancare di indicare tale inizio temporale finché non sarà rovina demolita.

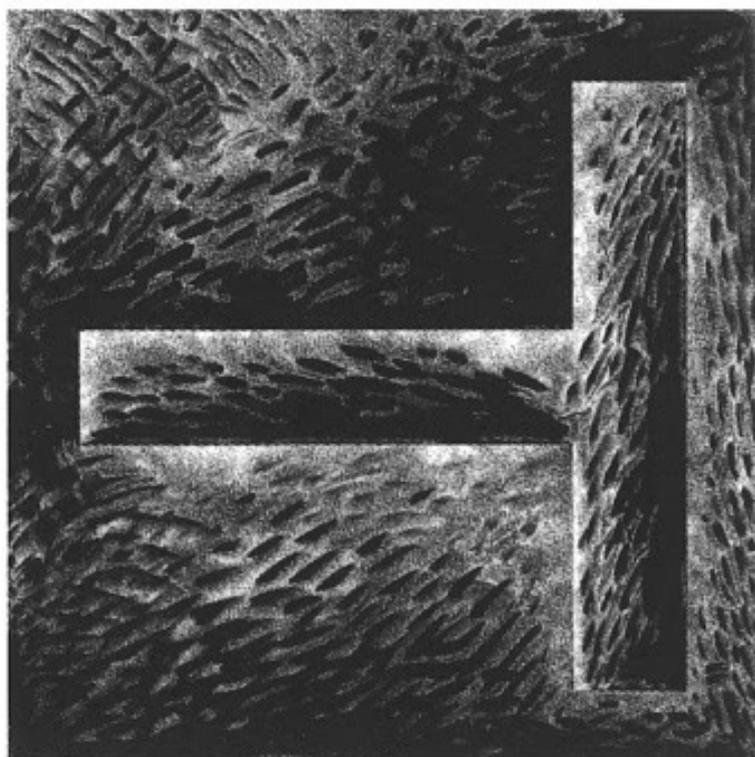
Torno a segnalare l'importanza della memoria priva di segno intellegibile. E, penso, questo "ritorno" alla memoria inconscia della nascita, che si coniuga con la presenza dell'ignoto di cui si deve affrontare il come far per conoscerlo, ed esporne la possibilità di sperimentarne l'essere, ciò che spinge alla ricerca dell'espressione poietica nell'opera architettonica costruita.

Vengo, dunque al testo di Franco ed alle sette operazioni che coordinano il processo concretante lo schizzo diveniente la forma costruita del corpo di fabbrica. Dico di: "recinto, linea, punto, proiezione, groviglio, accumulo, rete" (dsa, p.44 e seg). Estendendo un'intuizione di Franco relativa al punto che ha effetto gravitazionale e genera il cerchio /recinto appunto per tensione alla periferia e attrazione al centro. Ciò che vale per il punto vale per la linea come concatenazione rigida di punti cosa che si estende a tutti i procedimenti di cui la retta è sostegno. La proiezione è correlata al punto come irraggiamento dal centro. L'accumulo e la rete legano alla ripetizione di operazioni derivate dal punto e dalla linea. In proposito la griglia quadricolare (da Durer a Cerdà) o esagonale (Cristaller), che sono già rete, si riferiscono alla città piuttosto che all'edificio così come la rete che costituisce modello della città policentrica moderna (e mi riferisco a Pechino, piuttosto che alle città occidentali per una coerenza perseguita, non solo in occidente tra rete quadricolare e rete accidentale che il sistema di rete ferroviaria urbana, la metropolitana attiva con le sue soste random tra i punti poli o nodi).

Il primato della linea e la concatenazione radicale esercitata è indicata a modello della promenade architeturale di cui governa la successione dei momenti in cui la massa o la sua assenza sono al centro dell'esperienza dello spazio che l'architetto deve gestire nel progetto. cito in proposito Franco, (dsa p.61): "Se ciò che ho esposto ha un senso, in ogni scrittura architettonica una traiettoria lineare lega i vuoti e i pieni in una continuità di intersezioni tra i due termini. Nel comporre, ma anche nel decifrare le architetture che ci interessano, e ci coinvolgono, occorre saper unificare i due ambiti antitetici, considerandoli come due momenti di una sola volontà: quella di Migliorare l'abitare con edifici la cui dialettica tra la densità corporea degli elementi architettonici e l rarefazione che li precede e li segue, sia uno dei principali caratteri della loro forma". Aggiunge altrove Franco (dsa, p.51): "Un edificio è una società di materiali, messi a contatto stabilmente per costituire un interno riconoscibile rispetto all'indistinto circostante... per esprimere la natura solidale... ma anche potenzialmente conflittuale di un'architettura"



I dioscuro di Winkelmann



Intersezione urbana

6.

Si tratta ora di muovere da padre Zuccari a Piranesi. Alla città selva che nel Campo Marzio illustra l'entità psichica. Si affaccia Muratori, dietro il filosofo austriaco. Per Muratori, però era operante storia. Non ente psichico. E per Piranesi era una ricostruzione bensì immaginaria, ma sulle tracce topografiche della città che si costruì nel seguito. L'oggi del corpo fisico della città è effetto dell'operante storia oltre quello che diceva Muratori. Forse. Tornano gli anni della formazione nel seguito dell'età delle smentite che costrinsero a pensare altro dalle convinzioni pregresse e gli anni in cui si prese atto che l'altro pensato altrove non poteva essere inseguito perché decretato nuovo. Ciò che venne al centro dell'attenzione rivendica la sua certezza bensì relativa di fronte al futuro ma non in dubbio sugli orientamenti. Torna la intuizione dell'operare inconscio alla ricerca del sapere, persino la scoperta che il disegno della fabbrica della città, aspirante ad una certezza strutturalista è esposto alla decostruzione che lo nullifica nel contrario mentre cerca il modo nuovo della ratio per il suo ente psichico.

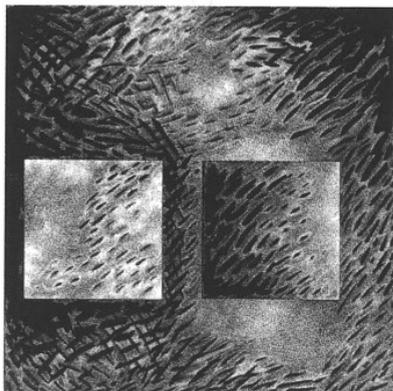
Non procedo. Sottolineo la terna dei concetti che si traggono dai testi, l'ente psichico, l'immagine mentale di un corpo che vuole nascere, lo schizzo, il corpo dell'immagine che governa la nascita come identità "di un tipo" che s'impersona nella fabbrica. Infine il disegno esecutivo e il processo di costruzione, la fabbrica nel suo sito con cui dialoga e da cui interagisce con le persone.

Vengo ora alle dimensioni indefinibili, lo spazio ed il tempo, per indicare il problema del corpo architettonico. Lo spazio ed il tempo è della fabbrica: tempo di produzione, tempo di estinzione, cioè di rovina. Solo la manutenzione trattiene in funzione la fabbrica. Senza l'opera della manutenzione la fabbrica rapidamente è dismessa e va in rovina. Resta a lungo come tale, finché i materiali si disfano o vengono recuperati ad altro impiego. Perciò la fabbrica esiste solo in funzione dell'uso che gli uomini ne fanno. Cosa che contempla appunto anche riparazioni e sostituzioni. La fabbrica ha un'esistenza, vita delle forme la chiamava Focillon, coincidente con il lavoro speso nel ripristinare la funzionalità della fabbrica all'azione umana dell'abitarela. Tale modo d'essere della "fabbrica nel tempo" non è in alcun modo dicibile. Di volta in volta è messa in essere dall'opera realizzata. I tessuti

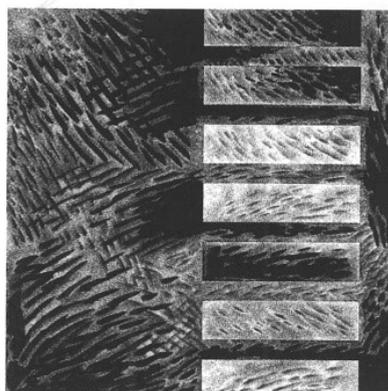
urbani o "contesti" urbani entro i quali si costruisce il nuovo ente architettonico e urbano, sono l'intorno costruito preesistente sul quale ha effetto interattivo il nuovo ente. Sono peraltro "rinnovati" dalla nuova presenza. Tale dinamica diacronica costituisce i momenti della vita delle forme cioè dello spazio urbano, quindi della cronaca urbana che nel confermarsi nel corso del tempo e nel costituire scenario alle azioni sociali che vi si svolgono, diviene documento storico degli stessi per generazioni anche lontane nel tempo l'una dall'altra. Non mi dilungo. Quanto detto si qualifica per il valore etico/estetico della modernità che non si accontenta di selezionare il bello/buono, ma ne sa la coesistenza con il brutto/cattivo, tema essenziale dell'itinerario città del bene e città del male. Nel cui contesto si affaccia la domanda: *"Come l'architettura possa avere questo carattere salvifico se nell'architettura è attiva anche la dimensione negativa del male, della violenza, del disfacimento. Non posso che rispondere - sostiene Franco, (dsa p.93) - affermando che l'architettura è una arte positiva proprio perché è un'alternativa fortemente operante alla disgregazione del territorio-paesaggio, alla decadenza della città, al ridursi del paesaggio del costruire ad un parlare atipico e afasico, un esperanto locale senza alcun significato"*.

Ho trascurato molto del testo. Invito dunque a leggerlo.

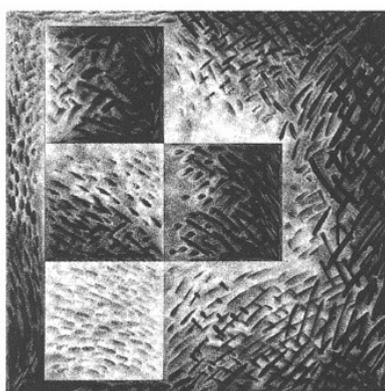
Ed a rilevare le questioni da risolvere su cui conclude: *"Si tratta di trovare l'unità dopo la frammentazione; la bellezza nella rappresentazione poetica del costruire, l'intelligenza dell'idea nella struttura statica"* (dsa, p.111 e seg)●



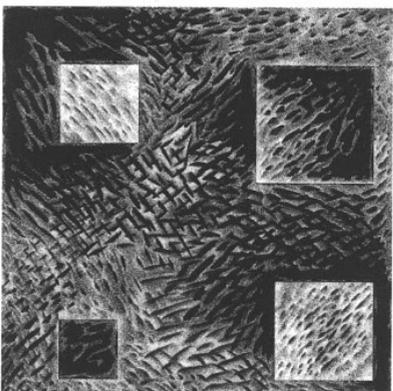
Partizione classica



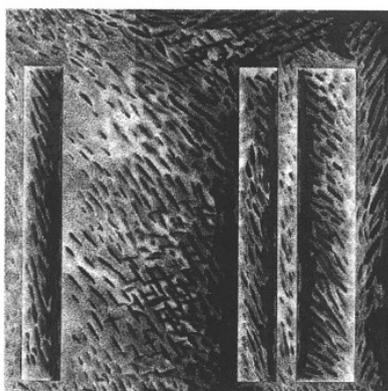
Decorazione primaria



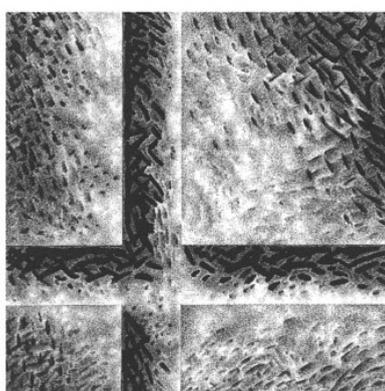
Sviluppo quadrato nello spazio



L'ordine dello spazio



Architettura urbana



Direzioni insediative

ArcDueCittà

Numero 12
luglio 2022

Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi
Marco Falsetti

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Segretario di redazione:
Niccolò Gaudio

© Arcduccittà s.a.s. - 2014
Milano +39 02 33106742
redazione@arcduccittà.it
www.arcduccittà.it

Autorizzazione del Tribunale
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553 online
ISSN 2384-9096
Website: <http://www.arcduccittà.it/>