

RASSEGNA
DEI DOTTORATI ITALIANI
IN PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA E URBANA

FIRENZE
GENOVA
MILANO
NAPOLI 1
NAPOLI 2
PALERMO
PESCARA
ROMA
TORINO
VENEZIA

QUADRIMESTRALE
ANNO SECONDO
NUMERO SEI
MAGGIO 2000
LIRE 10.000

Montaggio

Architettura Ricerca Composizione

Composizione o montaggio

Ernesto D'Alfonso

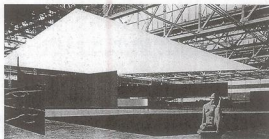
Forse per motivare il rinnovato interesse al termine montaggio nelle discipline della progettazione architettonica (peraltro rivendicato dai più lucidi autori italiani, tra i primi Poesello o Gregotti), basta segnalare l'attenzione ai nuovi problemi di immagine qui rimanda nelle evidenti analogie ai procedimenti del cinema e della televisione e l'entusiasmo con il quale, proprio per questa rinnovata attenzione all'attualità, i nostri allievi dottori lo hanno accolto nel recente seminario alla Triennale e all'interno di questo numero. E anche, per altro verso, richiamare quel sentimento di frustrazione derivante dalla recente disaffezione alla voce italiana nel dibattito internazionale, che si esprime un po' ovunque. Persino nel recente seminario di Bergamo (presentato in questo numero) dedicato al CIAM del '49: il quale aveva invece l'intento esplicito di richiamare la cultura italiana ai temi del dibattito internazionale attraverso la forma esemplare del manifesto nel quale si rendono esplicite le strategie che animano l'architettura oggi inducendole a misurarsi col progetto moderno in una occasione gravida di memoria ma distolta dalla storia e rivolta al futuro.

Lucida intuizione di Sergio Crotti. Il quale ha così valorizzato quella pratica teorica della progettazione architettonica, indispensabile alla ricerca nei dottorati di composizione, in cui si coltiva l'innesto sapiente delle pratiche artistiche in una competenza esercitata ed elevata a coscienza di sé. E aggiunge, secondo un progetto di lunga lena, oggi portato a compimento che ha fatto dell'architettura un'espressione universale: nei termini di De Saussure le parole di una *langue*, oggi l'espressione locale di una cittadinanza globale.

Probabilmente la disaffezione di cui dicevo viene da quel culto del patrimonio e da quell'attenzione al contesto cui non si può e non si deve sottrarre il paese che vanta il più vasto "giacimento" e "tesoro" archeologico e artistico, ma che sono poco attraenti per una platea innamorata della tecnologia, dello sperimentalismo radicale, del gesto, delle figurazioni vernacole. Me lo ha implicitamente ricordato Franz Prati ammonendomi, in modo un po' ingiusto, a non rinnegare il termine composizione a favore di montaggio (si veda all'interno *Commenti e aperture*). So bene che non si può trascurare la tradizione albertiana che ha

spalancato alla competenza di edificare i campi della coscienza di sé, indispensabili alla formazione e all'identità delle società moderne.

D'altra parte è lunga la corsa che conduce la composizione dagli enunciati originari della *collocatio* albertiana alle forme illuministe e positiviste della combinatoria durandiana, alle costruzioni a mecano di Eiffel o al *Chicago*



frame di Sullivan e alla *machine à habiter* di Le Corbusier o dei costruttivisti; e ancora più ampie le distanze dalle macchine visive che i maestri del XX secolo ci hanno insegnato a progettare e che i filosofi d'oggi ci invitano a privilegiare sotto lo stimolo prepotente delle rappresentazioni virtuali. E forse non ha torto Laura Thermes nel rimproverarmi una simile strategia proprio per quell'effetto di rassicurazione che ogni visione di lungo periodo offre distogliendo dall'impegno di sporgersi "fuori" verso un altrove inesplorato che molto opportunamente ha chiamato "esterno" per escludere che si tratti di una fin troppo abusata e narcisistica proiettività di sé.

Tanto più che, quali ne siano state le ragioni, la cognizione dell'attualità indispensabile alla vitalità stessa della cultura è scemata nel nostro paese a favore di un eccessivo primato della storia e delle presistenze del contesto che fa del culto del patrimonio un ripiegamento in se stessi; al quale si accompagna una disattenzione ai problemi di scala della

forma urbana odierna, e alla irrevocabile mutazione delle sue forme e figure oltre che della sua struttura. Questione invece, di cui ho fatto bandiera proprio promuovendo, con buona pace dei detrattori, la discussione di quei termini, ricorrenti nelle ricerche dei nostri dottorati, che ripercorrono il campo dell'architettura oggi. Paesaggio l'altra volta, montaggio questa. Per portare al centro dell'attenzione il problema della tecnica e della macchina come visivo e come virtuale, nella sua dimensione umanistica e come nuova sfida all'umanesimo.

Del resto le pratiche del montaggio qualificano oggi i procedimenti di tutte le arti; nella musica, nel romanzo o nel cinema come ci ricorda Umberto Eco dagli anni Settanta. E questo come irrevocabile portato delle città del secolo XX e della loro architettura. Cosicché l'architettura non lo trae dal cinema se

non dopo averglielo prestato entro quel dialogo ferilissimo per l'avanzamento delle scienze, delle filosofie e delle arti entro il quale il cinema ha tratto dall'architettura l'idea di spazio umano, urbano e sociale necessario a esplorare le forme e figure necessarie ai suoi racconti; anzi, persino l'idea della strutturazione dell'intreccio, montaggio. L'ho detto nelle sue sue. Il cinema per costruire i suoi intrecci ha bisogno di luoghi iconici immediatamente riconoscibili da tutti. Ed è l'architettura che glieli porge. Avendoli progettati e realizzati per tutti nella città moderna. Questo rimando reciproco tra luoghi iconici e racconti virtuali, occorre alla mimesi della vita (Ricoeur), per riconoscere le abitudini, usi e costumi di una nuova cittadinanza. Nuove abitudini dico (si vedano Augé o Martinotti) composte di sequenze temporali programmate che si valgono di apparecchi e macchine non per meccanizzare l'esistenza, ma per espandere la progettualità umana di ciascuno. Attendere a questa progettualità umanistica, malgrado le macchine di cui non si può fare meno è il problema nuovo dell'architettura. E forse appunto il termine montaggio può considerarsi come sigla dei suoi nuovi procedimenti.



F.O. Gehry, Museo Guggenheim a Bilbao. Veduta dell'interno.



R. Meier, Getty Center a Los Angeles. Assonometria.

In alto: L. Mies van der Rohe, progetto di sala da concerti, 1942, fotomontaggio.



"Ici la machine à émouvoir... plus besoin d'une d'œuvre pour comprendre." Le Corbusier

Indice

2 Montaggio
Giuseppe Poesello

3 Attorno
a cura di Antonella Centin

6 Spazio tempo scala
a cura di Sara Protosini
Pisana Posocco
Laura Mancini
Gandula Radkowitz
Gemma Radichio
Luigi Pisicotti
Federica Visconti
Gianluca Di Vito
Claudia Trillo
Sara Carbonara
Andrea Gritti

10 Misura del campo
a cura di Antonella Centin
Luca Guerini
Federico Bilo
Giovanni Vaccarini
Rosanna Orienti
Goya Bertelli

Emanuele Fiano
Sonia Iorio De Marco
Carlo Alberto Maggiori
Davide Derosi
Calogero Marzullo

14 Tradizione scuola mestiere
a cura di Ariella Rivetti
Luigina De Santis
Cesare Ajroldi
Guido Callegari
Paola D'Alfonso
Isotta Cortesi
Paolo Mauro Sudano
Riccardo Franzoso,
Tecla Livi
Fabrizio Arrigoni
Francesco Careri
Mario Chiara
Baldassarre
Riccardo Rosi
Carlo De Luca

18 Regole del gioco
a cura di Maurizio Coronese

Sergio Bracco
Anna Giovannelli
Cristiano Tavan
Guido Morpurgo
Roberta Alberio
Adelaide Di Michele
Carlo Eschelli
Filippo Romeo
Paolo Zilli

22 Commenti e aperture
Laura Thermes
Franz Prati
Giancarlo Motta

24 Seminario
a cura di Goya Bertelli
Sergio Crotti
Roberto Spagnolo
Goya Bertelli
Guido Morpurgo
Marco Bozzola
Camillo Botticini
Andrea Gritti

26 Abstract

Il "montaggio" nella costruzione di architetture (per-architetture, a mezzo di architetture)

GIANUGO POLESSELLO

L'idea di composizione come principio appare la sequenza di definizione di elementi di aggregazione di elementi, di costruzione di insiemi ecc.; tutto rimanda sempre a un "problema procedurale", a una "meccanica", che agisce sul riconoscimento ("io non cerco, trovo" di Picasso...) o sulla contemporaneità azione sulla parte, per una sua definizione e sul tutto. La relazione di tipo sintattico, in architettura, e la forma sequenziale sono origine e sostanza del progetto. Il mantenimento, e l'esibizione, del "doppio" in architettura (quando Mies e Le Corbusier mantengono ed esibiscono la simultaneità della figura strutturale e dei componenti della figurazione come in una ricerca-definizione di luoghi dentro un mappamondo, correndo lungo le linee di un reticolo...) è qualche cosa di simile alla metrica, quando i pesi dei suoni sono indifferenti al testo, ma restano legati a una forma, a una figura del "dire", del "che cosa?". In una sorta di appartenenza a categorie della poesia/poesia o, è viceversa o anche, un riferimento analogico alla questione di misurazione dello spazio e del fatto poetico insieme, congiuntamente. Quel che è importante è riconoscere il procedimento duale della composizione architettonica, che non è uno smontaggio e montaggio di appartenenti alla stessa materia, ma non è un problema del tipo "materia signata" ecc.; ma è un problema di indipendenza e di coesistenza, di incontro in un rapporto di necessità, in un rapporto "poetico", di necessità poetica, ossia di costruzione. La costruzione èse l'unità; la costruzione è una operazione, semplice o complessa, eppoi una. Il montaggio è parte integrante in questo processo di costruzione. Si può dire che la costruzione/composizione sia il prodotto di una procedura "per-montaggio" di elementi/parti. Che possono essere della stessa materia, segnati dalla omogeneità, o possono essere di natura eterogenea. Oppure possono essere appartenenti a due distinte classi di "cose", coesistenti dentro un unico mondo di architetture, come in Le Corbusier o, in Mies, in una separazione ab-originem, dentro un mondo duale. Certamente non in tutto Le Corbusier o in tutto Mies. Per esempio la villa Savoy o la casa Tugendhat, in queste, sono, appartengono a un'unica dichiarata, esibita procedura. Mentre Ronchamp o il Baccard non; si distaccano da questa poetica, sono architetture diverse, altre. Ma pur esse architetture sono il prodotto, l'esito, di una procedura "per-montaggio" di elementi appartenenti alla stessa classe. L'esperienza dello spazio mondo è seguita dalle "invenzioni" del linguaggio filologico, dalle tecniche del montaggio, dalle sequenze dei primi piani (V. S. Eizenstein sulla spiegazione di A. Chioy dell'Arco di Atene), della differenziazione dei punti di vista, della loro funzione nell'apprendimento delle singole, individuali architetture ecc.

In Percorsi architettonici - l'Arco di Atene del Bernini, Eizenstein considera e discute la questione del "percorso" (put) a proposito del cinema "attraverso una molteplicità di eventi, lontani nel tempo e nello spazio, che vengono raccolti in un unico costrutto di senso secondo una certa sequenza. E queste molteplici impressioni passano davanti allo spettatore incommensurabile. Un tempo era il contrario: lo spettatore si muoveva in mezzo a fenomeni opportunamente disposti, che egli doveva mettere in sequenza con lo sguardo". Dopo aver analizzato le tecniche della cinematografia, il disegno, la pittura, e aver constatato la reale loro incapacità di "fissare un quadro completo dell'evento" Eizenstein afferma: "Solo la cinepresa ha risolto questo problema sulla superficie piana. Ma indubbiamente il suo antenato sotto questo profilo è [...] l'architetto". Gli esempi più perfetti di calcolo dell'inquadratura, di alternanza di inquadrature e persino di metraggio (cioè di durata di una determinata impressione) ce li hanno lasciati i greci. Victor Hugo definì le cattedrali medievali libri di pietra (Notre-Dame de Paris). Per noi l'Arco di Atene è l'esempio perfetto di uno dei più antichi film".

Reporto largamente un brano dalla Storia dell'architettura di Chioy. Non ne ho cambiato neppure una virgola e vi prego soltanto di leggerlo con occhio critico: è difficile.



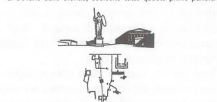
cile pensare per un insieme architettonico un foglio di montaggio più raffinato nelle sue inquadrature di quello che qui si presenta come un percorso tra gli edifici dell'Arco di Atene. L'Arco ci appare come una roccia isolata nel desiato, l'isola cui città era dedicata al culto degli dei nazionali. Nel punto (T) era visibile l'impronta del tridente di Nettuno, e accanto ad essa sorgeva l'albero di olivo di Atene. Nelle immediate vicinanze di questo luogo sacro era stato eretto un tempio in onore di queste due divinità. Il suo posto restò vuoto dopo l'incendio; fu dunque possibile costruire un nuovo santuario proprio sul posto indicato dalla leggenda. Il tempo fu speso a tre ricevete il nome di Eretria. Il punto più alto (P) fu occupato sia in quello che in un'altra epoca (cioè ai tempi dei Pissistrati e dopo la guerra di Persia) da un grande tempio di Atene. Il Partenone. Tra il Partenone e l'ingresso all'Arco di Atene c'era una serie di piccoli templi che facevano parte, evidentemente, della stessa area di culto della nuova Acropoli...

Nella stessa area si levava nel V secolo la statua colossale di Atena Promachos (Guerriera). I Propilei (M) formavano la parte frontale dell'Arco nell'antica parlata come in quella nuova [...]. Le due piante sono diverse solo nei dettagli. Però la prima si presenta come un insieme di edifici di epoche diverse, mentre la seconda è elaborata in base a un piano generale ed è adattata al luogo non devastato dall'incendio. L'apparente similitudine di questa nuova Acropoli è solo un sistema per rendere pittoresco questo gruppo di edifici, adatti al loro ruolo più di quello di qualunque altro. Si sente chiaro se si pensi alle immagini delle vedute successive che si aprivano nel V secolo davanti ai frequentatori dell'Arco di Atene. La vista dei Propilei: l'intenzione generale in base a cui furono pianificati i Propilei si diceva nella figura. Vediamo un corpo centrale simmetrico e due alle notevolmente diverse: la destra più ampia e la sinistra più piccola.

A primo sguardo non c'è niente di più ingegnere di questa pianificazione, ma si è fatto il tutto si presenta come un insieme



molto equilibrato, in cui la complessiva simmetria delle masse è accompagnata da riflessi diversi nei dettagli. La simmetria offre il piacevole, [...] La vista iniziale della piazza Atena Promachos. Dopo aver attraversato i Propilei il visitatore abbraccia e con sé il giardino dell'Arco, l'Eretria e Atena Promachos. In primo piano si vede Atena Promachos; l'Eretria e il Partenone si trovano sullo sfondo, così che tutto questo primo piano



ma è in funzione della statua, che appare il suo punto centrale e crea un'impressione unitaria. Il Partenone acquista tutta il suo significato solo quando il visitatore prende di vista questa gigantesca statua.

Il Partenone e le sue prospettive angolari. Secondo le idee attuali il Partenone - il "grande tempio dell'Arco di Atene" - sarebbe dovuto trovarsi di fronte all'attuale principia, ma i greci la pensavano in modo del tutto diverso. La roccia dell'Arco presenta una superficie irregolare, e, già, essendo il suo naturale rilievo, posero il tempo principale sul punto più alto, vicino al margine della roccia, rivolto verso il mare. Il Partenone, stando in questo modo, è rivolto in particolare verso chi guarda l'Arco. Gli antichi in genere preferivano la veduta dell'Arco, più pittoresca, mentre la veduta frontale è più grandiosa. Ciascuna di esse ha un ruolo determinativo.



Arco - avrebbe dovuto trovarsi di fronte all'attuale principia, ma i greci la pensavano in modo del tutto diverso. La roccia dell'Arco presenta una superficie irregolare, e, già, essendo il suo naturale rilievo, posero il tempo principale sul punto più alto, vicino al margine della roccia, rivolto verso il mare. Il Partenone, stando in questo modo, è rivolto in particolare verso chi guarda l'Arco. Gli antichi in genere preferivano la veduta dell'Arco, più pittoresca, mentre la veduta frontale è più grandiosa. Ciascuna di esse ha un ruolo determinativo.



La veduta angolare è la regola generale, la veduta in face è un'eccezione sempre giustificata.

Il corpo centrale del Propilei si presenta in face; nello stesso modo arriviamo direttamente anche al piano del Partenone, attraversando la piazza dell'Arco. Con l'esclusione di questi due casi in cui l'effetto è calcolato intenzionalmente, tutti gli altri edifici si presentano d'angolo. [...]

Il primo piano dell'Eretria, quindi, si presagisce che, lungo la strada attraverso l'Arco, questa è la prima vista che si offre ancora l'unico monumento nel nostro campo visivo, ma se arriviamo al punto (C) esso sarà così vicino e noi non saremo in grado di afferrare le forme, il massimo momento al centro del panorama si trova l'Eretria. E così è presentato proprio da questo



punto uno dei suoi punti più eleganti. [...] La ruota parte è rinnovata dal porico delle cattedrali, che si stagliano su di essa come su uno sfondo creato apposta per loro. Così, sono passati davanti a noi tre quadri, corrispondenti ai punti (C), (A) e (B).

In ciascuno di essi dominava solo un monumento architettonico: nel punto (C) l'Eretria, nel punto (A) il Partenone, nel punto (B) Atena Promachos. Questa unità del motivo principale assicura una percezione e realizza l'unità del quadro. Quest'alta osservazione di Chioy ci fa capire fine a che punto tutto ciò fosse stato fatto in modo intenzionale e calcolato. L'Eretria e Atena Promachos. Torniamo al punto di partenza, cioè al punto (A), nel quale tutta l'attenzione era concentrata su Atena Promachos. L'Eretria con le cattedrali si trova in fondo. Si poteva pensare che le eleganti cattedrali fossero schiacciate dal contrasto con la gigantesca statua della dea; per salvare la situazione il basamento della statua fu sistemato dall'architetto in modo tale da nascondere i porici delle cattedrali - linea (A) - che si sarebbe mostrata al visitatore solo quando si fosse avvicinati al colosso tanto a punto per abbracciare con lo sguardo, e quindi il confronto fosse possibile solo nella memoria.

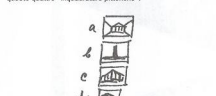
Più avanti Chioy osserva:

Se richiamiamo alla memoria la serie di quadri offerti dall'Arco di Atene, vedremo che tutti senza eccezione sono calcolati in rapporto alla prima impressione. I nostri ricordi ci riconducono invariabilmente alla prima impressione, e i greci cercavano prima di tutto di favorirla.

Le due ali dei Propilei diventano uguali proprio quando si apre davanti a noi la vista complessiva dell'edificio. Ricalcolato in base alla prima impressione è anche il fatto che spariscono le cattedrali guardando Atena Promachos.

Sostituire una prima impressione positiva fu, evidentemente, una costante preoccupazione degli architetti greci. È evidente qui il calcolo di un "effetto da inquadratura". Anche nel cinema, infatti, assume un enorme significato l'effetto della prima impressione che si riceve dalla nuova inquadratura che appare. Ma non meno rigoroso appare qui il calcolo in base al montaggio. In base cioè all'accostamento in sequenza di queste inquadrature.

Proviamo effettivamente a tracciare gli schemi compositivi di questo quattro "inquadrature pittoresche".



È difficile immaginare una struttura più rigorosa, proporzionata e solenne di questa sequenza.

La simmetria di (a) e (b) configura nello stesso tempo un'opposizione sotto il profilo del riempimento dello spazio. La simmetria speculare di (c) e (d) funziona come una sorta di ingrandimento dell'area destra dell'inquadratura (a), che si sovrappone nuovamente in un unico equilibrio complesso. Il motivo della statua (b) è ripetuto attraverso l'inquadratura (c) del gruppo di sculture (d) ecc.

Particolare interesse presenterebbe anche l'analisi del tempo di esposizione davanti agli occhi del visitatore di ciascuno di questi quadri. Ma non entreremo qui in questi particolari, e rinvieremo soltanto che la lunghezza dei pezzi di montaggio si conforma al ritmo dell'edificio: le distanze da un punto all'altro sono grandi, e i tempi degli spostamenti tra i punti sono solennemente prolungati.

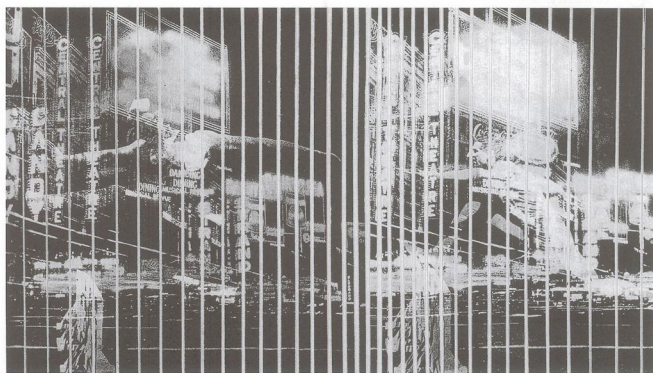
Nel "gioco di montaggio" dell'Arco di Atene troviamo anche il ruolo insuperabile lavoro artistico che appartiene anche ad altri monumenti dell'architettura.

In Montaggio 1938 Eizenstein definisce, per il montaggio, il suo compito principale, inscrivibile nel ruolo concettuale (povznanij) proprio in ogni opera d'arte: offrire un'esposizione logica e consequenziale del tema, del soggetto, dell'azione, dei comportamenti del movimento all'interno di ogni singolo episodio filmico o del film nel suo complesso. Questo guardare ogni singolo episodio o il film nel suo complesso è importante (decisivo) per spiegare il ruolo del montaggio anche in una estensione del "principio" ad altri settori, ad altre arti (architettura p.e.). È vero che il "rischio" di sovrapposizione o coincidenza tra significati è palese: dal tipo "composizione architettonico-montaggio". Anche se tipizzata, in alcuni casi, è verificabile. Ma gli esempi ai quali mi sono voluto riferire sono, sostanzialmente, quelli di villa Savoy o di casa Tugendhat. E nei due esempi la tecnica di disgregazione tra gli elementi filmici (i pilastri/aste verticali) e gli elementi della descrizione figurativa (quasi degli objets trouvés composti in una sequenza ordinata) è diversa: più "intenzionale" in Mies, più marcatamente identificante i diversi valori e significati espressi in Mies, p.e., accentuando la diversità tra i due tipi linguistici (proprio "tipi" e proprio "linguistici"), tra le aste di acciaio cromate e le lastre di pietra. La villa Savoy invece, appartiene al genere pittorico, viene dal purismo dove la diversità natura degli oggetti perdo la distintività di colore ma procede secondo valori di tono ed entra in un contesto di "linee", di composizione o

composizioni. E poi... Per esempio la "scultura" di Picasso costruita per accostamento, per assemblaggio: la testa di scimmia mostrata usando un modello metallico di automobile prodotto dalla Schöco e la testa di capra come composizione di una sella e di un manubrio di una bicicletta da corsa. Produzioni surrealiste? Tecniche di poetica surrealista? Anche. L'operazione di montaggio si rivolge essenzialmente a un procedimento che deve essere "perduto" all'interno del discorso, dell'atto progettuale. Gli esempi ricordati (Le Corbusier, Mies o Picasso) hanno la forza dell'evidenza: sotto la riunione di "luoghi" eterogenei in una sintesi concettuale, voluta garantisce il senso dell'operazione. Torna alla memoria il Comment "I fait certains des mes livres de Raymond Roussel" (la Vita Nova di Dante) a spiegare la tecnica dell'operazione.

Queste ossessioni del dar ragione del procedimento umano, dell'immergere il "tutto" e la "costruzione" dentro un'unica operazione, di parte necessaria di un cammino razionale dove tutti i componenti (come nel cinema) sono sottoposti a continua verifica.

E spiega (forse) il significato possibile (o necessario) della sintesi conseguita come risultato. Che è una delle chiavi utili a capire il "modernismo", la territorialità del "modernismo" (che contiene la villa Savoy ma anche Ronchamp), la contraddizione e le moltitudini di Walt Whitman.



B. Lissitzky, Coursur, 1926 circa.



N. Gabò, Costruzione, 1913.

Costruzione o meccano

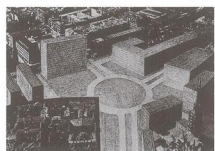
Il carattere del montaggio

La produzione industriale di tutte le parti può essere razionalizzata innanzi tutto nel processo di fabbricazione e il lavoro nel cantiere assumerà allora esclusivamente il carattere del montaggio [...]. Nell'industrializzazione dell'edilizia io vedo il problema centrale dell'edificazione della nostra epoca. [...]. La ricerca di nuove forme industriali è stata più volte intrapresa e ha raggiunto solo quelle parti dell'edilizia che consentono l'industrializzazione. Anche il carattere di montaggio che ha l'attuale metodo di costruzione viene indubbiamente sopravvalutato. Esso viene attuato quasi soltanto nella realizzazione di capannoni industriali e agricoli, e fuorviato, in verità, le ditte di costruzioni metalliche che per la prima volta produssero gli elementi costruttivi delle loro fabbriche già pronti per il montaggio. [...] Non si tratta tanto di una razionalizzazione dei metodi di lavoro impiegati finora quanto di una radicale trasformazione dell'edilizia in generale. [...] L'esigenza di un nuovo materiale da costruzione è la prima condizione.



L. Mies van der Rohe, progetto per un grattacielo di vetro, 1921.

(Mies van der Rohe, 1924)



L. Mies van der Rohe, sistemazione dell'Alexanderplatz a Berlino, 1928. Fotomontaggio.

Come i pezzi di un mecano....

L'artista anziché subire l'"apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile. [...] Ma è chiaro che opere come quelle di Berio o di Stockhausen sono "aperte" in senso meno metaforico e ben più tangibile; detto volgarmente sono opere "non finite", che l'autore pare consegnare all'interprete più o meno come i pezzi di un mecano, apparentemente disinteressandosi di come andranno a finire le cose. Questa interpretazione dei fatti è paradossale e inesatta, ma l'aspetto più esteriore di queste esperienze musicali porge effettivamente occasione a un equivoco del genere; equivoco peraltro prodotto, perché questo lato sconcertante di tali esperienze si deve indurre a vedere perché oggi un artista avverta l'esigenza di lavorare in tale direzione; in risoluzione di quale evolversi storico della sensibilità estetica; in concomitanza a quali fattori culturali del nostro tempo; e come queste esperienze debbono essere viste alla luce di una estetica teorica. (Eco, 1962)

Set di montaggio

La concezione di prefabbricazione come modulare e complesso montaggio di intalature e di stampati è già obsoleta se confrontata con la semplicità delle tecniche del cemento armato precompresso e, in ultima analisi, degli ambienti condizionati. Facendo una media fra la tecnologia disponibile e gli schemi sociali dominanti, l'approccio più realistico sembra il set di montaggio per gli elementi interni, i servizi, le unità di stoccaggio, i muri, i mobili ecc. Questo sistema implica una grande libertà nella progettazione e nella modulazione degli spazi e nel contempo, permette al proprietario di scegliere il suo modo di vivere sia di esibire la sua personalità attraverso l'immagine della propria casa. A un esame più attento, il "set di montaggio" sembra riferirsi a tre sistemi differenti, e precisamente: alla struttura in elementi prefabbricati, ai servizi tecnologici prefabbricati e all'assemblaggio di elementi prefabbricati sia per la struttura che per gli interni. (Stirling, 1998)

Costruttività e struttura

Una forma non elementare è costituita da un gruppo di differenze tra loro legate da relazioni che ne esprimono e ne obbligano l'ordinamento e la conseguenzialità. Il complesso di queste relazioni è la struttura della forma, la quale pertanto è appunto esprimibile in astratto come un insieme di pure relazioni. Chi possiede con chiarezza la struttura di una forma ne possiede la ragione ultima, l'andamento specifico ai di fuori delle qualità contingenti della forma medesima. [...] L'universalità di comprensione che gode l'architettura discende proprio dalle relazioni oggettive della costruttività, che definiscono un tessuto linguistico a vocaboli elementari atti a disegnare, a chiarire, almeno nei capisaldi, la complessità di struttura, di racconto di un'opera architettonica.

La struttura della composizione

La pianta neoclassicista della villa Adriana di Tivoli, La Natura Morta con Cannetè di Picasso, La Vedova di Focione che raccoglie le sue ceneri di Poussin, gli oggetti "à réaction poétique" di Le Corbusier citati nel loro Collage City di Colin Rowe, presentano una sorprendente continuità di approccio nel loro assumere la discontinuità dialogante della storia come modo di costruire distanze interne all'opera facendo intervenire nella struttura della composizione materiali linguisticamente già organizzati di diversa provenienza. Sono le tecniche di conformazione fondate sul montaggio, come messa in evidenza analitica delle fasi di costruzione dell'opera, scontro e proiezione sullo stesso piano di linguaggi diversi, elaborati dalla soggettività dell'artista. [...] Ma riutilizzando ad altro fine frammenti di realtà non si scopre solo l'anima segreta dell'eclettismo europeo, ma anche la tradizione della messa in discussione della sua stessa scrittura. [...] Ma poiché le pratiche artistiche, tutte le pratiche dell'arte, hanno a che vedere con le tecniche, gli strumenti ed i materiali (l'architettura con la costruzione, la musica con l'evoluzione degli strumenti e delle notazioni e così via), le trasformazioni stilistiche, le rinascenze, i montaggi sono anche la storia dei trasferimenti da una tecnica da un campo creativo all'altro, della sostituzione di tecniche, della spaziorizzazione e riappropriazione di mestieri ed abilità, della restrizione specializzatrice. (Gregotti, 1999)



F. Pinella, Noria (Macchine Ironici), 1917 circa.

Il compito poetico del montaggio

L'idea che l'architettura fosse una totalità - dalla quale nulla si può né togliere né aggiungere - viene modificata. L'analitico punto di vista di Perrault mina le relazioni ontologiche tra costruzione e tipo. Gli elementi architettonici come i muri, le colonne e le travi perdono la loro figurazione poetica; il loro significato diventa astratto. Questo pensiero ripulisce l'architettura da ogni effetto mimetico in favore di un'autonomia del linguaggio architettonico e di un suo significato che allude solo alle sue regole sintattiche. [...] Il montaggio disconnette le relazioni tra parti e intero che è essenziale nel discorso classico sulla costruzione. [...] Nel comprendere in questo modo l'intero, si indebolisce la totalità coerente della forma architettonica, e il montaggio gioca un ruolo significativo nella generazione della forma tecnica. [...] Il montaggio rivela la sua forma tecnica nel "disgiunto" (cucitura?). [...] Il montaggio rivela la sua forma tecnica nel segno e simbolo. [...] In questa presa di distanza che non è né spaziale né fattuale, l'architettura raggiunge l'autonomia semantica dalla sua origine, che è, il mito umanista e l'espressione soggettiva dell'architetto. [...] Appare evidente che la perdita del centro e l'importanza data alla fabbricazione accresce il processo di secolarizzazione nella produzione architettonica. Il montaggio è una tecnica che prosciuga la metafisica della tecnica verso un nuovo modo di essere nel mondo. Come suggerisce Ricoeur questo è un processo dialettico dal quale "l'altro capo" di un autonomo prodotto culturale si ancora con una esperienza culturale data, e questo appropriarsi è il compito poetico del montaggio. (Hartoonian, 1994)

Le varie strutture di un'architettura riguardano ciascuna un aspetto delle forme - cioè un gruppo di differenze che sono sempre, per la loro sostanza, differenze visibili - sono innanzi tutto strutture di rappresentazione; che non vuol dire in termini usuali che l'architettura come ogni altra è realtà e rappresentazione. La struttura della costruttività può essere anche una struttura ideale che non abbia di fatto altro che legami limitatissimi con la tessitura tecnica reale dell'opera. (Moretti, 1963)

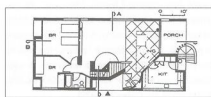


L. Moretti, complesso residenziale commerciale in corso Italia e via Ragabella, Milano, 1962-63.

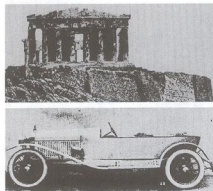
Venturi & Rauch, casa a Chestnut Hill, Pennsylvania, 1962.

The Difficult Whole

L'architettura della complessità e dell'adattamento non rinuncia all'intero (whole), lo ha fatto riferimento a un obbligo speciale riguardo l'intero, perché l'intero è difficile da raggiungere. E lo stesso in evidenza l'obiettivo di un'unità piuttosto che della semplificazione in un'arte che ha come verità la sua totalità (totality). [...] "Unità unificata" del barocco secondo Wolfen contrasta con la "unità multipla" della Rinascenza. [...] Non si tratta della facile e ovvia unità derivata dal legante che domina o dall'ordine del più semplice, composizioni meno contraddittorie, ma che deriva dall'ordine complesso e ingannevole di un difficult whole. (Venturi, 1966)



"L'architecture est un fait d'art, un phénomène d'émotion, en dehors des questions de construction, au delà de la construction, c'est pour faire tenir; l'architecture, c'est pour émouvoir." Le Corbusier



Le Corbusier, Partenone e Delage, Grand Sport, 1921.

Machina o macchina

Oggetti teorici

La possibilità di convertire l'intelligenza teorica alla realtà trova la sua espressione e la sua garanzia nel fatto che l'atto dell'intelligenza montando e rimontando una macchina, ne comprende il concatenamento, come pure la struttura e il funzionamento degli ingranaggi molteplici e allo stesso modo comprende la struttura e la composizione di un'equazione. [...] [La macchina] è un oggetto teorico [che] può diventare un oggetto pratico, e non è tuttavia "prodotto" dall'utilizzazione. Ciò che ne determina la natura è la struttura. (Koyré, 1948)

Esiste un'empiria delocalizzata, che si identifica intimamente con l'oggetto e che così diventa vera e propria teoria. (Benjamin, 1936)

Mecanismi logici

Il progetto è una macchina logica, può seguire leggi ineluttabili, ma la sua concretizzazione, il suo divenire mondo, casa, sfugge alle leggi causali come macchina fisica, meccanica, di cui è impossibile controllare il funzionamento oltre un certo limite. [...] [Nella casa di Wittgenstein] tutto il circuito dei percorsi della zona adibita a living è un sistema di "dilemmi". Si tratta di percorsi che si concludono: i corpi non sono fra loro interconnessi. Il rapporto fra questo sistema di percorsi e l'aggregazione volumetrica è ancora un rapporto logico. Possiamo considerare la casa come concepita secondo un meccanismo logico. Meccanismo e non macchina. Circolo e non meccanica. (Cacciari-Annedolaghe, 1975)



A. Rossi, Roma interrotta, 1978.

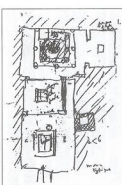
"Mi ricordo che, quando ancora vivevo con la sua famiglia, mi raccontava che di domenica giocava con i bambini con le costruzioni di legno..." (Semerari, 1999)

La macchina a habitare

Quale libertà, per disporre gli organi della vita privata, vera macchina per abitare: camere, vestiario, cu, bagni, sgogliai ecc. E stabilendo tutte le contiguità e tutte le separazioni che si possono desiderare. [...] Macchina per abitare. Termine che ricade ogni a mio carico. [...] Se la mia espressione ha fatto scallare è perché essa contiene il termine "macchina" che rappresenta con evidenza, per lo spirito di tutti, la nozione stessa del funzionamento, di rendimento, di lavoro di prodotto. Mentre il termine "abitare" rappresenta con esattezza notions di etica, di benessere, di organizzazione dell'esistenza, sulle quali regna il più totale disaccordo. (Le Corbusier, 1930)

La sensazione ricca

Ed ecco la casa del poeta tragico le raffinatezze di un'arte consumata. Tutto è costruito intorno all'asse, ma difficilmente potrebbe esservi tracciata una linea retta. L'asse è nelle intenzioni e il fasto da esso prodotto si estende alle cose umili che con un gesto abile (i corridoi, il passaggio principale ecc.) investe mediante l'illusione ottica. L'asse non è un'attica teorica, ma collega dei volumi portanti e nettamente inscritti e differenziati gli uni dagli altri. Quando si visita la casa del poeta tragico si constata che tutto è in ordine. Ma la sensazione è ricca, si osservano abili dissamamenti che danno l'intensità dei volumi: il motivo centrale della pavimentazione è respinto indietro dalla centella della stanza; il pozzo dell'ingresso è dalla parte della vasca. La fontana nel fondo è in un angolo del giardino. (Le Corbusier, 1921)

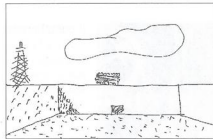


Le Corbusier, La casa del poeta tragico, Pompei.

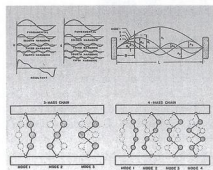
La macchina à émouvoir

Partenone. Ecco la macchina per creare emozioni. Noi entriamo nella dimensione implacabile della meccanica. Non ci sono simboli attaccati a queste forme. [...] La scelta fu quella [...] di creare un centro architettonico di pietre, di giardini e di cielo, isolato completamente dalla turbolenza del panorama, e di offrire, in punti precisi, delle prospettive emozionanti su quattro delle cose, visibili dal posto, che fanno il prestigio di Parigi. (Le Corbusier, 1932)

Ecco i "suoi architetti". [...] Aspetto architettonico prodigioso: un'apparizione emozionante! La differenza più totale nell'unità. (Le Corbusier, 1935)



Le Corbusier, Attico de Bebelag, schizzo della terrazza superiore.



P. Eisenman, Processi macchina.

Spazio striato

Lo spazio omogeneo è uno spazio striato. Lo spazio dei pilastri. È striato dalla caduta dei corpi, le verticali di pesantezza, la distribuzione della materia in strisce parallele, lo scorrimento lamellare o laminare di ciò che è flusso. Queste verticali parallele hanno formato una dimensione indipendente, capace di comunicarsi ovunque, di formalizzare tutte le altre dimensioni, di striare tutto lo spazio in ogni sua direzione e in questo modo rendendolo omogeneo. In distanza verticale di due punti fornisce il modello di confronto per la distanza orizzontale di altri due punti. L'attrazione universale sarà la legge di ogni legge, in quanto regola la corrispondenza binuovica fra due corpi, e ogni volta che la scienza scopre un nuovo campo cercherà di formalizzarlo sul modello del campo di pesantezza. (Deleuze-Guattari, 1995)

Concatenamento macchinico

Le pedine del Go sono grani, pasticcio, semplici unità aritmetiche, non hanno funzione se non in animazione, collettiva o alla terza persona: Egli avanza. Le pedine del Go sono gli elementi di un concatenamento macchinico non soggettivo, senza proprietà intrinseche ma solamente di situazione, ha solo un campo di esteriorità o rapporti estrinseci, in funzione dei quali assume ruoli d'inserimento o di situazione, come fiancheggiare, accerchiare, far esplodere. La caratteristica del Go: pura strategia, mentre gli scacchi sono una semiologia. (Deleuze-Guattari, 1995)

Da "On Typologies" a "On Machines"



P. Eisenman, Progetto per Rovereto, 1985.

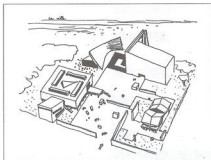
"Ogni luogo contiene delle assenze essenziali" (Eisenman, 1987)

Macchinico: è un termine che sta a metà tra un aggettivo e un verbo. È profonda la distinzione tra il termine macchinico e meccanico. Questo termine indica un processo in divenire. L'architettura macchinica, dunque, non è subordinata alle leggi della somiglianza o dell'utilità e non produce oggetti concettualmente stabili, ma dà priorità alle condizioni di spazio sempre in uno stato di trasformazione. [...] Per tanto il macchinico deve proporre una maniera di includere nella progettazione la funzione e l'immagine senza che sia un contenitore il suo prodotto. In architettura sono i meccanismi di significato formale o figurativo, che hanno determinato condizioni formali concettuali come il taglio/la rotazione/la compressione e la tensione, effetti che il corpo può sentire. Questi sono i tropi dell'architettura e sono determinati da un sistema di significazione che produce immagini, icone, le cui unità elementari sono segni immagini arrestate con un significato, inteso come totalità composte di parti che funzionano e tra le quali si stabiliscono relazioni analogiche mediante una referenza retorica. (Eisenman, 1997)

Spazio stratificato

Quando Moholy Nagy in Vision in motion (1947) fa continui riferimenti a "oggetti di colophane trasparente", "plastica trasparente", "trasparenza e luce in movimento", "le radiose ombre traslucide di Rubens", un'attenta lettura del libro potrebbe far pensare che, per lui, la trasparenza letterale sia spesso accompagnata da connotazioni metaforiche. Anche sovrapposizioni di forme, ci informa Moholy, "trascedono determinazioni spaziali temporali". Esse trasmettono insignificanti singolarità in complessità ricche di significato. Le qualità di trasparenza delle sovrapposizioni spesso suggeriscono anche trasparenza del contesto, rivelando proprietà strutturali dell'oggetto, in precedenza insospettite. [...] Attraverso superfici piate, attraverso l'assenza di un volume che pur suggerisce una sua presenza, attraverso l'insinuazione di un reticolo piuttosto che la sua realtà, attraverso un scacchiere ininterrotto e ravvivata da colore, prossimità e sovrapposizione discreta, egli conduce l'occhio ad esperire una serie inesauribile di figurezioni grandi e piccole all'interno di una forma insieme. L'interesse di Lager è per la struttura della forma, quello di Moholy per i materiali e la luce. Moholy ha accettato la figura cubista per esportarla dalla sua matrice spaziale: Lager ha conservato la tensione cubista, tra figura e spazio. [...] la possibilità di penetrare uno spazio stratificato, definito o da piani reali o da proiezioni immaginarie, consente all'osservatore di esperire quei conflitti tra uno spazio, che è esplicito, e un altro, che è implicito. [...] [A Garches] Nell'avvertire il piano fisso di rovere e cemento e quello stadietto (ma non per questo meno reale) che gli sta dietro, acquistiamo consapevolezza di una trasparenza che qui si realizza non per l'intervento di una finestra, ma per il fatto che veniamo a conoscenza di concetti primari "in grado di interpretare senza reciproca distruzione ottica". (Rowe, 1995)

Montaggio visivo



Le Corbusier, Progetto per un museo, Tokio, Boite à miracles, 1957.

"Vedere è una danza"

Un tempo si raffiguravano solo cose che potevamo vedere, o che ci sarebbe piaciuto vedere. Ora invece ci si palesa soprattutto la relatività delle cose visibili, che si manifestano pertanto come un piccolo esempio della totalità del mondo, e delle innumerevoli verità latenti che esso contiene. Le cose ci appaiono in un senso più vasto, moltiplicato, e sembrano contraddire l'esperienza razionale di ieri. Si sta diffondendo una essenzializzazione della percezione. (Klee, 1920)



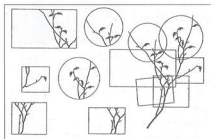
P. Klee, Macchina a cinghietto, 1922.

Il risultato del montaggio

Di fronte alla scena ripresa nel film il luogo non esiste. La sua natura illusionistica è una natura di secondo grado; è il risultato del montaggio. L'immagine ottenuta dall'operatore non è totale, è multiformemente frammentata e le sue parti si compongono secondo una legge nuova. [...] La ricezione nella distrazione, che si fa sentire in modo sempre più insistente in tutti i settori dell'arte e che costituisce il cinema di profonda modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi. Grazie al suo effetto di shock il cinema favorisce questa forma di ricezione. (Benjamin, 1936)

Principio di montaggio

L'inquadratura è una cellula del montaggio, ha quindi in sé la struttura della forma prima della forma, ed è caratterizzata da uno scontro da un conflitto che è traduzione in immagini del principio dialettico, dal



S. Eizenstein, "scelta, estrazione compiuta dalla camera" il modo giapponese di insegnare la composizione.

quale nasce il concetto, che non è il puro collegamento, secondo un principio drammatico: ogni pezzo evoca una certa associazione. [...] Il montaggio come Weltanschauung, porta a considerare il cinema come tecnica dell'unità frammentaria del montaggio. [...] Pensare in termini di montaggio - la massima altizza a cui si può giungere nel sentire in modo differenziato e risolvere in un modo "organico" - si realizza ex novo in una macchina strutturale che funziona con esattezza matematica. Il montaggio viene usato con l'intento di rendere più netta e più viva l'espressione dell'idea. Attraverso il metodo del montaggio si combinano immagini incongruenti rimontando il fatto disintegrato in un unico tutto, ma secondo la nostra visione: secondo il modo in cui vediamo il nostro rapporto con il fatto. [...] Il montaggio è un tentativo di sintassi. (Eizenstein, 1928-40)



Lo spirito di Sigfried Giedion aleggia su questa sezione, ovvero la ricerca di una nuova sintesi del corpo umano, naturale e architettonico che appare nei suoi scritti di questo dopoguerra, dopo la messa in epoca del mito della meccanizzazione, e il riferimento a una nuova dimensione della durata che attraversa tutti i luoghi e tutti i tempi. Il montaggio di cui trattano i contributi qui presentati prende infatti le distanze dalla metafora modernista della macchina. È invece, per riprendere un saggio di Peter Bürger sulla fine delle avanguardie (1974), un procedimento dominato dall'allegoria, "che non connette come fa il simbolo, i singoli elementi secondo il principio dell'organicità, bensì secondo il principio del significato", nel quale "non è più l'armonia delle singole parti a costituire la totalità dell'opera, bensì il rapporto contraddittorio di elementi eterogenei". Un procedimento oggi pervaso dalla tensione tra la costruzione razionale del progetto e il suo affarsi al riconoscimento collettivo (alla memoria e alla storia), e all'esperienza fisica, dominata dai movimenti e dai sensi del corpo.

La riflessione contemporanea sull'architettura, proprio perché non può prescindere dalla tormentata parabola del razionalismo modernista, non può più demandare alla pura costruzione logica del progetto e al principio della superiorità del procedimento sul risultato il compito di sciogliere la questione dei fondamenti. Ciò risulta con chiarezza dal richiamo a non perdere di vista la fisicità dell'architettura (insieme con la trasmissibilità delle sue regole di costruzione) che ci viene da L. Picciotti e, in generale, dai contributi del dottorato di Napoli. Ma è anche implicito nell'invito a non sottovalutare quelle "ricapitolazioni e legittimazioni" che attraversano lo spessore del reale attorno ai temi della spazialità e dell'identità dell'architettura, formulato da A. Gritti, che si interroga sugli effetti della nuova scala delle problematiche insediative rispetto alla collocazione ed efficacia del progetto di architettura. A questo proposito, il montaggio come "progetto che esprime la molteplicità di materiali del territorio, disponibili a essere immessi in nuovi processi compositivi" cui si riferisce S. Carbonara nel suo saggio, apre un ulteriore fronte di riflessione attorno all'idea di modificazione.

Attraverso il contributo di P. Posocco, il concetto di sequenza nell'opera di Le Corbusier fornisce la chiave di lettura per decifrare il titolo delle sagome: il montaggio, come rapporto tra visione e movimento in uno spazio-tempo, esprime la tensione tra il riconoscimento di un principio d'ordine razionale – la geometria della disposizione e del dimensionamento – e la presa corporea, le sue misure, sensazioni ed emozioni. In questa prospettiva il progetto può essere pensato come narrazione, o forse come coreografia sospesa tra vita vissuta, danza e rito, che traccia la sequenza degli eventi possibili in un luogo collocando nelle diverse dimensioni temporali dell'architettura, l'esperienza fisica, la cultura collettiva dello spazio e il sapere della disciplina. Il montaggio definisce la propria relazione con l'antecedente cultura disciplinare in modi diversi: attraverso l'astrazione, che colloca l'architettura al confine tra mondo delle idee e universo organico della natura, e al nudo del rapporto con un luogo (come nel caso di Piechik presentato da L. Mancini) o con una tradizione figurativa e costruttiva (così evidente nell'opera di Poullon proposta da G. Radichich); oppure attraverso il capriccio, nel quale l'immaginazione estrapola un elemento o un'immagine da un'altra opera, costruendo un contesto fantasioso rispetto al quale la citazione assume significazione e si offre all'interpretazione e alla trasformazione. ■

Il Foro Romano con la chiesa del SS. Luca e Martina, foto di R. Eaton, 1986.

Sara Protasoni

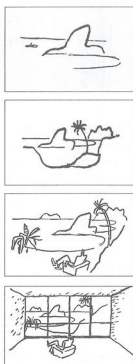
La messa in sequenza. Le Corbusier e la pratica compositiva del montaggio

PISANA POSOCCO

Per studiare le relazioni tra gli elementi e ricavarne delle leggi generali, per la pittura, la scultura e l'architettura, Le Corbusier si affida ad alcuni elementi minimi di cui può presupporre neutralità e valutabilità, così da rendere plausibile lo studio dei rapporti; questi elementi sono gli standards, i *thèmes pauvres*, gli *objets-thèmes*, gli *outils*. La ricerca delle invarianti serve per lavorare in maniera quasi matematica sul loro montaggio, sulla loro composizione, senza nulla presupporre di esterno, né gusto, né cultura. La montagna non è una accumulazione di parti: il criterio che ordina e salva dalla casualità il montaggio è il principio di unità, che può dar senso a un insieme discreto di elementi, a un'architettura fatta a mezzo di architetture.

Il montaggio cinematografico è la concatenazione delle varie inquadrature, scene e sequenze al fine di comporre il film, di narrare la storia. Questo mettere in sequenza parti dà alla composizione continuità, che Le Corbusier ottiene principalmente attraverso lo studio dei percorsi acropoli, così come scoperti attraverso Choisy, che verranno poi trasformati nelle *promenades architecturales*. I criteri di posizionamento sono studiati rispetto alla scala umana e alle dimensioni della percezione. Da queste misure Le Corbusier inizia a studiare inquadrature, piani, sequenze e montaggi.

In questo senso il montaggio non è una pratica compositiva astratta, astratta dalle misure umane e da quelle del luogo, ma un comporre ponderato, una scelta di ubicazioni. La *promenade architecturale* non rivela solo l'architettura ma anche il mondo esterno: nella casa costruita sul lago Lemano, il percorso organizza la pianta ma serve pure per rivelare il paesaggio che, attraverso quella macchina per guardare che è l'edificio, si trasforma in veduta, il sito si è trasformato in vista. Nella descrizione della casa spiega i modi e le ragioni, onnipotenti, diventa stancante. (...) Perché il paesaggio conti, bisogna limitarlo (...), e non mostrarlo, se non in punti strategici, attraverso delle interruzioni ("L-C, 1954). Ne La *Maison des hommes* (L-C, 1942), Le Corbusier illustra la trasformazione del luogo in panorama e del panorama in veduta, l'architettura diventa l'inquadratura per una vista. Un'architettura narrativa si rende necessaria per passare dal discreto al continuo: dopo aver analizzato il valore dei singoli elementi, Le Corbusier passa al loro montaggio. Si può notare che il modo usato per l'architettura, in cui l'invenzione non è nella creazione di nuove immagini ma nell'indurre relazioni nuove che uniscono le forme, è analogo al modo che Le Corbusier usa nello scrivere per farsi giustapposere o nell'illustrare i suoi testi, soprattutto *L'Esprit Nouveau*, e quindi pure *Vers une architecture*, con immagini costruite, in cui il senso sta proprio nell'accostamento, nell'improbabile rapporto tra le cose; un esempio può essere il Partonone accostato all'automobile, in *Occhi che non vedono...* Le *Automobili*. Il tema della narrazione architettonica, il montaggio delle sequenze, l'apparire dell'architettura al muoversi dello spettatore viene spiegata da Le Corbusier agli studenti come uno dei temi fondamentali per l'architettura. "L'architettura si cammina, si percorre e non è affatto, come secondo certi insegnamenti, quell'illusione tutta grafica organizzata attorno a un punto centrale astratto che pretenderebbe essere l'uomo, un uomo chinero, munito di un occhio di mosca e la cui visione sarebbe simultaneamente circolare. Quest'uomo non esiste. (...) Il nostro uomo è, al contrario, munito di due occhi posti davanti a lui, a m. 1,60 al di sopra del suolo e che guardano in avanti. (...) Munito dei suoi due occhi che guardano davanti a sé, il nostro uomo cammina, si sposta, dedicato alle sue occupazioni, registrando così lo svolgersi dei fatti architettonici che appaiono di seguito, uno dopo l'altro. Ne prova il turbamento, che è frutto delle commoizioni successive. Così bene che alla prova le architetture si classificano in morte e vive e seconda che la regola del camminare non sia stata osservata, o che al contrario, sia stata sfruttata brillantemente" (L-C, 1943) ■



Le Corbusier, Rio de Janeiro. La vista si costituisce insieme alla casa. In *La maison des hommes*, Paris, 1942.

Jože Plečnik: un Municipio in forma di Agorà

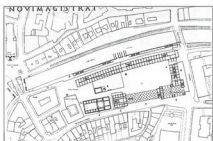
LAURA MANCINI

Derivando dal campo più proprio della cinematografia, ci riferiamo al termine montaggio come possibile tecnica compositiva in architettura, allontanandoci dal più immediato significato meccanicistico – successione di operazioni che restituiscono unicamente un prodotto finito di parti assemblate – e riflettendo invece sulle sofisticate strategie progettuali che presiedono a tale metodologia nella ricerca di nuove configurazioni per una spazialità urbana complessa e frammentaria. In particolare all'interno della teoria di Eizenštejn sul montaggio cinematografico l'affermazione che "il montaggio è lo stadio di esplosione dell'inquadratura" – il montaggio nasce come conseguenza dei frammentari dell'inquadratura – consente di stabilire precise corrispondenze con alcune procedure del compositore che, nella concezione della perdita della totalità, ricorrono a un'estetica delle grondaie. In tal senso sembra essersi compiuto l'iter compositivo del progetto di Plečnik per il Municipio di Lubiana (1928-39): di qui verrà realizzato solo il frammento del mercato lungo la Lubjanka – in quanto il disegno definitivo dell'opera rappresenta l'epilogo di un procedimento di

montaggio che si costruisce inizialmente attraverso il suo opposto: nasce come decostruzione dell'edificio-montamento, considerato non più come blocco unitario ma come sommatoria di singoli pezzi strutturali essi stessi come edifici autonomi.

Decostruzione

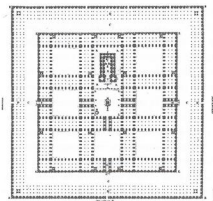
Tale scelta si spiega anche in relazione con la specificità del sito: un'area della città medievale compresa tra castello e fiume ancora oggi caratterizzata dall'informe vuoto di piazza Vodnik, su cui si erge la cattedrale di San Nicola con la canonica e il seminario vescovile e un isolato di case ottocentesche. La cattedrale viene assunta come l'inizio e la fine della successione degli edifici di progetto: la nuova canonica ne riprende la dimensione trasversale e l'altezza alla linea di gronda e se ne separa, lasciando così intravedere il portale isolato all'interno della piazza; diversamente l'edificio desti-



1. Plečnik, Municipio di Lubiana. Planimetria (ridisegno di L. Mancini). 1. piazza Vodnik, 2. cattedrale di San Nicola, 3. nuova canonica, 4. uffici, 5. sala civica, 6. negozi, 7. negozi e uffici, 8. via colonnata, 9. portale e biblioteca.

zione formale. Proprio per la sua eccellenza rispetto alla forma, esso letteralmente costituisce, nelle diverse declinazioni che lo contraddistinguono, il punto di interscambiabilità e simultaneità tra antico e moderno.

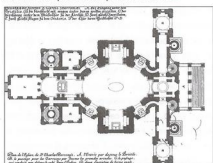
La Karlskirche di Fischer, Tempio di Salomone della Gerusalemme celeste-Vienna, viene indagata infine dal



punto di vista compositivo-simbolico del rapporto tra unità e molteplicità di parti. H. Sedlmayr riduce San Carlo a un santuario, orientato solo su se stesso; a me sembra invece che la sua assolutezza del sito sia tenuta nei due fuochi dell'ellisse: una duplice piega verso se stesso e verso Vienna città celeste, perfettamente in asse ai lines romano che, attraverso Vienna, mira all'origine.

Se i monumenti sono il materiale per un'architettura fantastica, è ancora possibile pensare la composizione in termini di materializzazioni, cioè di un insieme dondante alla rielaborazione compositiva? Porsi questa domanda significa ripensare radicalmente tutta la tematica della composizione in quanto strettamente connessa alla fantasia. Forza che agisce sul materiale a disposizione, dunque non creativo ex nihilo, essa immagina nuove architetture sfuggendo tra loro i materiali, giocandone i contrasti.

Il disponibile non è un insieme di materiali-forme già date e fredda, da ricomporre arbitrariamente, bensì – per usare un'espressione di G. Polese – comprende in sé anche il potenziale, da inventare e da immaginare, il capriccio, talvolta anche sinistri di immagine, è, forse, il metodo per eccellenza del pensiero compositivo moderno •

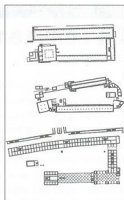


nato agli uffici si assottiglia nello spessore e correndo su archi e pilastri – che consentono oltre allo svolgimento del mercato all'aperto anche la permeabilità visiva con il tessuto medievale retrostante – connette la canonica alla grande sala civica, anch'essa sospesa su una "piazza sotto gli archi". Il volume della sala è l'unico che riesce per dimensioni e per forma, nonché per significato, a controllarne la mole della cattedrale. Perno tattico dell'intera composizione, la sala è preceduta da un vestibolo colonnato, su cui si accede da una monumentale scalinata racchiusa nell'edificio con negozi che delimita via Kopitar, al posto delle case preesistenti, lo spazio aperto. Qui un'alta apertura ad arco interrompe la costruzione consentendo l'ingresso alla grande piazza, mentre la continuità conservata al piano superiore permette la connessione con l'edificio di negozi e uffici che come ininterrotto per circa duecento metri lungo la leggera curva della Lubjanka. Si arresta in corrispondenza dell'allineamento con la facciata della cattedrale e rimanda come terminale del recinto interrotto all'edificio della Kresja; solo dove si innalza l'obelisco si apre un varco al piano terra che conduce alla via colonnata sul lungifiume, mentre sulla facciata rivolta verso l'acqua lo scavo di un'ombra alta e profonda segna l'assenza dell'edificio del seminario di cui Plečnik non salva che il portale e la piccola biblioteca, simile a un tempio votivo nello spazio del foro.

Montaggio

La successiva operazione riguarda il montaggio delle diverse parti: disposte in sequenza, come in una narrazione lineare continua, si costruiscono intorno allo spazio vuoto, preservando come un carattere del sito, anzi lo dilatano proseguendo un *enfilade*, un fare-spazio per disegnare in forma di agorà un unico monumentale spazio aperto. L'impianto planimetrico e spaziale che ne risulta presenta infatti alcune sorprendenti analogie con le piazze del mondo antico, dall'agorà di Assos allo Stoa

di mezzo sul lato sud dell'agorà di Atene. Ma non si tratta di pura ripetizione formale, bensì di un'interpretazione originale e contemporanea della classicità: questo progetto è ciò che resta dell'idea di foro in una modernità disgregata, pertanto una nuova rovina che deriva dalla possibilità a restituire



Planimetria dei portici dell'agorà di Atene, dell'agorà di Assos e del municipio di J. Plečnik a Lubiana.

l'integrità originaria la sua attuale bellezza. Ed in questo è riposto il suo valore più autentico. Estremamente moderno e contestuale, il disegno plečnikiano definisce il modello iniziale assimilando i condizionamenti interni nel luogo: nuovi edifici disegnano un recinto asimmetrico che delimita la forma dell'impianto dello spazio aperto e, lungi dal riprodurre a priori la figura chiusa del foro, ne lasciano incompiuto il quarto lato, aprendo invece sugli edifici della cattedrale, del palazzo vescovile e della Kresja. Notevoli sono le differenze volumetriche, le interruzioni tra le parti, le leggere rotazioni che impediscono la staticità unitaria dell'impianto introducendo misurate tensioni in uno spazio che diviene gradualmente dinamico, partecipe della complessità urbana cui finisce con l'appartenere. La composizione si apre al paesaggio lubianese, includendo le sue case e le sue strade tra i portici aperti ai piani terra, seguendo il fluire delle acque tra gli intercolunni tesi sugli argini, trascurando al di sopra dei coronamenti degli edifici la mole del castello. E al paesaggio rimanda per un suo reale compimento •

Immaginare architetture fantastiche

GANDULA RAKOWITZ

Nell'insieme dal periodo barocco la ricerca ha individuato come punto di partenza il momento centrale dell'*Entwurf* einer Historischen Architektur di Johann Bernhard Fischer von Erlach (Wien, 1721), come "monumento mentale" o "montaggio/capriccio monumentale" per la costruzione di una nuova architettura e di una nuova immagine di città. Il barocco non è epoca in sé conclusa, bensì si definisce secondo i molteplici rapporti che instaura con l'antico e il contemporaneo: lo studio di questioni compositive classiche è principio per la rinvenzione di temi compositivi sia in architettura sia nelle arti. L'idea fischiana di architettura è manifestamente compositiva, essa instaura un rapporto dinamico, immaginativo e produttivo, con i passati; e non solo nelle architetture realizzate ma, in misura ancor più significativa, in quelle pensate e disegnate. A partire da una lettura analitico-compositiva dell'*Entwurf*, indagine le relazioni intercorrenti tra "pratica teorica" e "pratica pratica" della composizione architettonica, il rapporto tra teoria e poetica. Dall'interno della composizione/proiezione architettonica emerge una teoria come fondamento del fare l'opera. La distinzione tra natura e artificio attiene a un'altra sfera del rapporto tra pratica e teoria dell'architettura. Invece l'operazione mentale nella quale nasce la composizione richiede un grado di astrazione che superi la differenza semplice tra reale e immaginato.

In Fischer la Vorstellungskraft non è mera immaginazione ricettiva bensì facoltà produttiva in grado di spaziarne i vincoli della temporalità, del peso della storia. Non è certo casuale la scelta di Fischer di aprire l'*Entwurf* con il monumento per eccellenza: il Tempio di Salomone. Esso è il fuoco escatologico della ricerca: con l'ruzione nella storia di una novità radicale, si apre il problema dell'innovazione e ricostruzione. Il Tempio funziona da *Urkategorie* per la creazione poetica di una nuova architettura: una composizione che rappresenti il rapporto tra l'uno e il molti, tra parte e unità. Una delle parti-simbolo più importanti del Tempio è rappresentata dalle due colonne (Boaz e Jachin) isolate, senza funzione strutturale, con valore di colomne-monumento. Ineludibile è il tema della colonna come elemento storico e dimensionale, non solo tema chiave continuamente presente nel pensiero fischiano, ma anche elemento costitutivo forte del pensiero compositivo nei suoi diversi linguaggi. Nella sua plurivalenza, il tema della colonna impone oltre i limiti di una facile storicità

Il pensiero costruttivo di Fernand Pouillon

GEMMA RADICCHIO

Un personaggio, Fernand Pouillon, e un tema, la costruzione, sono l'oggetto della mia ricerca. L'indagine parte proprio dal tema della costruzione in generale, della sua applicabilità nel progetto di architettura quindi dai modi della sua rappresentazione. Poi c'è Pouillon assunto come caso specifico d'indagine proprio perché in tutto il suo lavoro si è posto il problema del linguaggio, di una dimensione narrativa dell'atto costruttivo e ne ha fatto motivo di sperimentazione continua. Considerata la vastità della sua produzione architettonica si è scelto di non sviluppare un lavoro sistematico sulle sue architetture, ma di operare una scelta fra alcuni progetti con l'obiettivo di comprendere la sua maniera di studiare l'architettura e la sua maniera di fare architettura. Inoltre su fare perché Pouillon si accosta all'architettura, praticandola, scovo da quell'oggettiva assente teorica, intesa a esprimere il suo pensiero attraverso le costruzioni piuttosto che attraverso gli scritti. I punti cardinali dell'idea pouilloniana di architettura sono espressi dal pensiero costruttivo che non troveremo nei documenti che ci ha lasciato e neppure nelle rievocazioni dei critici poiché esiste solo racchiuso nelle sue opere in maniera così evidente da apparire scontata.

Ma allora non vorremmo un'ossessione per la precisione linguistica, un'ansia che lo conduca a non privilegiare il sistema costruttivo ma a sperimentare le variazioni sia del sistema murario che del sistema tuffo-assunto una posizione chiara rispetto all'edificio formale. E il linguaggio di Pouillon è un linguaggio chiaro che non ammette frizioni, è un linguaggio che esibisce un'adesione totale a quell'idea di una sincerità costruttiva che percorre la tradizione costruttiva francese da Philibert de l'Orme in poi. Un aspetto, questo, molto importante perché è la concezione dell'architettura come espressione della logica costruttiva che lo conduce a riflettere sugli elementi della costruzione e in particolare ad affrontare la questione dell'ordine architettonico che diviene di volta in volta tema di riflessione progettuale. A questo proposito non dobbiamo dimenticare che Pouillon aveva una conoscenza profonda dell'architettura antica, vale a dire che dall'antico lui non solo aveva la possibilità di apprendere i principi, i codici, la biennale ma soprattutto aveva la possibilità di apprendere quanto gli antichi avessero posto al grado di libertà alle regole che si erano date. Alle maniere di Baldassarre Peruzzi che, gli cinquantenni anni prima, aveva ipotizzato un'interpretazione formale dell'ordine architettonico facendo astrazione del suo valore rappresentativo, Pouillon, forse spirito dalla consapevolezza di poter sfruttare l'ordine classico in maniera non convenzionale, lavora sulle forme rappresentative del sistema murario a cui affida il compito di raccontare il gesto costruttivo. Da questo punto di vista si spiega come Pouillon metta in primo piano nella sua ricerca il metodo dell'architettura, inteso come procedimento di sintesi formale, proprio perché è quello che meglio di altri riesce a descrivere con chiarezza il significato tuffo-assunto dell'ordine. Nel progetto per il Vieux Port di Marsiglia, ad esempio, in cui dimostra di voler coniugare il sistema murario e il sistema tuffo-assunto lavorando sulla densità e la rarefazione della massa muraria, reinventa il sistema tuffo-assunto e laddove l'ordine gignale semplificato si può principio generale viene elemento ordinatore della composizione. Assolutamente classico, segue il suggerimento di J. Guadet che poneva in relazione gli elementi della costruzione e gli elementi della composizione e sui principi fondati il suo lavoro di *maître d'œuvre* indagando proprio sulle relazioni tra forma tecnica e forma rappresentativa con l'unico obiettivo – per dirla con le parole di A. Perret – di far cantare il punto d'appoggio •

A sinistra: J.B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architektur*, 1721. In alto: V. Pouillon, *Le Vieux Port de Marseille*.



F. Pouillon, fronte al mare del Vieux Port di Marsiglia.

Un commento al tema

LUIGI PISOTTI

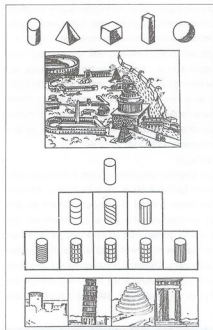
Sono trascorsi più di dieci anni da quando "Casabella" dedicò uno dei numeri tematici alla raccolta di opinioni sulla relazione tra composizione e progettazione o da quando Gucchi ha curato per Laterza il volume "L'architettura italiana degli anni Settanta e Ottanta fanno il punto su alcune delle questioni dominanti del dibattito disciplinare: tra questi, così come dovuti alla vari autori, la questione dell'architettura come progettazione e come composizione. Oggi la Rassegna dei Professori Italiani in composizione e progettazione architettonica è uterina proprio come tema di un numero della rivista "Montaggio leggo, in prima battuta, a Progetto e Composizione. Ed è proprio questo il punto: la relazione tra i due termini del campo e del progetto, la costruzione di un corpo disciplinare che chiarisce specificità e legami delle due questioni, la possibilità di una trasmissibilità dell'architettura legata proprio al ragionamento sui due termini sono alcune delle operazioni su cui si è fondata ed è cresciuta l'architettura italiana in quanto scuola, in quanto mestiere, in quanto

coria. Rispetto a tutto questo, l'accostamento del termine *montaggio* agli altri due e, alla fine, la scelta di quest'ultimo come tema, danno conto di una complessità della contemporaneità e di una contaminazione dell'architettura da parte di campi disciplinari che se da un lato ne arricchiscono il significato e contribuiscono a mettere a punto metodi conoscitivi e descrittivi, dall'altro rappresentano un facile terreno di abbandono dello specifico disciplinare. A tale proposito i contributi dei tre dottrandi napoletani restituiscono tre diversi punti di vista il cui comune denominatore però, e va sottolineato, resta la fiscalità dell'architettura: il primo (Visconti) propone l'interpretazione del *montaggio* come primo termine di una sequenza nella quale seguono composizione e progetto e che giunge alla costruzione dell'architettura servendosi della storia come materiale da elaborare; il secondo (Di Vito) propone l'interpretazione del *montaggio* come operazione in cui si utilizzano forme complete e della composizione come operazione che utilizza elementi non finiti per realizzare la forma; il terzo (Trillo), infine, concentra la riflessione sulle possibili interpretazioni del termine *montaggio* come tecnica progettuale, dal *montaggio* di elementi fissati a manuali di utilità di tipologie costruttive o funzionali o dal *montaggio* di elementi logicamente definiti a *montaggio* come citazione. Il commento al tema si riassume, dunque, nel riconoscimento che la sua proposizione è sicuramente molto produttiva rispetto alla complessità della contemporaneità e rispetto a un possibile arricchimento teorico della disciplina; è fondamentale, però, avere sempre come centro del ragionamento la fisicità dell'architettura e della città e la necessità della trasmissibilità delle regole della loro costruzione. ■

Montaggio composizione progetto

FEDERICA VISCONTI

Montaggio Composizione Progetto: questa lettura in tre fasi è dentro una direzione ben nota degli studi di architettura, una direzione che ha sempre lavorato con l'obiettivo di rendere al massimo oggettivi i processi di architettura al fine di sottrarre l'opera progettuale all'egemonia del momento inventivo. Questa linea di ricerca, peraltro prevalentemente italiana, ha lavorato negli ultimi trent'anni all'interno delle scuole di architettura e si è consolidata; anche se si avverte l'esigenza di un ulteriore approfondimento teorico. Del resto è rimasta, come è giusto che sia, la complessità dei processi segnata soprattutto da una contraddizione di fondo, peraltro insuperabile, che ha trovato proprio all'interno della scuola nella formula del razionalismo di Rossi una sintesi felice. La contraddizione di cui parlo è rappresentata dall'impossibilità di fare a meno dei processi inventivi, ma tale contraddizione può essere risolta nell'innestare tali processi su un tessuto di costruzione logica che può essere descritto nella disaggregazione: *montaggio, composizione, progetto*. Rimane infatti chiaro che il discorso descrive solo una delle disaggregazioni possibili, ma è logica, e quindi come tale va intesa. Le Corbusier ha scritto: "esistono delle forme semplici, che suscitano delle sensazioni costanti. Intervengono delle modificazioni... ecco l'esempio di un elemento cilindrico primario, modificato sistematicamente, che suscita un gioco di sensazioni soggettive. Ecco l'applicazione e la dimostrazione". Nei disegni che accompagnano il suo scritto, la forma primaria del cilindro è modificata per trasfigurarsi in esempi di architettura anche molto differenti tra loro, ma che a questa immagine primaria sempre si riferiscono. In analogia con tale ragionamento, il *montaggio* può interpretarsi come assemblaggio di segni che si ricavano dalla memoria, la composizione come quel processo in grado di conferire senso unitario a tale *montaggio*, il progetto come lo strumento attraverso il quale attualizzare le componenti della memoria, per far diventare elementi possibili di un *montaggio*, quindi di una composizione e ancora di un progetto, in un procedimento che, limitato nel tempo, è forse l'unico in grado di garantire la trasmissi-



Le Corbusier, il progetto come *montaggio di forme pure*. Da: *Le Corbusier, Vers une architecture*, Paris, 1923.

bilità del corpus disciplinare dell'architettura. Ma Le Corbusier è anche capace di mettere in pratica in modo esemplare il ragionamento teorico effettuato attraverso lo strumento essenziale del nostro mestiere, il progetto: in particolare nel convento da La Tourrette, laddove avviene l'aggiornamento del dato tipologico proveniente dalla memoria, dalla tradizione della regola domenicana, trasfigurato in un progetto assolutamente moderno. Così il progetto diventa davvero strumento di innovazione, nel senso di aggiornamento del dato tipologico, e, sfuggendo al pericolo di essere semplice deduzione della realtà dei dati, diventa intenzionale e intenzionale, elaborando i dati acquisiti e proiettandoli nel contemporaneo. La storia e la tradizione diventano gli elementi in grado di fornire una serie di casi riprodotto nei loro caratteri fondamentali ma, ancor più, di realizzare logicamente, anche se indirettamente, l'operazione di aggiornamento storico di cui si è detto. Si può così affermare che tale lettura teorica fornendo un contributo di merito al processo progettuale, costituisce il fondamento della composizione prima e del progetto poi e garantisce che l'operazione progettuale, forte di un contributo storico-critico, detto, da all'invenzione il carattere di esaltazione della razionalità e non di sostituzione della stessa ■

La forma e il tempo

GIULIA DI VITO

La costruzione di un'opera architettonica sintetizza nel divenire lo sforzo del suo concepimento e la drammaticità del suo processo insoddisfatto. I termini *composizione* e *montaggio*, che alludono a numerosi principi delle arti figurative e letterarie di questa come di altre epoche, credo riguardino molto da vicino quel rapporto intimo tra il concepimento di un'opera architettonica e la sua apparizione, sotto forma di immagine, nel mondo costruito. Il tentativo di fare chiarezza secondo un'angolazione critica che distuglia il pensiero filosofico di questo o quell'architetto, non appartiene alle intenzioni di chi scrive. La testimonianza che si vuole portare, viceversa, è rivolta alla convinzione che, nella pratica operativa del fare architettura, i parametri della composizione e del *montaggio*, apparentemente sovrapposti, celino alcune insidiose dualità. L'atto del comporre per sua natura non ammette la conoscenza della forma finita, che è il fine ultimo della stessa azione: potremmo dire che la composizione viene prima della forma. In composizione si utilizzano elementi noti (base, pilastro, colonna, aggettivi, sostantivi, avverbi, toni alti o bassi ecc.) come materiali duttili per costruire significati o forme che vanno costruiti e interpretati solo attraverso il medesimo processo del comporre: con accensione neolitica, possiamo immaginare che quei significati sono contenuti, ma nascosti, nello stesso atto del comporre e che il loro disvelamento dipenda da esso. Risulta, pertanto, fondamentale conoscere la grammatica e la sintassi di quegli elementi, ovvero le regole fondative di un linguaggio, ancor prima della capacità di assorbire le condizioni esterne che alimentano il processo tecnico e culturale di ogni forma espressiva dell'arte e che rappresentano lo spirito del proprio tempo, cui bisogna tendere in quanto artefice di una testimonianza. Nel termine *montaggio* è sotteso un processo artistico diverso, in cui i materiali sono forme e significati già compiuti, rispetto ai cui si può ignorare, più o meno consapevolmente, la natura organica della loro esistenza: di controllo si devono conoscere perfettamente le relazioni spazio-temporali che tra loro si possono instaurare, lavorando esclusivamente con il segno del proprio tempo. L'atto del montare per sua natura avviene con la forma. Il *montaggio* del *montaggio* avviene con elementi finiti

e indivisibili, come gli atomi delle leggi naturali di Democrito, mentre la composizione agisce su quegli elementi, fin dentro la loro natura materiale. Per via di composizione, Mies van der Rohe è riuscito a scolpire una colonna greca fino a renderla un pilastro di acciaio. Per via di *montaggio*, Rossi ha frazionato palazzo Farnese facendone un pezzo di facciata per il suo edificio multicore a Berlino. In questo senso il *montaggio* è il naturale sbocco dell'architettura del tipo, mentre la composizione aspira a una forma irripetibile attraverso un ciclo di rafforzamento delle sue regole prime. Il *montaggio* non esiste senza la composizione, che può contenere i procedimenti del primo senza potersi identificare con esso. Quanto detto si concretizza nella città. La



A. Rossi, edificio a Berlino in Schutzengasse.

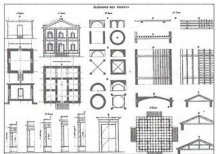
La sua forma non riflette le regole della composizione e rifiuta ogni tentativo di progetto finito. Autonoma, include stratificazioni spazio-temporali che svelano i criteri di *montaggio* che il tempo, autoritario regista, utilizza come parti da assegnare agli attori, agli artefici dell'interpretazione del senso di ogni trasformazione, i quali alimentano la sfera delle molteplici soluzioni, facendoli concorre tradizione e innovazione. Quando le molteplici soluzioni calano in realtà, in numerose fasi della storia, un comportamento costruttivo omogeneo, la decorazione produceva la diversità sui singoli edifici. Nella città contemporanea, molto spesso manca un comportamento costruttivo omogeneo e, in nome di una volontà di diversificazione necessaria all'innovazione abitare, affiora un solo tra tradizione e innovazione ■

Assemblaggio, memoria, topofilia

CLAUDIA TRILLO

Il tema del *montaggio* come tecnica (o come strategia) progettuale è sicuramente uno dei più complessi e vasti. Nel passato, uno dei suoi esempi più immediati si intrinca nei manuali per la costruzione, vere e proprie scuole di *montaggio* a cui il progettista poteva attingere, nella fiducia che l'uso di un sistema organizzato di segni più o meno condiziona verso un risultato ottimale. O, quanto meno, esso poteva costituire il riferimento per dimostrare di andare contro le sue stesse regole (celebreremo esempio è palazzo Te). Naturalmente, la formalizzazione di un certo sistema linguistico presuppone l'esistenza di un corpus ancora più vasto di *adapta minima*, molte delle quali appartenenti alla pratica quotidiana del costruire a livello sia autico che vernacolare. Oggi, come nel passato, è ovvio che il *montaggio* non consente di leggere tutte le architetture: quando la dimensione scultorea è prevalente, ad esempio, diventa praticamente infelice applicarlo (le. Guggenheim di Bilbao). Ora, forse è proprio attraverso la cifra di lettura del *montaggio* che si intrinse un aspetto importante della pratica progettuale contemporanea. Il progettista occidentale contemporaneo ha a disposizione, più che un sistema di regole, un catalogo di prodotti in cui la qualità coincide con l'esaltazione delle prestazioni tecnologiche, e un insieme di norme tassonomiche, raggruppate per tipologie costruttive o funzionali. Evidentemente il vantaggio principale di questo metodo consiste nella controllabilità dell'esito, secondo parametri qualitativi che possono essere ricondotti a numeri. Ma come si misura la qualità

del sistema di regole linguistiche dell'architettura? Basta guardare i criteri di valutazione dei concorsi di idee contemporanei per intuire la difficoltà di un'operazione di questo tipo. D'altra parte, nel 1401 Ghiberti vide il celebre concorso per la seconda porta bronza del Battistero di Firenze non perché fosse superiore a Brunelleschi, ma perché la logica del *montaggio* della sua composizione rispondeva maggiormente al requisito della condivisione delle regole. Anche la possibilità di decodificare un sistema linguistico consente di individuare un criterio, non di garantire automaticamente l'univocità assoluta della scelta; intanto, però, c'è da dire che la capacità di produrre innovazione o di rivoluzionare un sistema non può esistere se il sistema non c'è o se è troppo debole. Questo ovviamente accade di Beethoven: "Altrechtsberg vieta le quante parallele? Bene: lo dice il perimetro" (citazione riportata in *Making changes, a practical guide to vernacular harmony*, di E. Salzman e M. Sahl, New York, Schirmer, 1977, p. 41). Le regole del *montaggio* compoitali tradizionali in musica sono un esempio eccellente della tecnica del *montaggio*. Anche in questo caso nel passato l'eccezione rispetto alla regola era immediatamente percepibile e aveva un significato preciso. L'esistenza di un complesso sistema gerarchico di relazioni tra un numero limita-



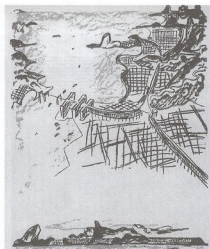
J.N.L. Durand, tavola dal volume *Partie graphique des Cours d'Architecture*, Paris, 1821.

Architettura, paesaggio, infrastrutture

SARA CARBONERA

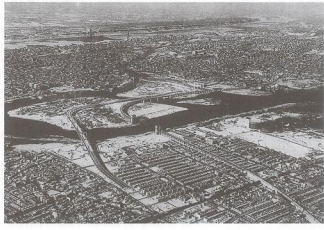
Le recenti trasformazioni della città riaprono la riflessione sul ruolo, l'oggetto e gli strumenti del progetto. Se si assume un'idea di architettura vista non come disciplina autoreferenziale, ma operativa nella costruzione di un campo più ampio del singolo manufatto, si tratta di definire quel campo, contesto necessario del progetto, in cui esso inevitabilmente si pone e da cui deriva le proprie figure. Questa è di fatto una ripresa del progetto della Scuola di Venezia, che vedeva l'architettura impegnata a una scala tale da investire un sistema di relazioni esteso, nell'inesaurita ricerca del suo rapporto con la città. Quel progetto sembra ora suscettibile di una continuazione. Nasce subito, però, un'impasse dovuta al riferimento alla città come campo d'intervento, quella città rossianamente intesa come "unità architettonica ed estetica", in cui non si riconosce più un contesto sufficientemente generale. La modernizzazione ha mutato tale città nell'interminata espansione dello spazio urbanizzato. Il telaio concettuale dato dalla città e paesaggio, come luoghi di differenza, è ideale: trasformazioni strutturali hanno portato a un nuovo contesto generale. Il territorio, inteso non come somma di città e paesaggio, ma come annullamento della loro alterità, compenso dei materiali costitutivi di entrambi, uniti ai segni dell'ingegneria in un montaggio eterogeneo, che offre al progetto un repertorio di figure allargato rispetto a quello urbano. Il modo con cui propongo di usare la nozione di territorio è lo stesso con cui Koohadnia usa quella di metropoli o Rossi quella di città: sono tutti esemplici di contesti critici per l'architettura, all'origine di un linguaggio specifico.

Territorio è il contesto "della terra del mondo finito" (P. Valéry), del tutto noto e abitabile, un unico universo, dove natura e città si sovrappongono fisicamente e nell'esperienza degli abitanti, un collage di icone del mondo artificiale che sfuma la distinzione tra costruito e no e in cui le infrastrutture calano la loro incisa presenza. Per sua natura multiscala, il territorio implica l'uso di più dimensioni nello stesso progetto, ripensando come architetture dominanti, anche quei materiali naturali e infrastrutturali, che si accumulano spontaneamente come tante "macchine celate", senza relazioni. La nozione di parte (allusiva a un'unità) si traduce in quella di materiale (relativa a una disponibilità), in rapporto all'eterogeneità territoriale. Materiale non connota una scala, ma le interessa tutto, riguarda telai insediati da piccoli manufatti. L'affermarsi del territorio come estrema forma urbana deriva dall'apertura della città: la città plurimateriale è quella in cui la distinzione con il paesaggio si perde per sempre. Il moderno ha aperto più di quanto abbia chiuso, rendendo difficile definire un tipo, lasciando la città "definitivamente incompiuta" (M. Duchamp), per cui ogni aggiunta è perdita di forma. Le infrastrutture sono per il territorio quello che le mura erano per la città: quel terzo manufatto, simbolo e strutturante, che in caso salvava l'identità città-campagna e sanciva la forma urbana, nell'altro decreta la fine di tale identità e l'apertura del territorio. Qui i materiali non si sostitui-



Le Corbusier, proposta per Rio de Janeiro, 1929.

scano, ma si accumulano, a disposizione di un progetto ulteriore che li riassume: né tabula rasa né ricostruzione dell'intero, questo progetto non può che essere una modificazione. Costruita per parastasi di quantità omologhe, rese indifferenti nel processo che le aggruppa, la città contemporanea è originariamente incompleta. Nell'insediamento per addizioni individui, dato dal processo di modernizzazione, la solidità dei manufatti impone una riflessione sui modi della relazione. Il compito dell'architettura non sembra più quello di fare ex novo, ma di ricomporre, risolvendo l'eterogeneità dei territori in un montaggio esposto che li riassume. Alla trasposizione di termini città-territorio, parti-materiale, forma urbis-aperta, mura-infrastruttura si aggiunge allora quella composizione-montaggio. Montaggio è un progetto che esprime la molteplicità di materiali del territorio, disponibili ad essere immessi in nuovi processi compositivi, un assemblaggio di frammenti composti in un mondo senza parti, ma con tanti pezzi, che rivela il carattere accumulatore dei territori contemporanei. Elementi preformati si uniscono ad altri progettati, stabilendo una dialettica passato-presente. Il montaggio traduce la necessità di una architettura multiscala, non esclusivamente espressa nell'edificio, interpreta l'eterogeneità dei materiali costitutivi il nuovo contesto generale, e quindi il progetto stesso, risolve le relazioni tra pezzi accumulati e in via di accumulo nella città additiva. Si è lega così alla proposta dell'architettura del territorio, il cui obiettivo è la riconquista del territorio, dei suoi materiali, della sua scala come contesto operabile dall'architettura.



Tiborhorg Bridge a New York.

tissimo di segni – il sistema tonale, in fondo, si basa su più di dodici note – ha permesso comunque una varietà incredibile di combinazioni e interpretazioni. Un sistema molto più semplice come quello dodecafonico risulta in fondo anche maggiormente limitativo, senza contare che, a voler essere obiettivi, l'esito finale richiede un'educazione specialistica e suscita qualche perplessità nell'ascoltatore comune. L'assenza di un sistema linguistico condiviso e forte, da porre a base della tecnica del montaggio, si ripercuote nell'eccesso di formalismo o nello smodato fervore tecnologico di molta parte della produzione contemporanea occidentale. Forse questo potrebbe anche essere l'indizio di una civiltà fondamentalmente più tollerante. Nel nostro tempo, un'ideologia abbastanza elastica permette di leggere tutto le forme senza che nessuna incida più sull'ideologia; permette di assumere tutte le ideologie del passato come di una stessa lettera che non ci informa più, perché tutti i significati sono acquisiti, previsti, prestabiliti. (U. Eco, La struttura assente, Milano, Bompiani, 1968, p. 214). È chiaro che c'è anche un rovescio della medaglia. L'esistenza di un linguaggio forte consente la costruzione di un sistema di segni leggibile da una comunità, creando un senso di appartenenza. Non è un caso che oggi l'assenza di un linguaggio sia covata alla disintegrazione del concetto tradizionale di luogo. Alcuni movimenti come il neotradizionalismo, cercando di appoggiarsi a questo moto centrifugo, richiamano l'attenzione sul tema del carattere locale mescolando elementi che appartengono alla memoria storica e/o alla tradizione popolare. Il tema del montaggio viene in questi casi sviluppato prevalentemente attraverso la citazione: il meccanismo richiede spesso un elevato grado di atopia e astoricità delle forme utilizzate. Naturalmente, è impossibile indagine in poche righe le possibili declinazioni del tema del montaggio. Quello che è certo, però, è che esso, a parere della scrivente, offre una via di lettura molto valida per comprendere la contemporaneità e al contempo per impostare una strategia progettuale dotata di senso critico per il presente.

La compressione dello spazio/tempo

ANDREA GRITTI

Quattro domande sul montaggio come tecnica e sulla sua presunta applicabilità alla disciplina architettonica.

1. L'azione: numeri parti separate?

Quanto più i fenomeni appaiono complessi tanto più si rende necessaria la loro misurazione, che nomina, registra, classifica e colloca il fenomeno osservato nel mondo del conoscibile. In un certo senso l'architettura costituisce la sintesi espressiva di questo atto di misura. La statistica classica dedica ampio spazio alle questioni relative alla misura: del corpo umano, della terra, del cosmo fin dal libro del trattato di Vitruvio. Nel suo Dizionario storico, Quatremère de Quincy sostiene che "l'idea generale di misura entra sotto tanti rapporti nelle combinazioni dell'architettura, che vi si potrebbe riferire tutta la teoria di quest'arte", compresa la storia delle sue trasformazioni. I mutamenti condensati nella percezione del mondo hanno sempre determinato crisi strutturali della disciplina architettonica. Ogni crisi, analoga a quanto avvenuto nelle scienze, trovava corrispondenza nella formulazione di meccanismi "autocorrettivi" (K. Popper). La frattura epistemologica che si è determinata alla metà dell'Ottocento, attraverso la formalizzazione delle geometrie non euclidee, la relativizzazione dello spazio e l'accelerazione dei processi temporali ha segnato per l'architettura un punto di non ritorno. Prima allora l'architettura aveva metabolizzato i cambiamenti contrattando ogni volta la propria autonomia attraverso la costante rielaborazione di coppie terminologiche: casa/città, microcosmo/macrocosmo, architettura/corpo. Il rapido cambiamento di scala dei problemi e l'iniziazione di nuovi variabili dimensionali ne ha disgregato la relazione profonda, lasciando sul campo un esteso cumulo di rovine: un paesaggio popolato da disiecta membra architettonici i cui significati sembrano affondare ad altro sfondo.

2. Il fine: riprodurre il modello o contraddire la regola? Una retrospettiva sulla cultura del XX secolo rivela le profonde trasformazioni delle categorie di spazio e di tempo, determinate da esplorazioni concettuali ricche di contaminazioni lungo un'estesa linea di contatto tra ricerca estetica e ricerca scientifica (S. Kerm). Intuizioni matematiche, incapaci di ricollegersi fino al limite dell'inverso-

le (M. Merleau-Ponty), hanno costituito la premessa per questionari: sulla comune natura della materia e della luce, sui confini dell'universo, sulla nascita del tempo (I. Prigogine). L'ipotesi di un continuo quadridimensionale dello spazio/tempo ha dato avvio ad esercizi teorici densi di implicazioni epistemologiche. In questa prospettiva la prefabbricazione di un "orizzonte degli eventi" (S. Hawking) appare

re emblematica. "Anzi luogo" (P. Davies) dove imploce lo spazio e si inverte la freccia del tempo, dove decade la materia e non sfugge la luce, non sperimentabile né identificabile ma solo descrivibile, "l'orizzonte degli eventi" rappresenta più di ogni altra ideazione della fisica contemporanea la nuova frontiera del sapere. Una sintesi linguistica semplice ed elegante, come si addice alle teorie "ben formate", ha tradotto l'indifendibile cessione dello spazio-tempo in una successione locale di eventi (il tempo) dentro lo sfondo globale dell'orizzonte (lo spazio). Sembra aperta la via verso una nuova dimensione del discorso scientifico, sempre più affine alla letteratura, alle arti e persino alla magia (R. Thom). Un'estesa metamorfizzazione dell'universo biancista da una straripante forza immaginativa consente alla ricerca di addormentare procedimenti arcaici da origini, paradossi, aperte senza alcun tradimento del metodo scientifico. Queste rinnovate forme di sperimentazione fanno leva sull'attaccatura di un rischio: l'annullamento di senso con le pratiche discorsive.

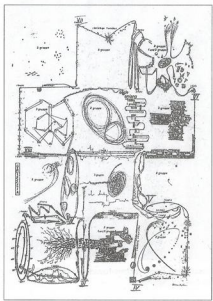
3. I mezzi: autosufficienza o inefficienza degli apparati strumentali?

La sfida lanciata dalle nuove condizioni culturali fu racco-

ta dal Movimento Moderno. Una formulazione comprensiva delle istanze estetiche dell'avanguardia e delle nuove implicazioni scientifiche compare nel libro di S. Giedion Spazio, tempo, architettura. Quella di Giedion è una triade senza pretesa sistematica, volutamente antistatistica, esibita come estremo tentativo di qualificare il nucleo euristico della disciplina architettonica: lo spazio è messo in gioco come istanza sociale, il tempo come istanza storica, l'architettura assume essenza cronologica. Sotto le minette spoglie di un discorso dedicato all'urbanista, il testo di Giedion si chiude con espliciti riferimenti alla nuova scala degli insediamenti e alla nuova dimensione delle infrastrutture, alla simultaneità delle nuove domande sociali e alla loro indefinita urgenza. Ritenendo sufficiente l'ossilazione pendolare tra *Existenz minimum* e *Großstadt*, tra disegno dell'oggetto industriale e progetto di *Siedlung*, tra concezione della scala abitativa e prefabbricazione di nuovi paesaggi metropolitani, le argomentazioni razionaliste esortano l'architettura agli effetti straniati della compressione spazio-temporale. Il ragionamento che avrebbe dovuto confermare i presupposti della trattazione dedicato all'architettura, è in realtà presago della crisi in atto. A mezzo secolo dall'analisi modernista, l'architettura risulta parassitariamente ridimensionata dalla nuova scala assolutamente problematica che inverte. Inesistente. Sottovaluta la dilatazione dello spazio e l'accelerazione del tempo essa sembra incapace di trovare al suo interno un sistema coerente di risposte alle esigenze delle società complesse. Lo *shock decorato* di Venturi, la capanna decorata di Ungers e gli innumerevoli aeroporti, shopping malls decorati, denunciano inequivocabilmente uno scacco del progetto.

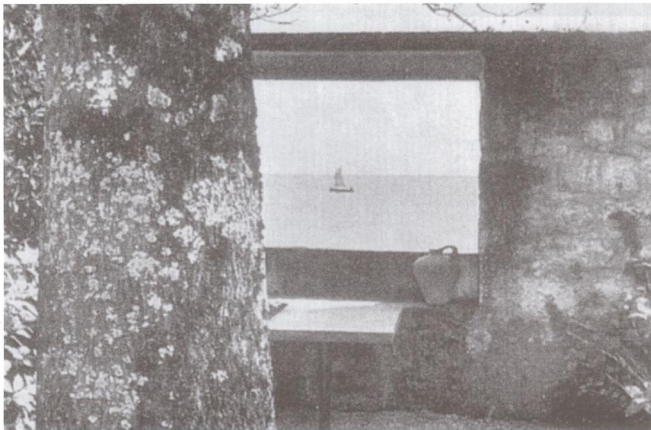
4. Il risultato: astuzie della ragione costruttiva?

Harvey afferma che la compressione spazio-temporale produce secondo due modalità concorrenti: l'annullamento dello spazio nel tempo e la spazializzazione del tempo. La prima presuppone la sottomissione dello statuto locale ai principi di frammentazione, poverizzazione, ridimensionamento. La seconda promuove la riproduzione del reale attraverso immagini e simulacri (M. Perle). Secondo un'altezzosico rincorrersi di effetti enfatici e implosi. Spazio e tempo divergono dimensioni intercambiabili, che l'industria culturale vorrebbe sempre meno condizionanti il pensiero e l'azione umana (P. Virilio). Di fronte a questo mutato orizzonte operativo l'architettura si trova all'incrocio di percorsi alternativi: può ritagliarsi una nicchia che ne preservi l'ultima essenza ovvero proiettarsi fuori dai propri confini contrattando alleanze e inaspettando l'involutione delle configurazioni spaziali. In un caso si può ottenere una riduzione in scala della disciplina che, fondendosi più piccola, diviene più flessibile, insinuante, capace di "vedere piccolo tra le cose" (F. Purini). Nell'altro si assiste a un ampliamento, a una dilatazione dei suoi limiti operativi: che oltre una certa misura ne determina la dissoluzione, lo sconfinamento, la metamorfosi. Ma di fronte agli effetti della compressione spazio-temporale essa può anche procedere per ricapitolazioni e legittimazioni, attraverso sezioni e attraversamenti dello spessore del reale. Ne rappresentano un campione significativo le recenti letture della spazialità architettonica attraverso il tempo (il saggio sulla tettonica di K. Frampton) e sulla storia di un'identità architettonica attraverso la stratificata mappa dello spazio (il saggio sulla cultura architettonica europea di V. Gregotti).



A. Loggeth, *Odyssee (Ballet-Musik)*, Vienna, 1964.

Misure del campo



Abbiamo adottato la nozione di "campo", che proviene dalla fisica, perché implica il complesso integrare di forze, di eventi, il dinamismo della struttura (Eco, 1962). E lo abbiamo qualificato attraverso il dualismo espresso dal binomio campo denso e rado (Rowe, 1980), per segnalare una divergenza che si è venuta a determinare con la modernità, e che presenta alla natura della composizione e del progetto un'alterazione irrevocabile dei fondamenti della misura (Fiano) legata all'abbandono del principio antropometrico nell'ordinare lo spazio. Un'alterazione però che apre un incommensurabile "campo di possibilità" ha come orizzonte una totalità intesa come insieme di unità differite, e vede nel montaggio la rottura della continuità e la sua ricomposizione. Per contrastare la tendenza che vede la storia diventare riferimento narrativo e la geografia paesaggio, si mette in essere una nuova strategia interpretativa del campo (lorio), attraverso la cultura di spazi analoghi (Maggiore), lo studio delle differenze di potenziale dei poli (Fiano), la costruzione di una geografia intenzionale (Billo). La tendenza generale ad alleggerire il peso e il valore dell'unità porta a un ripensamento del concetto di molteplicità e si delinea la volontà di determinare una nuova strumentazione concettuale, anche attraverso l'idea del montaggio, che stabilisce un nuovo rapporto tra grandezza, misura e modulo, per determinare figure diverse per i diversi orientamenti e posizioni. Misure/posizioni/grandezze sono termini che hanno soppiantato suolo/tracce/fondazione. L'analisi decostruttiva ha fatto dell'architettura un luogo di puro scambio tra segni.

Ma il suolo acquista un nuovo valore come nei lavori di Orienti e Vaccarini, che valorizzano lo scavo, riproponendo così il problema della fondazione che legittima l'opera a una natura profonda, e interrogandosi su quale strumentazione concettuale e tecnica deve essere rifondata per tenere insieme grandezza, misura e posizioni. La contemporaneità nasce da un pensiero sulla rifondazione estraneo alla teoria interpretativa dei contesti. Le costruzioni di montaggio ci ricordano che il valore del progetto sta nella decostruzione e nel nuovo valore e qualità di posizione dei fatti architettonici; e non solo nella riforma di un tessuto. La ricerca progettuale è anche ricerca di spazi la cui nozione si è perduta da tempo, quasi un ritorno a una condizione mitica, alla forma del tempo. In questo senso, la tendenza a un progetto come ancoraggio al luogo, anche in un regime di libertà linguistica (Dezotti), si delinea come risposta conflittuale nei confronti di un certo "stile museografico", che riguarda una certa organizzazione del vuoto (spazio pubblico) attraversato da cityusers. Una sorta di occupazione anticipata dello spazio, quindi, che determina un mondo senza intervalli o sequenze formali (Bertelli) necessari per innescare le distanze gerarchiche che determinano le categorie spaziali. La scala delle relazioni urbane - misura antropocentrica - rispetto alla scala delle relazioni metropolitane - misurata sulla efficienza tecnica - implica quindi il ripensamento di un modello e della strumentazione tecnica per tradurlo a una operatività nella modernità, nella coscienza che oggi ci troviamo in un nuovo e originale rapporto con la storia, un rapporto la cui realtà non si è ancora manifestata in nessun fenomeno. Ed è proprio una nuova operazione compositiva che ancora può delineare, in ultima analisi, le soglie di una urbanità che si sta ancora compiendo, ottenuto attraverso una organizzazione per l'orientamento degli elementi del campo.

Antonella Contini

Montaggi paralleli

LUCA GUERRINI

"Prendere parti diverse, lavorare sui contrasti tra sistemi strutturali o tra sistemi linguistici differenti, per costruire, attraverso il montaggio, una nuova condizione della visione [...] è uno dei grandi modi di costruzione della composizione della modernità" (Gregotti). Attraverso le opere di Joyce e Eizenstein, le architetture di Le Corbusier e di Mies van der Rohe il tema si dispiega e rimanda ad altri campi della ricerca artistica. Si misura con la concezione di spazio e tempo, non più separabili nel "continuo spazio-temporale, teatro di tutti gli avvenimenti del nostro mondo fisico" (Eisenstein). Riferisce della accelerazione del quotidiano, individuale e sociale, prodotto dall'innovazione tecnologica. Si confronta con la morfologia della tecnica, "la diffrazione, lo spazziamento, la pluralità" delle sue figure (Tafuri), indicibili ai normali meccanismi di comprensione mutati dalla natura. Nella ricezione simultanea il reale si frantuma. La continuità lineare del tempo è messa in discussione dalla prima ricerca cinematografica e dalla letteratura. Porter, ad esempio, la comprime, la dilata, la rovescia in fase di montaggio e Griffith perfeziona i montaggi "paralleli" di eventi storici ed epoche differenti. Nell'Ulisse Joyce introduce "interruzioni drammatiche nel movimento in avanti del tempo narrativo" (Kern) che anticipano la Woolf nel superare la "formale linea ferroviaria della frase". Se, nel tempo tutti gli eventi tendono al medesimo istante, nello spazio tutti gli elementi tendono allo stesso piano: si delinea "una visione del mondo che nega l'autonomia alle singole sfere della vita" (Husserl), e anche una forte tensione equalitaria. Già nella pittura di Cézanne non c'è alcuno spazio negativo e tutte le forme sono di valore uguale. E come in Joyce, "nel lavoro di Mies la percezione che ci viene offerta non presuppone un punto di vista, né un ordine di lettura o una gerarchia" (De Solà-Morales). La pluralità del punto di vista rimanda alla concezione antiprospectiva e al ruolo del movimento nella scomposizione quadridimensionale cubista. Ed è attraverso il movimento di azioni simultanee che il cinema perviene alla "spazializzazione del tempo" (Husserl), così come la "temporalizzazione dello spazio" architettonico (Zevi) presuppone una molteplicità di punti di vista nel movimento e apre alla performatività. Concezione antiprospectiva e performatività corrispondono, se si vuole, alla scomparsa della narrazione letteraria, sovvertito così l'ordine compositivo tradizionale "riducendo masse e volumi a superfici e linee [...] onde innervare una fruizione spazio-temporale in un'interrotta, "filmata" sequenza di visioni equivalenti" (Van Dossburg). D'altra parte, l'aspetto di uno spazio performativo non solo sopprime, ma pretende la presenza di un osservatore, supera la ricezione "tattica" parallela a quella "ottica", propria di una visione dell'architettura "nella distrazione" (Benjamin), per produrre un'esperienza consapevole, radicata nel presente, guidata - cioè sottoposta a una "regia" - ma libera nel suo svolgersi. In questo senso la promenade architettonica tecnofuneraria presuppone ancora una continuità di lettura e una progressione temporale - pur nella "pluralità" degli incroci e nei rovesciamenti di direzione - mentre la successione di ambienti nel Podgione di Mies la nega per ricomporsi ogni volta nell'esperienza individuale, in un tempo "sospeso" che è inattuabilmente il presente. Più tardi, sul plateau di Chandergh, Le Corbusier sperimenta tutt'altra esperienza del tempo, bloccando nell'interminabile percorribilità pedonale tra il Segretariato e l'Alta Corte e affermando il valore del vuoto come "tempo" tra gli elementi. Come "nella descrizione dei fenomeni elettrici non sono né le cariche, né le particelle che costituiscono l'essenziale, bensì lo spazio interposto" (Eisenstein), così nell'architettura di montaggio il vuoto diviene l'elemento "essenziale" di ogni interazione, l'ambito nel quale spazio e tempo dichiarano la loro relatività. Un *modern spatial continuum* addegnato nelle tensioni tra elementi. D'altra parte la specificità delle figure di montaggio consente la capacità di identificarsi nelle reciproche relazioni. Eizenstein parla di "montaggio di attrazioni" o di immagini che hanno le stesse "armoniche" che "esplosioni", allo stadio di montaggio, in un "salto dialettico dalla quantità alla qualità", ovvero veicolano il significato attraverso lo shock. Ma se il metodo dialettico è peculiare del maestro russo, l'accostamento spaziale, il "parlare lungo tutte le direzioni" (Dal Co) costituisce una costante nei rimandi tra figure che risiede nella comune isocronia tecnica dei meccanismi aggregativi e di relazione. In architettura essa può precisarsi in matrice morfologica: Mies predilige il rigore geometrico, la leggerezza, la bellezza del prodotto industriale, Le Corbusier muove dalla tecnica, verso altri oggetti capaci di innescare reazioni poetiche. In questo senso i due maestri possono ancora presentarsi alternativi: Le Corbusier tende a ricercare il coinvolgimento emotivo, promuove operazioni di dialazione estetica (Duchamp) e si avvicina al "poetico" (Eizenstein). Mies sembra anticipare la Nouvelle Vague e il Minimal in un atteggiamento di riflessione e autoritica sulla propria visione del mondo, sui rapporti tra essenza e convenzione. Sarebbe azzeccato attribuire a Mies o a Le Corbusier una volontà di sintesi dialettica, e tuttavia nel loro montaggio esiste una tensione verso l'unità che li accomuna ad Eizenstein. È questa tensione che costruisce a Barcellona "un frammento della rete metica universale" (Allen), non un centro evidentemente, ma un punto aperto attraverso la geometria e la misura che di questa è strumento, o ancora, a Chandergh - dopo le tappe del Beistegui e di Marjaga - opera la definitiva inclusione della linea d'orizzonte nel plateau del Campidoglio. Ed è questo aprirsi a parte da un tutto che, utilizzando le categorie di Deleuze, riporta la ricerca del cinema classico nel montaggio dei maestri.



Tracce di un campo militare romano ai confini dell'impero, tra Scozia e Inghilterra.

In alto: Le Corbusier, Casa sul lago Lemano, 1922-1924. Scorcio del giardino.

Geografia del campo rado

FEDERICO BILO

Secondo Colin Rowe lo sviluppo della città moderna – il campo rado – determina il prevalere dell'oggetto sullo spazio, peculiare invece della città storica – il campo denso –; la contrapposizione è così evidente che "questi due modelli potrebbero addirittura essere interpretati come le due letture alternative di un qualche diagramma gestaltico che registri le variazioni del fenomeno pianificatorio".

La città moderna si determina così come campo tensionale polarizzato da oggetti più o meno grandi: un'ipotesi a lungo coltivata dagli architetti, rilanciata nel 1990 da Hans Koolhaas, ma anche una direzione di lavoro ampiamente minoritaria nel decennio appena concluso, in cui si è delineato un orizzonte di ricerca meno eroico ma più praticabile. Vagando nel campo rado della città moderna, lo sguardo degli architetti ha infatti cessato di posarsi sugli oggetti, cercando piuttosto di focalizzarsi su quanto è ad essi sotteso, sullo sfondo da cui come figure si stagliano: cioè sul suolo.

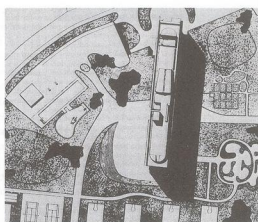
È stato disegnando il suolo in vario modo che nell'ultimo decennio gli architetti hanno cercato di costruire nessi relazionali tra gli incoerenti ed eterogenei materiali territoriali della città moderna, accordando così definitivamente che se il campo rado presenta un'effettiva rarefazione degli oggetti, presenta però una straordinaria densità di tracce, tracciati, resti, manufatti, elementi, depositati sul suolo in un assomarsi stratificato e contraddittorio che richiede d'essere interpretato. Nel suo intrico si nasconde pertanto una geografia poco naturale e molto artificiale, scritta soprattutto sulla superficie o entro uno spessore molto contenuto; una geografia che veicola regole e indicazioni materiali di principi insediativi passati e presenti, indispensabili al progetto, il quale produrrà un'ulteriore scrittura su questa superficie da cui la similitudine del palinsesto suggerita da Corbòz, stabilendo relazioni significative tra i materiali trovati e quelli aggiunti.

Vari architetti, tra cui Dominique Proust e Massimiliano Fuksas, hanno

incluso la parola "geografia" tra quelle che indicano la direzione del proprio lavoro, interpretando il contestualismo in chiave geografica. Vittorio Gregotti, che nel 1966 aveva stabilito precisi teorici tra architettura e geografia, è ritornato sulla questione a più riprese, e in un editoriale su "Casabella" del 1994 ha aggiunto alla parola la specificazione intenzionale. Una precisazione importante, che ben misura la distanza tra una disciplina eminentemente descrittiva e una trasformativa, e che evidenzia quel tipo di intelligenza contestuale che si produce solo in presenza di una precisa volontà e direzione di progetto. Gregotti ha evidenziato la necessità di operare con "materiali nuovi alla tradizione della composizione architettonica, materiali altamente composti, spesso apparentemente marginali" e la necessità del contributo, in un simile avvicinamento al progetto, di alcune esperienze dell'arte contemporanea. Esperienze che sono ancora principalmente quelle del minimalismo e della Land Art. Espulso qualunque contenuto dell'interno dell'oggetto, rinunciato a qualunque aggettivazione psicologica, non ha il minimalismo centrato la propria indagine sul rapporto tra i propri oggetti e il contesto, e nelle modalità dispositive e cognitive di tale rapporto? O non è forse la Land Art il tentativo di stabilire relazioni tra azioni primarie e luoghi, cioè tra tecniche manipolative, contesto e percezione?

Nella Land Art la tecnica manipolativa, l'azione, l'intervento artistico cresce di importanza, rispetto anche al minimalismo, perché scompare la produzione di oggetti; non si agisce per produrre un oggetto o un manufatto, ma per modificare un contesto: agendo direttamente su quanto preesiste.

Esattamente quanto occorre fare nel campo rado, rinunciando ad aggiungere ulteriori oggetti, limitandosi a mettere in opera il suolo, operando su di esso azioni primarie: tessendolo, piegandolo, scavandolo, punteggiandolo, stratificandolo... Costruendo appunto una geografia intenzionale. ■



Le Corbusier: Unité d'habitation, 1944, piano di insieme.



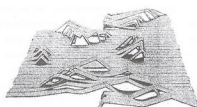
Frezzi, gli Uffizi: pianta.

Dislocazioni

GIOVANNI VACCARINI

Montaggio: operazione per mezzo della quale i diversi elementi costitutivi di un dispositivo, di un meccanismo o di una macchina vengono collocati secondo lo schema di fabbricazione al loro posto funzionale in modo da formare un unico complesso funzionante.

In cinematografia: la concatenazione in un tutto organico delle varie scene e sequenze girate di un film. Mutuando dalla meccanica e dalla cinematografia alcuni significati, si mette a fuoco la tecnica del montaggio come tecnica delle unità frammentarie in cui ogni frammento ha un'identità e un valore legato alla sua carica figurativa e un senso (per il suo valore associativo) come elemento che concorre alla costruzione della "storia" complessiva. Dunque il montaggio come vero e proprio tentativo di sintassi in cui i "frammenti" vengono montati a costituire un continuum, un sistema frammentario aperto. Il territorio, il suolo, il paesaggio, possono essere intesi come la continua "scoperta" (invenzione) delle connessioni intrinseche, connessioni che servono e costituiscono una delle storie possibili. La tecnica del montaggio, così come si cerca di mettere a fuoco, è uno dei dispositivi compositivi messi in atto nel controllo del progetto nel campo rado dell'installazione; dispositivo per la costruzione di senso in territori ibridi in cui apparentemente non se ne rinvia alcuna o in cui non sono possibili sensi molteplici. Il territorio è il risultato di interventi continui, di processi di manipolazione e trasformazione in cui il naturale e l'artificiale



K. Shammon, Topographical overpass.

si montano e si confondono, la superficie è il testo in cui è inciso lo stratificarsi di storie ed eventi. Questa superficie estremamente variegata (dune, rilievi, pieghe, lacerazioni, incisioni) è il risultato di deformazioni e dislocazioni nel tempo e nello spazio che riflettono le molteplici azioni socio-economiche montate nel corso del tempo. Essa è il materiale principale di un progetto di suolo in cui pochi sono i momenti in cui il nostro modificare (progettare) lo spazio trova esiti completamente volumetrici. Il progetto è sempre un intervento interstiziale, un progetto di "infiltrazione" in cui la modellazione della superficie del terreno è la componente instabile e rivelatrice di nuove emergenti forme di spazio. Se l'architettura appare come un'entità "verticale" sempre intrinsecamente legata (strutturata) sopra il suolo che essa occupa e il suolo ("l'orizzontalità") appare come un passivo piano "terza", nell'idea di progetto di "superficie", il suolo diventa parte attiva nella costruzione di spazi in cui l'architettura appare come una figura fluttuante. Gli strumenti di controllo, le strategie con cui montare, "significare" parti estese ed eterogenee in questo territorio ibrido, sono da ricercare di volta in volta nel montaggio di procedure note (elementari: partizione, addezione, scavo, riporto, in grado di ricostruire un racconto nuovo di questi spazi. "Volevo stabilire una dialettica tra la percezione globale del luogo di un individuo e il suo rapporto col terreno su cui si sposta. [...] La curvatura e il profilo delle colline [determinano] la lunghezza, la direzione e la forma di ciascun elemento. [...] Quando dalla collina si scende nell'opera, i suoi elementi s'alzano progressivamente in rapporto al livello dell'occhio. Mentre si continua a seguire l'opera sul terreno, si è costretti a spostarsi, a girare con lei e a voltarsi per vedere i livelli della discesa [...] Qui i livelli sono legati ad un orizzonte in continuo movimento [...] s'alzano, s'abbassano, si estendono, si riducono, si contraggono, si comprimono e si trasformano" (R. Serra, *Schiff - King City - Ontario, Canada, 1970-72*).

La conoscenza logica lineare ci ha abituati a dividere il mondo in frammenti separati e parziali distogliendoci da una visione olistica delle connessioni e delle configurazioni possibili, il montaggio ci dà la possibilità di guardare, dis-locare, il rapporto di reciproca osmosi tra sguardo che osserva (progetta) e quanto viene osservato (progettato) ■

Lo scavo nel contemporaneo

ROSANNA ORIENTI

Ponendo l'attenzione sul "come si fa" nell'ambito delle tecniche operative, si assume come frammento da osservare, quindi come "campo" d'indagine, il suolo e il rapporto tra suolo e sottosuolo, considerando quale possibile tecnica compositiva, o per meglio dire, di montaggio la figura dello scavo e dell'erosione. Possiamo riconoscere una sostanziale duplicità e una profonda diversità di atteggiamenti costruttivi che si possono attribuire al ruolo dell'architettura. Da una parte un'azione progettuale intesa a costruire tramite il togliere, scavare, estrarre, erodere, sottrarre materia, un diminuire di volume per asporto. Dall'altra la composizione di spazi costruiti per aggiunta, assemblaggio, unione di elementi che si sovrappongono seguendo logiche di addizione aumentando di volume. Mentre nel primo caso il rapporto con il suolo diventa oggetto a cui affidare un ruolo progettuale, nel secondo approccio costruttivo gli oggetti/architetture non stabiliscono nessun tipo di relazione con il loro appoggio a terra. In realtà il suolo, e con esso il sottosuolo, rappresenta il supporto per le architetture verticali che si impiantano al di sopra della linea di terra costruendo un continuo ma intercettabile processo di erosione dello spazio che viene scavato per alloggiare tutti i "motori" della città: gli impianti, i tunnel sotterranei, le metropolitane quindi tutta l'energia delle metropoli. In tutto questo il montaggio viene concepito come un procedimento logico che ampliando il termine di composizione definisce un momento sompositivo, analitico, sintetico diventando una sorta di percorso mentale intervenendo sia nella fase strategica, di osservazione e comprensione dei fenomeni, che in quella più strettamente operativa fino alla costruzione di nuovi significati. In questo modo, nella porzione individuata come oggetto d'indagine tra i molteplici frammenti che si



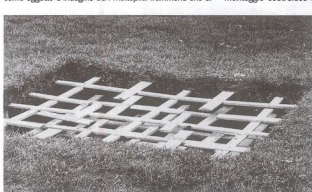
R. Salzberg, Werk von Wladimir bei Krakau, 1750.

sovrappongono nella città contemporanea, possiamo attuare una composizione, smontaggio, destrutturazione e decostruzione degli elementi in gioco e delle connessioni che tra essi vengono stabilite: – "linea di terra" costituita dallo spessore di suolo che può o meno intervenire nella costruzione della superficie esterna;

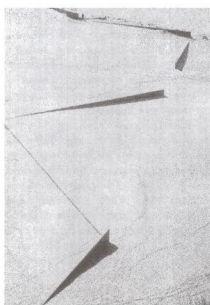
- tipologia dello scavo che può essere superficiale, in profondità, laterale, direzionale, organico;
- rapporti tra spazio esterno-spazio interno;
- misura dello spazio interno.

Superata questa fase il montaggio interviene nella ricomposizione, rimontaggio, riflettendo degli strati verticali i individui proponendo possibili configurazioni e diverse relazioni tra gli strati interattivi. In questo caso l'erosione dello scavo viene intesa come strumento per riformulare nuovi rapporti tra ambiti e spazi di relazione, svelando o nascondendo alcuni strati, inventando nuovi significati costruttivi e nuove relazioni. Si intende ricomporre la città contemporanea lavorando sul sottosuolo-scavo, mettendo in luce gli strati sotterranei, recuperando una tecnica compositiva come quella dello scavo. Obiettivo finale è la produzione di una sintassi elaborata sui diversi rapporti tra le parti e tra queste e il tutto; una nuova costruzione di valori fondata sulle trasformazioni, che a questo punto diventano strutturali, delle relazioni tra singoli elementi. In questo caso il montaggio costruisce nuove regole che, individuando

parti minime dotate di propria autonomia formale e funzionale, inserendo la fruibilità e la percezione degli spazi, inventa nuove figure. Se nella fase di selezione degli elementi la figura dell'erosione e dello scavo era assunta quale possibile tecnica operativa o come "tattica", nella sintesi finale il montaggio ritorna a essere un modo del pensiero, una strategia di progetto ■



M. Miss, Perimeters / Pavilions / De Coys, 1978.



R. Serra, Schiff - King City - Ontario, Canada, 1970-72.

Sequenze

GIULIA BERTELLI

Una premessa

In quanto "tema" specifica, il montaggio ha rappresentato un sostanziale mutamento del "fare e dell'intendere estetico", inaugurando un nuovo corso nelle arti figurative di inizio secolo: alla prassi dell'interpretazione si sostituisce la tecnica dell'osservazione, dello sguardo orientato, del messaggio legato all'immagine osservata. Si trattava di un procedimento realistico, costruttivo, tecnico appunto, capace di rivelare in precisi termini formali tutti i passaggi di un percorso che si svolgeva in successione, per fasi, secondo determinati ritmi. Dopo mezzo secolo le esperienze degli anni Sessanta hanno espresso la loro distanza critica dal Moderno riaprendo lo sguardo verso un paesaggio nuovo composto di elementi riconoscibili, che poneva muovimenti e basi per un dialogo con il passato: da un lato si parlava di città in quanto "modo di essere fisico della sua stessa storia" (V. Gregotti, 1966), risultato di un complesso procedimento di composizione, disposizione e stratificazione dei componenti, nel quale il disegno urbano diveniva cerniera tra progetto del nuovo e preesistenza; d'altro lato si evocava una "città analoga", composta di immagini riecheggianti i luoghi di una memoria collettiva sedimentata, alla quale veniva riconsegnato il primato dell'architettura. Tra queste emergeva una terza posizione, che vedeva la città riconosciuta a una scala più ampia non più capace di riconoscere i luoghi tradizionali dell'urbano, con le loro regole dispositive, i loro ruoli, le loro gerarchie. All'interno di questa posizione trionfava il fotomontag-

gio, logico epilogo di un'"aggiornamento" di elementi, di parti, di oggetti, da cui la modernità aveva preso le distanze; sarà proprio il fotomontaggio quel filo rosso che unirà le foto di Hamilton alle parole di Banham, alle architetture degli Smithson, ai graffiti di Basquiat, che proprio in quegli anni "brucia la propria carriera imbrattando i muri e le strade di New York" (*L'arte in trincea*, 1996).

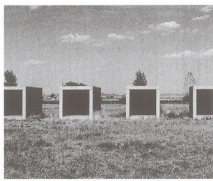
Una domanda

Dunque montaggio come procedura tecnica o come modalità compositiva di un particolare processo costruttivo intenzionalmente orientato? La risposta sembrerebbe risiedere oggi nella specifica logica correlativa che sottende i diversi procedimenti, all'interno dei quali il montaggio si prefigura come mera applicazione empirica di elementi eterogenei, spesso accostati arbitrariamente secondo logiche del tutto estranee alle regole di appartenenza a un contesto (montaggio "figurativo"); oppure come combinazione quantitativa di parti prefornite e precostituite con il fine di trovare una reciproca coesistenza e determinazione (montaggio "tecnico"); ancora come procedimento intenzionale di parti strutturalmente necessarie alla prefigurazione di un insieme dotato di senso in quanto anticipato operativamente (montaggio "progettuale"). In quest'ultimo caso il termine montaggio si emancipa dall'essere una procedura rappresentativa e si condensa nella procedura di strutturazione formale. La sua operatività risiede nella capacità di selezionare i punti d'appoggio dello spazio che "attraversa", nelle categorie secondo cui costruisce i parametri di valore, di ruolo, di gerarchia tra gli elementi, e infine nella sua capacità di prefigurare eventi che restituiscano riconoscibilità, appartenenza e correlatività ai luoghi attraversati, secondo un potenziale, nuovo disegno urbano.

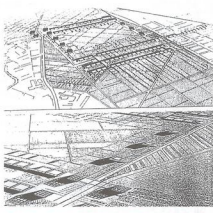
Un'ipotesi

La crescente complessità degli abitati contemporanei, vede tuttavia coincidere i luoghi attraversati con gli spazi "deboli" della dispersione metropolitana: spazi vuoti, liberi, ineditati, vere e proprie "bolle urbane", secondo R. Koolhaas, disegnate da limiti interrotti, discontinui, nascosti. Limiti interni, non più demarcati in senso assoluto, labili critici di forme mai compiute (S. Crotti, 1999); limiti estesi, intervalli non costruiti, distanziati ancora riconoscibili nella dispersione ininterrotta, limiti ripetuti infine, sequenze intervallari che ritmano il corso degli eventi nello spazio e nel tempo, definendo ogni volta nuovi punti di riferimento, di ancoramento, di addensamento dello spazio abitato. Sequenze come fotogrammi di un "montaggio metropolitano" che ben riflette la mutata condizione dell'abitato piuttosto che dello stile, dell'attraversare, piuttosto che contenere, del percorrere piuttosto che sostare. "Sequenze formali", direbbe G. Kuyler, il cui divenire è lontano dal confuso e disordinato sovrapporsi quantitativo di eventi giustificato in modo casuale. Nel loro movimento intervallare, esse disegnano i nuovi luoghi del dispo, del transito, dell'"attraversamento" (M. Iardi, 1998), capaci di rimettere in discussione la memoria dei luoghi, l'unica ancora capace di assicurare il rapporto tra eventi diversi e a combattere l'annullamento dei suoi residenti alla loro atopizzazione. Nell'abitato diffuso esse emergono come nuclei di concentrazione dei flussi comunicazionali, discriminanti riconoscibili per persistenza e variazione degli assetti, specificità locali nell'indifferenziarsi dell'abitato globale. In quanto fattori di corrispondenza tra diverse scale, disegnano le nevature del nuovo "montaggio metropolitano" rivelando, secondo le logiche impetrate dalle comunità nomadi, i potenziali luoghi della tra-

sformazione progettuale, capaci di fissare, nello spazio e nel tempo, le nuove soglie di una urbanità che tutti ora si va compiendo ■



D. Judd, sequenza di installazioni in cemento, Marfa, Texas, USA, 1981-84.



S. Crotti, con G. Bertelli, M. Bozzola, M. Romanò, Progetto di nuovo polo fieristico a Rho, Milano, 1996.

La rimisurazione del campo

EMANUELE FIANO

Il tema della misura appare oggi significativamente compreso entro una distorsione inarrestabile dei fondamenti della misurabilità, e cioè figure o enti che strutturalmente appaiono condivisi e traducibili, come attori della misura. Se oggi infatti appare onnicomprensivo il contemporaneo passaggio dell'architettura, non mi pare che altrettanto possa dirsi della sua valutazione/misurazione qualitativa. Oggi, lo credo, un tassello del dibattito deve posizionarsi sulla misura delle qualità relazionali dei luoghi dell'architettura. La nozione di campo, rischia di limitare l'oggetto della ricerca a una dimensione confinabile, marginabile, a una *reductio ad unum*, mentre credo che più corrisponda al nostro orizzonte contemporaneo la nozione di rete, come struttura dinamica correlativa posta tra gli elementi di un territorio a più dimensioni. Territorio che nomina oggi i "nodi" le "aste" e le "maglie", come altrettante sedimentazioni delle correlazioni spaziali. Se, infatti, risulta questa condizione "necessaria", (d'Alfonso) o strutturalmente "legata a un'assenza pianificatoria" (Ventura) o ancora, "paradosale" (Crotti), l'attuale difficile correlazione tra tessuti insediati, ancorché dispersi e reti infrastrutturali territoriali, va comunque riconosciuto, come dato da interpretarsi, che le nuove nevature connettive a scala territoriale, mentre legano poi posti a grande distanza, omologano o peggio annientano il tessuto delle correlazioni locali, determinando una modificazione di scala nella dinamica insediativa locale e un mutamento di relazione, tra legamenti e legali che inverte nei fatti quella logica di strutturazione dell'insediamento, costruito sullo sviluppo correlato di maglia di connessione e tessuto insediativo. Il paradosso è quindi, che le reti in questa disposizione eminentemente connettiva, cessano di connettere e mentre legano luoghi a grande distanza, localmente separano, o quantomeno, com'è già stato detto (d'Alfonso, 1995), per loro natura, rifiutano il paradigma dell'aggregazione. Oggi quindi la rimisurazione del campo non può che lavorare sulle differenze di potenziale dei poli, piuttosto che sulle misure dei suoi perimetri. Perché se è l'aggregazione che è misurabile come dato quantitativo, nella rete della presunta omogeneità dei nodi, ciò che risalta è il dato correlativo tra i poli. Insomma io credo che oggi la misurazione delle differenze debba opporsi alla progressiva omologazione del campo, nella quale la tendenziale pochezza del frammento esemplare, o del montaggio colto, riduce la nuova scala correlativa a una prossimità di segni. Proprio la difficoltà del ritrovamento di quelle correlazioni, tradizionali, nella città sta storica, e oggi sostituite da nuove configurazioni edilizie e spaziali come ad esempio:



Z. D'Amat, Passaggio intorno a Roma.

flessibilità, elaborati già nella seconda metà degli anni Sessanta, sembrano rappresentarsi sotto forma architettonica, e questa è la novità più rilevante, addirittura come modello" (Gregotti, 1993) e ancora d'Alfonso, 1995). Il paradosso va però anche affrontato nella sua prospettiva storica, che se da un lato si confronta con la successione di modelli urbani consolidati (Gregotti, 1993), dall'altro propone di assumere oggi che solo un rovesciamento di senso del processo storico, possa consentire di risalire il processo di antropizzazione spinta delle forme territoriali, giacché l'aumento di entropia agisce sempre in senso contrario ad un processo d'inflessione (Crotti). Rovesciamento quindi come assunzione della dimensione relazionale, nella prospettiva della riabilitazione della complessità: oggi la misura del campo è dunque la ridefinizione dei legamenti e dei nodi, misura è oggi quindi "condanna al progetto" (Morguerra, 1999). Infine, se il "montaggio" si esplica in una divaricazione tra momento di identificazione della legge della forma e successiva fase di radicamento nel contesto, esso risulta non altro che rispecchiamento dell'attuale condizione di disgregazione del contesto, mentre se esso si propone come sintesi organica di una ricomposizione delle relazioni tra elementi, esso può contribuire a difendere il progetto dall'analfabetismo disciplinare dilagante, dall'esplosione metodologica delle rappresentazioni, dalla dissipazione mercantile dei contenuti fondativi.

La metafora del "ponte"

SONIA IORIO DE MARCO

A partire da un approfondimento della categoria di "contesto", definita da Gregotti come "geografia della stratificazione storica di un luogo e come materiale strutturale del progetto", si tratta di lavorare per verificare se l'"operatore-principio insediativo" sia ancora in grado di interpretare i *paesaggi contemporanei*, o se invece non si possa che lavorare con episodi, senza dover ricorrere necessariamente al frammento. Forse il concetto di composizione relativo all'equilibrio e all'aggiustamento delle parti non è più previsto, soppresso da principi organizzativi resi con il minimo di incidenti e manovre compositive, restituendo significato al gesto elementare: *posare, disporre, rilevare, spargere, accumulare, dividere* (Gregotti); dal processo costitutivo si esclude la dimensione delle narrazioni, il tempo che produce, del quale il progetto non può essere quindi considerato un effetto, un momento finale. Né istanza descrittiva, né narrazione (a questo proposito anche il tema dell'autoreferenzialità meriterebbe un approfondimento proprio in quanto assente dalla strutturazione propria del racconto, di un inizio e di una fine), l'opera medesima insorge come risultato della successione di "una serie di intervalli immobili" e continuamente in dialogo tra loro che fanno dell'organizzazione spaziale un'opera mai chiusa; ed è proprio nella tensione reciproca, nel dialogo a distanza

che sta un ponte sullo spazio-tempo tra qui e altrove, tra passato e presente e viceversa. A questa tensione si deve la logica dei rimandi tra il qui e l'altrove sconosciuto, tra il qui e il tessuto insediativo sedimentato, tra il presente e la storia, tra il progetto e il contesto, tra lo specifico disciplinare e le elaborazioni culturali altre. Un esempio: gli oggetti "à réaction poétique" di Le Corbusier "presentano una sorprendente continuità di approccio nel loro assumere la discontinuità dilatante della storia come modo di costruire le distanze interne all'opera facendo intervenire nella struttura dell'operazione materiale linguisticamente già organizzati di diversa provenienza" (Gregotti). E così il tema dell'isolamento si trova anche concentrato nelle "Nature Morte" di Le Corbusier dove gli elementi si guardano creando tensioni che non si risolvono nell'unità compiuta, finita ma piuttosto in "unità differite". Muovendo dallo specifico luogo, dichiarato dalla stratificazione storica degli elementi che hanno contribuito alla sua definizione, dalla evoluzione antropica alla cultura materiale, alla cultura tout court di una comunità che si affronta alle altre culture del mondo la simpatia lecorbusieriana, cioè i *passi condes* un *umini di tutti i tempi* e *ci si divide come una unità* diventa decisiva. Un luogo perciò definito dal suo persistenza, ma "aperto" a dichiararsi luogo del mondo. Anche in questo sta la metafora del ponte come capacità, pur partendo dalla condizione specifica, di leggere nel qui l'altrove, un qui che annette al materiale di progetto l'altrove. "Ma come possono gli aforismi dialogare tra loro ed esistere per ritrovarsi in un luogo? Nella consapevolezza, lo credo, della rottura dell'unitarietà della composizione (senza per que-

L'orizzonte sfuggente dell'utopia

CARLO ALBERTO MAGGIORE

Misure del campo, misure del tempo, misure e valori.

Nell'editoriale dell'ultimo numero di ARC d'Alfonso riportando l'attenzione del lettore sulla opposizione tra le due tradizioni parallele del progetto e della composizione alla luce di una specifica riflessione sull'attualità della disciplina, la rinomata come antinomia tra *strategie di progetto* e *tecniche di montaggio*, marcando la differenza sostanziale tra sapere e arte, *intenzione* e *operazione*, due atti tra loro coniugati. Certo è che il divorzio tra progetto e composizione produce la legittimazione totale di ogni pratica di "manipolazione o composizione di materiali" senza che questa sia necessariamente controllata da una intenzione, da un pensiero in grado di comprendere le condizioni e l'attualità del contesto entro il quale esse agisce. Questo "distanziamento" della composizione, ruscchiata da modelli e virtuosismi indifferenti a una visione proiettiva dell'architettura finisce per confondersi con gli automatismi della riproduzione tecnologica, neutrali e senza storia. Sebbene già alcuni anni fa Tafari avesse ammonito gli architetti italiani riguardo al rischio di scivolare in atteggiamenti tesi a prolungare indefinitamente lo stato di "crisi", oggi non si può non vedere la condizione paradossale di una disciplina che, mentre è impegnata ad estendere i labili confini che delimitano il proprio "territorio", rivendicando al proprio ambito problemi di disegno del paesaggio e di ingegneria infrastrutturale, è simultaneamente costretta a difendere dall'interno persino quelle competenze che tradizionalmente le appartengono di diritto e che sono via via sempre più esposte dai meccanismi autoriproduttivi dei fenomeni urbani. Tuttavia una difesa a oltranza dello status disciplinare non può che passare attraverso lo sforzo continuo e costante di restituire centralità a una visione proiettiva dei problemi urbani. È necessario che l'orizzonte dell'utopia, proprio di ogni atto progettuale sia ogni volta spostato in avanti, nel futuro, affinché non si cessi mai di immaginare la città. Più che opporre alla "staticità" della composizione una "dinamica" del progetto, appare auspicabile che la composizione possa rientrare all'interno delle strategie di progetto come operazione rispondente a una intenzione "sociale". Contro il presente "senza tempo" della riproduzione automatica delle forme, ritrovare lo spazio del progetto nell'attualità implica la

ricostituzione della capacità eminentemente di interrogare la forma urbana, di interpretare quello che Cerà (1981) definiva il "gerofico", indirizzando le potenzialità trasformative contenute nel "presente urbano" verso un esito intenzionale, commisurato alla nuova scala designata dall'attuale "vita" urbana. Il progetto di architettura deve coniugare "gli universi della globalità anonima" con "gli abiti della prossimità corporea".

Qualche tempo fa Polesello conversando sull'architettura di Gardella ricordava che Gardella quando parlava di architettura scambiava spesso il termine misura con il termine valore.

Un termine ormai desueto, normalmente attribuito a misure, spessori di piccola grandezza, ma ricco di senso: se la misura diventa valore: il dato quantitativo si arricchisce di "valori" qualitativi. L'antropometria funzionalista irrigida nei suoi parametri quantitativi si converte nella ben più dinamica idea di una misura sperimentata, investita dal progetto. Vi è in questo lo spessore della ricerca intrapresa dalla cultura architettonica italiana negli anni Cinquanta sull'abitazione come "valore assoluto" che investe l'architettura in ogni suo aspetto e diviene fondamento stesso dell'architettura nel rapportarsi a un luogo, a una città, a un ambiente definito. La lezione di molte delle opere progettate e realizzate in quella stagione consiste di rivedere la controversa e "data" questione del rapporto tra architettura e "ambiente", alla luce dei problemi introdotti dalla nuova scala, laddove l'architettura è chiamata oggi a dare risposte qualitative che ricompongono quella divaricazione tra "modificazione" e "alterazione", già registrata da Morris (1981), che caratterizza la sua stessa contraddittoria azione trasformativa sull'"ambiente della vita umana". L'ambigua nozione di "paesaggio" mentre sembra rimandare al passato, sta oggi a indicare il rischio di una perdita di spazio abitabile e delle relazioni urbane: dello spazio dell'urbano, del tessuto della "città". In questo senso il progetto del paesaggio urbano si configura come un'ardua, quanto necessaria, ricerca che non può intorpidirsi. La ricerca di uno "spazio perduto" ■



Trovi, Villa Adriana.

Riflessi di realtà

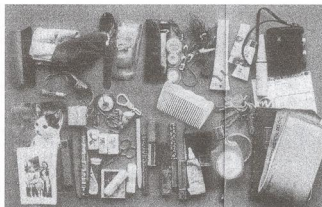
CALOGERO MARZULLO

La coesistenza di una pluralità d'intrecci e di una molteplicità di forme generate inediti contesti di senso, dove il nuovo e il preesistente si ibridano a vicenda, generando configurazioni alitiche e presenze immateriali, con modi che occorre osservare attentamente perché è nel loro apparire che, forse meglio, si possono cogliere i caratteri specifici di un territorio mutante. Ad esempio, l'irrompere di potenti reti infrastrutturali, mette in discussione i nostri modi consolidati di esperire lo spazio e il tempo. Il tempo, intersecando mutevolmente gli spazi della fisicità, dell'economia, della società e dell'immaginario, trasforma lo spazio in racconto e nella sua narrazione vengono ribadite le durate del tempo passato e futuro, rifuggendo nel presente. A costruirlo lo sfondo dell'intervento del presente, quindi, possiamo ipotizzare l'immagine costituita da una rete di micrologiche, di *short cuts*, che, come nel film di Altman, racchiudono il mondo in frammenti aperti di sequenze narrative, in cui locale e globale, individuale e generale s'intrecciano restituendo il senso del tempo presente, che, unica scansione temporale valida a rappresentare la città contemporanea. Affrontare il fascino di questa temporalità destrutturata attraverso l'uso dell'elenco, dell'assemblaggio, della sovrapposizione, ma soprattutto attraverso il montaggio, può significare aggiungere "principi coscienti" a più consolidate strategie formali. Il montaggio oltre che un procedimento tecnico proprio della cinematografia, costituisce un principio generalizzato di produzione artistica, attraverso il quale è possibile stabilire nuovi orizzonti di significato, e in cui è soprattutto l'azione del "montare" che conferisce nuovo senso all'insieme. Diversamente dalle opere d'arte tradizionali, l'avanguardia non occulta ma evidenzia attraverso il montaggio i suoi processi formali, contraddistinti da due differenti momenti: l'isolamento degli elementi dal loro contesto e la manipolazione del materiale, da un lato, la ricomposizione dei frammenti e la nuova assegnazione di significato, dall'altro. In effetti l'avanguardia, nel perseguire la sua dialettica tra cultura e società, attraverso l'idea del montaggio, fa passare l'opera dalla realtà a una realtà destrutturata che è appunto quella dell'arte. Questa, che in un borghesismo gioco di specchi, appare in modo nuovo e speciale, come se fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione "riflessa", apprendo così a una più autentica semiologia dell'esistente. Le opere montate, secondo sequenze, non hanno strutturalmente fine e il circolo enunciativo tra le parti e l'insieme è abolito in favore di una processualità ritmica che può estendersi all'infinito. I significati più che disposti frontalmente sembrano così dislocarsi su diversi livelli, anche in contraddizione, nel tentativo di recuperare il senso complessivo e chiarirne la conflittualità ■



I. Gardella, Casa Borsoini, Alessandria, 1950-52.

Haus-Rucker-Inc.,
Archéologie de la Ville,
Centre Georges Pompidou,
Parigi 1997.



sto ricorrere necessariamente al frammento) e nella riduzione della e/o delle contraddizioni. E lavorando in termini di montaggio, un procedimento che accetta la frammentazione e persino l'osservazione istantanea, ma aspira a richiamare la pluralità di tempi e di spazi verso un ordine/disordine altro, quello della contemporaneità (Ventura).

E il "montaggio" ha tagliato le sequenze, ha rotto la continuità per affrontare lo scambio di ruoli del vuoto sul pieno e viceversa, nello spazio della città e nel tempo della sua formazione. Il montaggio ricompile tutto diventando testimonianza del nostro modo di stare nel mondo oggi ■



I conflitti del paesaggio umano.

La strategia negativa

DAVIDE DEROSSI

La costruzione di una nuova retorica della città contemporanea implica l'assunzione di una nuova strategia interpretativa capace di andare oltre l'*atteggiamento mnemonico*, consistente nel recupero di forme e comportamenti desunti dall'osservazione della città storica o mimetico rispetto al sito, indirizzato nel senso dell'*ambientalismo*, per assumere invece un atteggiamento di apertura verso la realtà della città così come si presenta, esprimendo la capacità di imparare dal luogo senza sfuggire alla responsabilità di esprimere un giudizio.

Il progetto urbano contemporaneo deve tenere conto della caduta del mito della città perfetta, prodotta dai protagonisti del Movimento Moderno, per ricercare una città del presente, che trasforma le istanze, le dinamiche della trasformazione in eventi carichi di significato, ma aperta a un'ulteriore trasformazione, per costituire parte di una città *multiculturale*, una città *dell'attraversamento*, una città *imperfetta*. In un regime di libertà linguistica diventa meno rilevante la comprensione dello specifico linguaggio, o il riferimento iconografico utilizzato nel progetto affente a questa o quella cultura, etnia o religione; ciò che invece appare rilevante è la capacità del progetto di costruire delle figure della rappresentazione urbana in grado di guidare la trasformazione. Ogni

progetto esprime una *procedura di ancoraggio* al luogo che si esplicita attraverso la *metabolizzazione* di alcuni aspetti a cui si assegna un valore, e che esprimono anche le attese rispetto a una trasformazione futura.

L'immaginario di riferimento che presiede la scelta degli aspetti della città da assumere come figure del progetto (per quanto filtrate dal retroterra culturale del progettista, o da altri innumerevoli fattori) sembra, nella maggioranza dei casi, corrispondere al desiderio di adesione ai principi di omogeneità, armonia, regolarità, gerarchia. Il problema è che tali valori espressi, in più delle volte, non corrispondono ai modi frammentari e disomogenei di organizzazione del territorio.

È necessario ricercare un nuovo modo di intervenire sulla città capace di trasformare le anomalie dell'esistente in fenomeno strutturante nell'ambito di processi di *risemantizzazione*: si tratta "di istituire, di volta in volta, le procedure per attivare una sorta di *teratologia del territorio* che ci consenta di costruire un lessico e una sintassi capaci di rendere possibile la comprensione e la rappresentazione di ciò che del contesto ci appare incongruo e straordinario, deforme e disomogeneo, un errore, se trascurato dai consueti punti di vista" (F. Infussi 1998).

Ibridazione, indifferenza localizzata, discontinuità, segmentazione, vuoto, superfetazione, disordine, individualismo abiativo ecc. possono diventare "interessanti" e costituire parte di un nuovo inaspettato paesaggio urbano. Tale nuovo atteggiamento è legato all'attuale processo di estensione dei territori marginali (marginali sia in senso fisico che simbolico, in quanto esclusi dal circuito di attribuzione di valore estetico), compiuto dalla fotografia, dall'arte, dal cinema, ma anche dalla cultura di massa.

Sfruttare quindi le potenzialità dell'esistente, scandagliare la realtà, anche quella torbida, per trarne delle figure o degli atteggiamenti progettuali capaci di sanare quella crisi di rappresentabilità, da molti considerata come causa della perdita di legittimità del nostro mestiere.

Cercare di ribellarsi a una comprensione volgare della città attuale, recuperandone la valenza estetica, assumendo un atteggiamento archeologico nei confronti della modernità, significa attivare una *strategia negativa* consistente nel ricercare nuove possibilità di rappresentazione della città a partire dal suo declino ■



Il 1895 Otto Wagner scrive per gli studenti dell'Accademia di Vienna Moderne: "Architektur, dove afferma che l'istruzione architettonica dovrebbe educare l'architetto come artista e non come puro specialista".

Nel 1923 Gropius sintetizza in un fortunato slogan l'indirizzo del Bauhaus: "Arte e tecnica: una nuova unità". Partendo da questi riferimenti, il tema del montaggio è facilmente riconducibile all'interno della riflessione sul rapporto tra sapere e fare, operazione e intenzione, arte e scienza, cruciale per la ricerca e per lo scuola.

Fin da Vitruvio, rimandando nell'ambito dei "testi" di architettura, il concetto di bello è legato a quello di unità dell'opera, alla produzione di uno spazio armonico analogo al modello unitario della natura. Tuttavia, storicamente, è alquanto consueto trovare edifici e città risultanti dall'assemblaggio di parti e pezzi differenziali. Oggi, anche nella costruzione di un discorso teorico è impossibile ipotizzare un'unità che non sia plurima, possibile, congetturale. Del resto, il nuovo concetto di tempo che scuote le scienze fisiche e stimola le esperienze artistiche dei primi anni del secolo passato pone l'accento sul problema della simultaneità, eletto a poetica tanto da Apollinaire quanto dai futuristi. In tale contesto si guarda all'oggetto da più punti di vista: il procedimento prospettico tradizionale viene stravolto e l'unità di cui ci parla Quatremère de Quincy nel Dizionario è violata. Se il disordine e il contraddittorio sono contemporaneamente prodotti a causa del montaggio, l'aspetto temporale determina quindi caratteri particolari dovuti alla simultaneità e alla stratificazione. La dimensione spazio-temporale aggiunge infatti al procedimento di montaggio un grado di complessità più alto, assente in architetture concepite unitariamente. Eppure, metodologicamente, pur aumentando le variabili si rimane nel territorio della tradizione a cui appartiene il procedimento dell'unità parti differenti in direzione di una sintesi espressiva.

Preso atto della complessità che caratterizza il procedimento del montaggio, diventa necessario porsi alcuni interrogativi: è possibile individuare dietro tale operazione un nuovo principio costitutivo dell'arte che escludendo la mimesis del modello naturale elegga la macchina ad analogo? Può tale procedimento, apparentemente meccanico e artificioso, dare spazio alla libertà e all'inventiva che reggono il fare dell'arte? E ancora, quali sono le modalità per rendere intenzionale il processo casuale della stratificazione senza cadere nell'automatismo?

Cervino, nella lezione americana sulla molteplicità, dimostra come nell'ipercoranzo o rimanzo come grande rete il riferimento a regole fisse non soffoca la libertà narrativa ma la stimola. Certo qui è impossibile definire tutti i passaggi, ma sulla loro esistenza non ha dubbi.

Anche in architettura il processo di de-semantizzazione e risemantizzazione dei segni posto alla base di ogni montaggio (De Santis) presuppone un sistema di regole capace di dare forma ad una sequenza narrativa. Per O.M. Ungers, il montaggio "non è da confondere né con lo smembramento arbitrario né con i prodotti casuali di una concezione pirandelliana basata sul laissez-faire. Ed esso si pone anche in contrapposizione con la tendenza attuale del restauro del passato fedele alla lettera. È il tentativo, nel senso dell'aspirazione umanistica, di comprendere lo spazio del pensiero e dell'azione come un tutto morfologico di relazioni morfologiche e di accettare il displacement di tutte le potenzialità di un luogo". La fondazione dell'opera nel luogo - una delle materiali azioni del montaggio - contribuisce dunque alla costruzione dell'unicità dell'opera.



Ariela Rivetta

Per un'archeologia del montaggio

LUGINA DE SANTIS

"Progettazione-composizione-montaggio"..., forse memore della triade vitruviana, ci indicano le differenze del fare architettonico, tutte interne a un produrre che si caratterizza come mediazione simbolica rispetto al reale e che, nel suo riferirsi al divenire del mondo, vede incrinarsi la propria capacità di decisione sull'opera. La costruzione è una *techné*, abilità del fare secondo principi e regole, processo che proviene da una prefigurazione del senso dell'agire e perviene a una sua rfigurazione nell'opera, ma, al tempo stesso, rivela un'essenziale portata ontologica, perché fonda il mondo dell'uomo, ne organizza visibilmente lo spazio simbolico, ne rende possibile l'abitare. In una duplice valenza significativa - eventuale, fattuale, intenzionale, da un lato; rappresentativa, discorsiva, comunicativa, dall'altro - la prassi architettonica abita il sottile margine che separa l'attitudine dislocante - capace di organizzare materie, tecniche, spazi, tempi - dalla capacità rivelante - atta a mostrare densità profonde, singolarità irriducibili, possibilità nascoste.

Su quel crinale, "progettare" e "comporre" vengono giocati in opposizione, essendo l'uno organizzatore del rapporto tra esigenze, funzioni, risorse e tecniche, con un'accentuazione sullo sperimentale della prassi costruttiva, l'altra riunione combinatoria di più parti preformate in un'unità sistematica, con un sottinteso riferimento a una struttura classificatoria e a una selezione esemplare che alludono a un più astratto ordine ideale. Ma, tra di essi, il "montaggio", strutturazione articolata della figura architettonica, può fungere da "terzo" - dialettico, luogo intermedio in cui le due nozioni possono incontrarsi e scontrarsi, scoprendo inusitati transiti. Da un lato, riferito a un'architettura demitizzata - affrancata dall'omologia tra sfera dei valori ed empiria del fare, alla base della narrazione antropocentrica dei trattati - nelle declinazioni grammaticologiche o analitiche, il progetto decostruisce i nessi con la prassi e opera uno slittamento del senso: dalla funzione o dal materiale alla capacità associativa della forma. Dall'altro, memore della costruzione latina che traduce il greco *synthesis*, la composizione è il dice che la costruzione è questione di combinazioni e di assemblaggi: una composizione scolasticizzata di frammenti non può ascrivere a un orizzonte legittimante e in gran parte rispondente a codici indecifrabili da parte dell'intenzionalità progettuale. Nel punto di incontro, il montaggio, processo costruttivo prodotto discorsivamente, mira all'organizzazione dell'immagine e del suo senso, in una sistematica dove l'ordine del discorso è possibilità dispositiva di elementi molteplici, attinti dal repertorio della tradizione e offerti a una complessa e libera manipolazione. In quest'ottica, è l'intera produzione architettonica a rivelarsi fazzenda di montaggio, nelle liberazioni materiali come nella costruzione di un discorso teorico. La stessa legittimazione dei trattati, sia pur tesa all'individuazione di regole e principi che possano garantire l'unità organica dell'oggetto architettonico, non sfugge alla natura intrinsecamente "stocastica" di quel fare. Materiali, tecniche, usi, luoghi, sono realmente gli "elementi" dell'architettura, euclidi stichizzati da "ordine a guida di lettere" - come suggerisce il verso *stichon* - e sono inevitabilmente "supplementi di origine" il modello della simmetria corporea o loro analoghi, esempi di unità sistematica che ispirano la mimesis architettonica. Se il corpo si eleva a misura del costruire, la capanna è il paradigma sintetico nella cui chiarezza si esplicita il sistema razionale delle regole che organizzano la fisicità dei materiali. Interpretato alla stregua di *physis katagore* e reso asintoticamente affine ai prodotti della natura, nel tentativo di esorcizzare l'irrimediabilità di un principio progettuale non completamente congruo nella priorità che regola le tecniche, l'architettonico guarda a quei modelli per derivarne un ordine grammaticalizzabile e comunicabile. È la gran parte dei principi tradizionali inespliciti per i meccanismi della disposizione e dell'assemblaggio, a partire dalle definizioni del bello: *symmetria* (proporzione), *armonia* (accordo), *taxis* (ordine), tutti termini che, significativamente, sono anche sinonimi di "forma".

Per Vitruvio la *symmetria*, proporzione intelligente del cosmo e ordine della natura, si adatta all'uomo e al suo occhio nell'*eurythmia*, regolarità sensibile calcolata per il piacere della percezione sensoriale, secondo i principi di ordine, disposto e *numerus* - siamo sempre nell'ambito dell'articolazione sintattica di elementi differenziali. Mentre la *concinetas* albertiana, "accordo di tutte le sue parti, secondo una legge precisa che impedisce che vi si aggiunga, togli o modifichi cosa alcuna, pena la guastarla", si articola nei tre parametri, *numerus*, *finito* e *collocato*, che dettano le relazioni tra le parti ed il tutto. Il *numerus* struttura il canone; la *finito* è il principio ritmizzante; la *collocatio* disciplina le condizioni al contorno, il contesto e l'inter-testualità, sottolineando la dimensione strutturale dell'oggetto architettonico. La sintesi formale, infatti, è anche condensazione comunicativa, come sottolinea l'ordine classico, nella sua derivazione dalla caperteria lignea. Montaggio di componenti costruttive differenti, traofrendo la lettura degli elementi vegetali alla gustapposizione degli elementi litici, opera una "traz-posizione" che, nello scarto tra l'oggetto naturale in opera dell'uomo, rispecchia la trasposizione propria della metafora. Ponendo l'accento sul carattere iconico e metaforico, la letteronica, è, in fondo, il vero luogo del montaggio: non a caso "montanti" vengono detti le sue componenti e "composito" il quinto ordine, eterogeneo miscuglio di elementi lineari e coriali, che, incrinando l'isomonia del classicismo come "sistema di ripetizioni" e problematizzando la commodulazione come regola univoca di unità, anticipa l'arte di citare senza vergognarsi (W. Benjamin) propria del processo di de-semantizzazione e risemantizzazione dei segni, alla base di ogni montaggio.

In alto: Ostia antica. Foto di P. Rosselli.

Capitello composito, J. Barozzi da Vignola, *Regole delle cinque ordini d'architettura* in 32 tavole, 1570, Torino, 1556.

Globalizzazione non vuol dire del tutto delocalizzazione*

Il carattere precipuo dell'architettura sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo (B. Zevi, 1948)

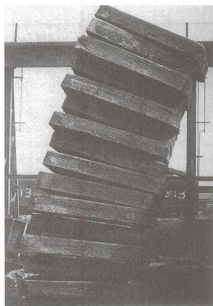
L'internazionalismo dei flussi immateriali dell'economia, dell'informazione tecnica, scientifica e della comunicazione di massa, hanno determinato una globalizzazione delle leggi di comportamento e di consumo. Il tema della globalizzazione deriva per certi versi dalle istanze di internazionalità della prima età dell'architettura contemporanea: certamente il Movimento Moderno si è basato sulla ricerca architettonica tesa alla dimostrazione di una utopia svincolata dai temi localizzati. Questo tema ha un ulteriore risvolto in quello del mercato internazionalista di alcune poche grandi forme di architettura, chiamate a costruire in tutto il mondo, e in cui è possibile analizzare, in alcuni casi, le differenze di linguaggio nel passaggio da una cultura all'altra. Esiste, quindi, una sorta di "costume culturale globale" che si ripete identico nelle diverse aree geografiche avanzate e che si manifesta nelle proiezioni della moda, nelle dinamiche sociali, nei ritmi di vita e nella strutturazione delle forme architettoniche e infrastrutturali che realizzano lo spazio fisico in cui i flussi immateriali si concretizzano in attività. Si tratta di involucri volumetrici che propongono solitamente modelli figurativi asettici, gestiti soprattutto da ferree leggi distributive interne e da altrettanto ferree leggi di investimento e profitto, il cui unico scopo è quello di assolvere al meglio la funzione a cui sono preposti, escludendo volutamente ogni forma di compromissione regionalistica e contestuale. Le architetture atipiche sembrano così codificare le forme costruite della globalizzazione, proponendo iconografie identiche per aree geografiche differenti. In realtà la globalizzazione, così come l'atopia, non può escludere del tutto l'atto della localizzazione in situ, poiché è impossibile sottrarre la variabile fisica del luogo che si manifesta, nelle sue forme più riconoscibili, proprio nel disegno geografico e territoriale, nel supporto geologico e nel clima. Ciò significa che ogni sistema architettonico, concretizzato in stanza costruita, si fonda su un suolo che esiste ed è realmente corrugato da materia naturale e artificiale antropico. Sembra tuttavia evidente, allo stato attuale, l'incapacità di queste tipologie atipiche a trovare un rapporto convincente con il suolo; e sembra evidente, d'altro canto, la loro insufficiente radicalità per raggiungere una compiuta organizzazione formale, a differenza di quanto si può leggere nella prima età dell'architettura contemporanea. Si tratta forse dell'incapacità di far riferimento a un sistema di regole nel momento attuale di mancanza di riferimenti: in questo caso, questa ricerca si situerebbe sul versante opposto di quelle che al contrario si prefiggono di rifondare uno stato disciplinare basato su regole.

Il progetto, che volutamente si manifesta come una cellula macchina funzionale, può anche non tenere culturalmente conto della variabile contestuale ma è obbligatoriamente connesso alla sua esistenza. Esiste, allora, un punto di tangenza o di conflitto, ossia una forma d'urto tra geometria dell'edificio e geografia della localizzazione, tra cultura della globalizzazione e cultura dell'appartenenza che si rivela, soprattutto, nel disegno di suolo che regola il rapporto tra la macchina architettonica, le trame delle vie di comunicazione nel territorio, l'onda orografica e le aree di accoglienza e di sosta che filtrano il percorso di avvicinamento all'edificio.

Una manifestazione di questa imprescindibile sinergia tra globalizzazione e localizzazione è leggibile nell'excursus produttivo, pubblicitario e comunicativo della Coca-Cola. Le fabbriche sono pressoché identiche pur fondandosi in localizzazioni e aree completamente differenti del nuovo e del vecchio continente, così il legame tra edificio produttivo "globale" e contesto locale diventa obbligatorio. Il prodotto viene poi venduto ovunque e il pacchetto pubblicitario è lo stesso in ogni parte del mondo capitalistico. Lo spot propone situazioni educative della vita metropolitana, vacanze e di socializzazione, strutturate in scenografie appartenenti al "costume culturale globale". Il consumatore, allora, pur bevendo la Coca-Cola all'interno di uno specifico contesto regionalistico, quale potrebbe essere un litale siciliano, può inconsciamente avere una traslazione virtuale verso un "potestica spiaggia" "mondana" di carattere internazionale, sentendosi, in quel momento, pienamente appartenente al villaggio globale (lo stesso ovviamente non avviene se il consumatore beve una tipica bevanda locale, come in Sicilia un bicchiere di acqua e zampù [panino]).

Sul tema della globalizzazione, d'altro lato, va notata al momento attuale la difficoltà del "regionalismo critico" di costituirsi come alternativa all'atopia, e contemporaneamente, il suo rischio di confondersi con operazioni di pura conservazione. Bisogna quindi riprendere ancora le questioni legate alla definizione del luogo, in forma problematica, certo, dato che le acquisizioni sul tema oggi hanno smarrito la chiarezza della scoperta del tema da parte soprattutto della cultura italiana circa cinquanta anni fa. Vedi la tendenza di parte dell'architettura più recente a trovare percorsi diversi con il luogo, non solo come regionalizzazione del linguaggio (riflettendo ancora sulla prima fase dell'architettura contemporanea, va notato che luogo dell'architettura per lo più è il sepolcro o il monumento). Ma vedi anche le posizioni contemporanee per cui il progetto coincide con la costruzione del luogo: donde il luogo diviene oggetto del progetto, in quanto dato nazionale che trova condizioni di necessità rispetto al progetto. La complessità della nozione di luogo nel dibattito attuale comporta quindi la necessità di una riflessione che coinvolge i temi trattati in queste righe.

* Curato per il Collegio da Cesare Ajroldi, a partire da uno scritto di Bibi Leone.



Montaggi e nuvole

PAOLA D'ALFONSO

Montaggio, parola moderna o postmoderna, espressione chiave per comprendere l'arte che ha segnato l'ultima parte del Novecento e la sua architettura forse molto più degli interrogativi sulla continuità o crisi del Movimento Moderno. Benjamin instillò il valore di questa parola nelle teorie del progetto d'architettura e ricambiò l'idea del procedimento artistico nel montaggio di frammenti che, messi assieme dalla creatività dell'autore, danno un senso nuovo alla realtà, rendendo "analizzabili" cose che in precedenza fluivano inavvertitamente dentro l'ampia cornice del "percepto". Argan, in seguito paventò che il mezzo per attuare tutto questo fosse un mezzo tecnologico, che l'utopia tecnologica si realizzasse attraverso l'arrangiamento della tecnica all'arte. Oggi sappiamo che con l'epoca della riproducibilità tecnica è invece esplosa l'assiomatizzata relazione tra soggetto e oggetto. Così, nell'accostarsi di frammenti di realtà dell'arte pop, come nella ripetizione di forme banali delle opere minimaliste, ciò che sembra rimanere

integrato degli antichi procedimenti creativi, il residuo artistico dell'opera, è proprio la procedura di costruzione, il suo montaggio. Il montaggio sembra assumere su di sé il valore di creatività, e quindi di artisticità dell'opera. Montare significa "mettere insieme le varie parti", espressione che assomiglia, al "mettere insieme per formare un tutto" del "comporre", ma che differisce per il fatto di non implicare il tutto. Per tali motivi l'adeguamento al connotato di indeterminazione che la sua definizione implica da una veniente di modernità alla teoria del progetto contemporaneo. Ma in quest'opera di attualizzazione non vi è forse un nuovo tentativo di scatenare al famoso isberg husserliano del problema dell'incertezza artistica? E poi, dietro al montaggio, non rimane pur sempre un regista che decide il come? In altri termini, se l'autore del montaggio e il regista sono la stessa persona, montare non significa, in fondo, progettare? Il montaggio come categoria concettuale, infine, a cosa appartiene, all'inevitabile abitudine di inseguire chimiche catalogazioni formali, o all'attentato pervicace bisogno di elaborare modelli interpretativi sui meccanismi concreti della costruzione? Wittgenstein invita la natura compulsa della speculazione filosofica, sempre intenta a costruire "reti" cognitive sul mondo ma condannata a continue sostituzioni, in un gioco perpetuo di interpretazione e oblio. E la considerazione di "tubi" come le teorie possono finire avvolte in "tubi anestetizzanti" rimane ancora valida. Così, cercando risposte, il dubbio di lasciarsi evolvere in un'altra anestetizzante nuvola, è un dubbio forte.



In alto: R. Serra, *Steel Roof Lath* (Shulcracker Series), 1969. A destra: R. Haasenberg, *The Tower*, 1957.

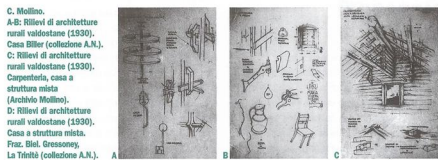
giansi, al centro della questione sta il mestiere, quello del telegrafo come quello dell'architetto, il mestiere nella sua espressione più elementare e complessiva. Molino muove da un interesse autentico per la cosa, per gli edifici e le balie che disegna e rileva sino a penetrarne i meccanismi costitutivi e l'interna costruzione. Vi è essi un'esperienza e un sapere proprio della "cultura del fare", di cui impadronirsi e da trasferire altrove. Essattamente come fa per un'automobile o a un aereo: lo stesso smontaggio, la stessa spregiudicatezza nell'utilizzare certe soluzioni tecniche. Molino usa una tecnica esplicita di contaminazione di elementi moderni ed elementi antichi. Il valore nuovo dell'architettura alpina viene trasferito in nuove espressioni; l'interpretazione (intesa come: "scoperta e manifestazione del senso segreto di una cosa") viene trasferita nel progetto. Con Molino si ha uno slittamento di significazione degli elementi delle architetture osservate attraverso l'esperienza personale. Ogni ricomposizione attraverso un percorso narrativo concorre maturata in campi d'interesse diversi. La casa di montagna viene spesso usata come emblema o come effigie: come nella casa capriata per la X Triennale di Milano (1935-54), dove la questione di copertura diviene l'idea stessa della casa: o come nel centro sportivo verale (Quota 2600 (1945-47), o nella Casa del Sole (1947-55) di Cervinà, dove la baita non è più l'edificio ma il suo coronamento, l'elemento sovrapposto e aggruppato che chiude la figura come in un collage surrealista. Ma in tanti progetti o edifici, come la stazione del Lago Nero (1946), c'è una forte esasperazione delle soluzioni tecniche. Il gusto di portare al limite sia in senso costruttivo che formale. Infatti il tentativo di Molino – a mio giudizio alcune volte particolarmente riuscito – è quello di rimettere in gioco gli elementi della tradizione attraverso una reinterpretazione dei caratteri dell'architettura alpina. È il caso del recupero materiale del rascard Garelli di Champoluc (1963). Quest'opera costituisce il punto d'arrivo di un'esperienza; il passaggio dalla casa alpina intesa come archetipo, alla casa come mero, segna il



passaggio dalla produzione artigianale alla produzione seriale. Molino considera la tipologia del magazzino vallesano, il rascard, non più come uno schema funzionale da seguire (cfr. casa Capriata) o uno spunto progettuale cui rimanere fedeli (cfr. Lago Nero) ma come un prodotto corrente dell'industria artigianale del Seicento e, come tale, da usare integralmente secondo i metodi della progettazione edilizia per componenti prefabbricati. Non è più l'architetto che elabora un progetto, ma compie una scelta su un oggetto che già esiste. Il rascard Garelli viene spostato dalla sua posizione originaria, un prato in pendio, a Champoluc: però, su un soprano di terreno vicino alla chiesa di Sant'Anna. L'intervento rimane culturalmente corretto, ciononostante raffinato e necessariamente costoso. Questa realizzazione ha sempre soddisfatto Molino e



C. Molino, Casa Garelli, Champoluc (Val d'Ayas), 1963-65. Fronte ad ovest. Scala 1:50 (Archivio Molino).



Mettere in gioco la tradizione

GUIDO CALLEGARI

La lettura del territorio nelle sue peculiarità, nelle sue vocazioni, nelle sue tematiche di fondo rappresenta il soggetto ricorrente di indagini e di proposte. Ma solo raramente tali attività tali ricerche è contemporaneamente permeato di quella cultura locale e base, di quella conoscenza specifica dei luoghi, della loro evoluzione, delle loro tradizioni e letterature, che permette di inquadrare gli elementi teorici e costruttivi nel contesto ambientale. Le Architetture Alpine strutture tipiche, rilievo sistematico dei tipi edilizi presenti in Valle d'Aosta, eseguito nel 1929 dal giovane studente Carlo Molino, segnano l'esordio di una lunga attività progettuale che avrà come oggetto di interesse soprattutto l'ambiente alpino. Nello stesso spirito di ricerca di questa tradizione nazionale che conoscerà poi con Giuseppe Pagano la sua consacrazione ufficiale, nelle Architetture Alpine strutture tipiche, i rascard, le balie, le maglie, vengono analizzati sotto il profilo strutturale, costruttivo, distributivo, dell'arredo e degli utensili da lavoro. A Molino interessa il fatto costruttivo, la logica costruttiva delle forme: quella di una sedia, di una porta o quella di una piccola casa. Quindi è interessato al lavoro ar-

Tautologia

ISOTTA CORTESI

Comporre evoca l'origine antropomorfa d'eredità vivrina: un organismo ove le parti, tra loro relate, manifestano "una congruenza estesa e interna di tutto il corpo", elementi di un'unità arricchita dalla convivialità, per cui le parti stanno tra loro in modo che "nulla possa essere aggiunto o rimosso senza distruggere l'armonia dell'insieme". Il comporre ambisce, quindi, alla "figura".

Per converso il concetto di montaggio trae ragione dalle prime architetture del "moderno", come il Crystal Palace ove l'opera, una volta disposta la "figura", celebra un procedere concettuale; il montaggio ambisce a una processualità isomorfa, l'ineluttabile oblio dell'equilibrio reciproco tra le parti. Il comporre, inteso in senso filico ha suggerito l'articolazione di questo contributo; assai spezzoni di temi, scene girate in tempi e luoghi diversi mi hanno visto testimone, nel concepimento soggettivo, ricomposti per essere successivamente presentati, secondo una "modalità associativa tra entità precedentemente autonome".

• **Scena I:** Il tempo. Il tempo reale, il tempo del decupage, il tempo astratto, quello del movimento e quello del racconto dell'opera.

• **Scena II:** La Narrazione. Lo specifico architettonico rivela riferimenti a quell'argomentare che è parte del pensiero intellettuale degli anni Sessanta. Si è così costruito un parallelo, almeno nella fase iniziale, terminologico con lo specifico filico. Quando ho cominciato a interessarmi al montaggio, la strada più facile era quella di trovare riferimenti nella cinematografia. Il mio vagare alla ricerca di confini dello specifico filico mi mise sulle tracce di Aristarco prima e, su mia richiesta, di Cusani, poi. Nel frattempo continuavo ad apparire dalle memorie storiche dei miei referenti parrigiani, ricordi che chiamavano sempre in causa un paese della provincia reggina il paese di Sessa, a causa di una fanciulla bruna, la Signa Bonazzi, che venne sentita disquisire una sera di quant'anni fa



P. Klee, Schema lineare di piazza L. in costruzione, 1923.

con il prof. Cusani appunto, dello specifico filico, il montaggio, inteso come origine di complicità intellettuale. A questo punto non mi restava altro che rintracciare il prof. Cusani in persona, intellettuale esperto ed esimo germanista, mio amico nell'infanzia per poter dar forma allo specifico filico e anche alla Signa Bonazzi, che scopri aver conseguito il titolo di Miss Sessa, suo paese d'origine. Grazie a un'intervista telefonata con Cusani si delineò con maggiore chiarezza la meta. "Lo specifico filico definisce quelle indicazioni di critica cinematografica legate ai soli elementi specifici e caratteristici del cinema, quali la fotografia, le tecniche e l'uso sistematico di termini, quelle che fino ad allora erano utilizzate esclusivamente dai registi (campo lungo, piani piani ecc.) e infine ecco finalmente apparire lo strumento chiave: il montaggio. Una terminologia mutuata dal francese di cui Guido Aristarco scriveva già nel 1947. Sempre durante questa telefonata Giorgio Cusani mi parla di Pietro Bianchi, la contemporanea, contemporaneo di Aristarco, che invece operava una critica cinematografica attraverso interpretazioni letterarie. Mi parla, solo perché glielo ricordo, della Signa Bonazzi, che, mi svela essere la moglie dell'allora sindaco di Reggio Emilia. Non gli soviene della conversazione avvenuta sul tema dello specifico filico, ma di quella sera di quant'anni fa si ricorda molto bene un paio di stivaloni neri che le arrivavano a metà coscia, inoltre, aggiunge che non appariva molto intelligente, commento che mi ha confermato il suo irresistibile fascino. Conclude con alcune parole: "grazie al percorso critico introdotto da Aristarco il momento della creatività cinematografica va diviso in parti uguali, e di questa eguaglianza - mentre la esprimo - non ne sono poi così sicuro; ossia tra il momento in cui il regista, tramite l'operatore, gira le scene ed il tempo in cui lo stesso regista opera il montaggio dei fotogrammi"; l'indicazione del professore protende a privilegiare quest'ultimo come quell'operare creativo determinato ed incisivo. Il montaggio diviene così una narrazione, ossia il raccontare una storia.

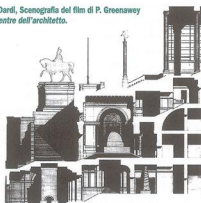
• **Interruzione come episodio filmico:** "Il piccolo diavolo", di Roberto Benigni, introduce l'esimo germanista, il prof. Giorgio Cusani, mentre i protagonisti si esibiscono in una sovrapposizione fisica.

• **Scena III:** La Tautologia. Nel mondo dell'architettura d'oggi riscattiamo l'esistenza di voci che sfuggono alla sua regola fondativa. La composizione, fenomeno esplicito secondo i canoni della tautologia, è (e sarà) il supporto addecente e senza tempo dello sfondo del nostro sapere. Tuttavia nel contemporaneo esistono diverse scuole di pensiero e, per

alcuni la "regola" (compositiva) deve lasciare spazio all'invensione; si parla però d'un'invensione che si muove all'interno di confini stabiliti; ossia le categorie permangono, mentre varia la reciprocità della loro articolazione. Ecco apparire quei termini del concetto tanto cercato, che con sé trascinano quei valori che gli sono propri: esso induce a un'associazione imprevista con effetti amplificativi (Badio). Che cosa può accadere ora? Si immette volutamente quell'ambito dell'inspettato e dell'allevato che dà adito - di fatto - a una sempre maggiore incertezza. Il concetto, qui trattato, risponde alle differenti interpretazioni della modernità: i termini vengono via via combinati, congiunti, disposti, mortali pur essendo solo dei frammenti; soltanto parti separate di un'unità perduta, che perseguono per un procedere costruttivo e costitutivo piuttosto che un momento sintetico, creativo di forma e figura. La variabile distintiva appare, qui, quella temporale. Il concetto del montaggio come percorso nel tempo e nello spazio induce a questa citazione: "le sole immagini non bastano: sono molto importanti ma sono solo immagini. Essenziale è la durata di ogni immagine e ciò che segue ad ogni immagine" (Orson Welles). Si parla quindi di tempo e di sequenza: si parla della durata e della narrazione dell'opera; il montaggio genera un tempo della percezione, dove l'esperienza dello spazio da parte dell'osservatore diviene un altro strumento della percezione estetica del costruito. Il montaggio è la costruzione nel tempo di una processualità, interrelata al metodo costitutivo ma indipendente dalla "figura" in sé. Non siamo qui per definire nuovi soggetti o per costruire,

da questi, altri concetti fondativi: non siamo qui per procedere dalla parola al concetto, ma per comprendere i termini nella loro reciproca articolazione; così con un fare tautologico assistiamo a una continua ripetizione degli stessi eventi, che è un'operazione esclusiva del classicismo. Il montaggio architettonico quindi, utilizza gli elementi canonici propri dell'architettura, riproponendoli in configurazioni sempre nuove, in un sorta di ripetizione variata: una tautologia appunto. Non possiamo e non dobbiamo pertanto meravigliarci di fronte ai risultati delle neo-avanguardie - così, come non i meravigliati, oggi, di Giulio Romano o di Piero Ligorio - perché, se osserviamo gli avvenimenti del mondo dell'arte del secolo che si conclude ora, sappiamo bene che le cose non cambiano, ma possono solo apparire diverse nel tempo... •

G. Dardi, Scenografia del film di P. Greenaway, il ventre dell'architetto.



Progetto e cultura politecnica

RICCARDO FRANZEO, TECLA LVI

Il dottorato di ricerca di Torino nasce all'interno di una particolare cultura accademica che è la cultura politecnica in cui il sapere trova forti connessioni con il fare. Parafrazzando R. Gabetti, a proposito del dipartimento di progettazione architettonica, il nostro dottorato si inserisce in un ateneo di prevalente cultura tecnica, la sua natura è dunque in primo luogo del politecnico prima ancora che della facoltà di architettura. Il programma formativo del corso privilegia forme di integrazione tra la progettazione architettonica e la progettazione tecnologica. I campi privilegiati d'indagine sono definiti dal quadro curricula previste: ricerca progettuale e trasformazione della città, ricerca progettuale e innovazione tecnologica, tecnologie e tecniche costruttive negli interventi progettuali sul costruito, progettazione per l'innovazione: nuovi settori. Si individua il progetto disegnato e scritto come indispensabile strumento di lavoro critico, di formazione professionale, di promozione nell'ambito della ricerca universitaria. Quindi guardiamo al progetto come chiave di lettura del tema monografico. A proposito di quest'ultimo condizionale quanto asserito da M.L. Barelli e P.M. Sudda: al progetto viene assegnato "non tanto, o non solo il compito di definire un edificio, una porzione di città o di territorio, ma proprio una funzione conoscitiva ed esplorativa, "scientificamente" saggiata intenzionalmente, ascolto orientato". Inoltre nel nostro dottorato si ritiene di voler affrontare problemi reali della consultazione torinese e del territorio piemontese, volendo istituire un rapporto dialettico con le istituzioni, le forze produttive e sociali della regione. Il programma formativo del nostro dottorato richiama la partecipazione dei dottorandi alle attività dei docenti e dei dipartimenti coinvolti nel dottorato, ritenendo in questo importante la continuità dei saperi tra i docenti e i dottorandi. Da una lettura dei temi sin qui svolti ci pare che sia fortemente sentito il ruolo del progetto come strumento di interazione critica di una realtà fisica di non facile identificazione. Meno rilevante ci pare il contributo al rapporto tra progettazione architettonica e progettazione tecnologica. La "più radicale e responsabile progettualità" di cui ha parlato A. Isoz, ci pare sia rinviabile in una ricerca approfondita delle motivazioni e delle esigenze cui dare risposta •

Parlare di architettura

PAOLO MAURO SUDANO

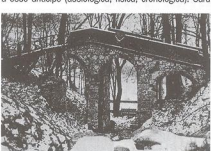
Osservare il nostro lavoro ci porta a mettere in evidenza i legami con la cultura dalle quale ci ha provenienza e sulla quale si legittima il nostro operare. Si cerca un rapporto intimo con la architettura più vicina, quella che hanno dato soluzione a temi analoghi: l'analisi ci permette ancora di superare anche le limitazioni dei campi disciplinari. Richiamiamo la figura di Molino per ricordare il suo impegno di difesa dell'architettura e della libertà in architettura. Molino a cui avrebbe ridotto l'architettura all'edilizia (a chi oggi intende nascondere la ricchezza della libertà) ricorda che in quella conchiglia che è la casa ci dobbiamo vivere". Tra le conchiglie sceglie, allora, quella che per l'esuberanza delle forme come di una costruzione turca, ha ricevuto l'adesione di "architettonicità". Quella battaglia Molino la portava avanti con grande competenza tecnica, con un'adesione ai modi della produzione e al "pretesto" dell'architettura. Senza ragione non poteva esserci arte (e architettura). Attingiamo ancora a un dibattito ricco a cui hanno partecipato vari attori. L'affetto va a Mauro Passanti (amabile e ancora quello torinese, a noi più vicino) per i molti garbi con cui è trattato il lavoro. Nei suoi scritti c'è un'attenzione, che è giustificabile da intenzioni didattiche, rivolta a mostrare la ricchezza di un procedimento progettuale, nel momento in cui si spiega. Non si tratta nuovamente di principi da far discendere il progetto. Per Passanti la ricchezza interiore che è motore alla capacità interpretativa, va alimentata continuamente e il progetto fa la sua "materia" dell'operare (e non più come "mezzo") l'intero corpo delle conoscenze tecnologiche, le esigenze espresse, il contesto su cui si opera. L'esperta di finesse, contrapposto all'aspirato di geometrie, pone un rapporto eumenico con la realtà e con i modi del comporre in un continuo approfondimento su un piano di vita, di contenuti presenti. La tentazione dell'architettura (di un'architettura intesa solo sul piano formale) rimane quella di usare immagini da ricomporre come frammenti di un puzzle sempre possibile. Oggi ciò è evidente in rapporto ad alcune pratiche artistiche e in onore a una realtà frammentata e a un moltiplicarsi dei riferimenti, oggetto a ideologie sciofiziche annunciate dalla morte delle ideologie. Si confonde a volte il comporre con le tecniche della composizione o con i risultati dell'espressione compositiva. Di forme è, comunque, fatta l'architettura. Sulle forme l'architettura è trasmissibile. Ciò giustifica un'attenzione al modo, al processo in cui l'attività formativa si gioca. L'obiettivo è pertanto non la riproposizione di frammenti ma la rilettura di processi formali, anche con una maggiore capacità critica di verificare sul nostro tavolo l'esuberanza delle informazioni che ci investono. Urge un giudizio sulla tendenza al nichilismo di fatto che ci condiziona e che non può dare adito ad acritiche celebrazioni della tecnica o a sterili giochi formali. Né tantomeno può legarci ai rischi di massificazione che stanno investendo pienamente il campo dell'arte così come ci ammonisce Fredric Jameson in *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* (Garzanti, 1989). L'architettura rivenderci sempre per sé un ruolo critico. Con queste considerazioni, con considerazioni di libertà e di rigore etico, possiamo scegliere su cosa fondare il nostro abitare. Questo è il rapporto che ha sovrastato l'impegno parimenti espresso negli scritti e nelle opere di quelli che definiamo maestri dell'architettura •

Passaggi

FABRIZIO ARRIGNI

Il tutto e le parti, non lo cadavere (Lenin)

"I naturalisti hanno notato che in natura i corpi degli esseri animati risultano strutturati in modo tale che le loro parti non restino in nessun punto staccate tra loro. Allo stesso modo le ossature sono destinate a riunire alle ossature [...] nella solidità della sua membratura [...] nell'organismo animale ogni membro si accorda con gli altri, così nell'edificio ogni parte deve accordarsi con le altre" (L.B. Alberti). Comporre è collocare, chiamare-iniunire-disporre il plurale nel luogo esatto e costante in grado di cuocere ogni crisi e essere antiche (assologia, fisica, cronologica). Sarà



La Teatralistica di Persia nella Scholastica di Gilescio (1838) da G.M. Ungers, *Architettura come tema*, 1982.

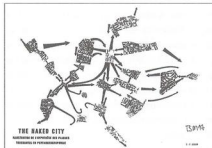
synthesis=composizione: "la bellezza come concinnitas tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio" (L.B. Alberti). Il fare dell'architetto è atto della decisione, del taglio, del lavoro con partimateria, ma l'edificabile corporeo (L. Pacioli) garantisce la forma olistica: indefinibile come una cosa possa accadere o non accadere e tutto l'altro restare uguale. La flettre dell'architetto sarà dunque non il fingere il separato, l'eccezionale, il caso isolato, ma il sedurre verso il disgiungimento capace di riscattare, redimere, l'Architetto assennato: il monumento multo galleggia in un fondamento, privo di gravità. Il poema del mondo ha perduto ciò che il suo inde può disgiungere. Lo sguardo che chiude nel circolo ogni dissipazione e svenimento sembra coincidere con lo sguardo cieco della macchina. Il particolare non annuncia istantaneamente l'universale. I pezzi di meccanismi il cui senso generale è in parte perduto aprono all'accumulo di figure devianti tra memorie collettive e biografie individuali, tra la fantasma della storia ed il desiderio-bisogno del singolo spessoro. L'analisi non offre la clausura del discorso, piuttosto il rinvio a un'opera dell'associazione, del richiamo infinito e vertiginoso. Il segno chiuso del simbolo trascolora nella mobilità aperta delle allegorie che "sono, nel regno del pensiero, quelle che sono le rovine nel regno delle cose" (W. Benjamin). "Riguardo alla forma sono sempre stato attirato da una forma chiusa e completa come dal disastro della forma

La città nomade

FRANCESCO CARERI

Gli abitanti del XXI secolo dovranno costruire delle urbanità (Guy E. Debord, 1957)

È dal percorso che sono nate le arti dello spazio. Prima ancora di inalzare il menhir (in egiziano benben, "la prima pietra che emerse dal caos") l'uomo possedeva una forma estetica con cui trasformava simbolicamente il territorio: il percorso. Camminare, aprire un sentiero, attraversare uno spazio, riconoscerne i luoghi, scoprirne le vocazioni, attribuirvi i valori estetici, i valori simbolici, i toponimi, inventare una geografia, tracciare una linea, un cerchio, un quadrato, percorrerlo, riportarlo su una mappa, seguirlo con i piedi una forma, immergersi nel territorio, percepirne con il corpo i suoni, gli odori, le spine, le buche, il pericolo, attraversare un deserto, un continente, una città, capderi immagini, relazioni, pensieri, frasi, sensazioni, vagare, errare nello spazio indefinito, pedinare una persona, perdere tra le pieghe dei metropoli, scavare un muro, un recinto, seguire il sentiero, entrare in un buco nella rete, esplorare, investigare, trovare oggetti, prenderli, non prenderli, seguire altre tracce, lasciare di nuove, decidere di non lasciare, andare avanti. Quelle elencate sono una serie di azioni primarie che poco recentemente sono entrate a far parte della storia dell'arte e che possono rivelarsi un utile strumento con cui investigare e trasformare quegli spazi della città che sfuggono al progetto. L'atto di attraversare lo spazio nasce dal bisogno naturale dell'uomo di muoversi per reperire il cibo e le informazioni necessarie alla propria sopravvivenza. Ma una volta soddisfatta le esigenze primarie il percorso si è trasformato in forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo. Modificando i significati dello spazio attraversato, il percorso è stato la prima architettura che ha penetrato i territori del caos costruendovi un nuovo ordine sul quale si è in seguito sviluppata l'architettura degli oggetti situati. Il percorso è un'arte che porta in grembo il mito, la scultura e l'architettura. La memoria delle erranze paleolitiche (tradotte dagli egizi nel Ka, il simbolo dell'eterna durata) ha continuato a vivere nella religione (il percorso come iniziazione) e nelle forme letterarie (il percorso come struttura narrativa) ed è stato ritualizzato in percorso sacro, danza, liturgia, pellegrinaggio, processione. È solo nell'ultimo secolo che il percorso, svincolato dalla religione e dalla letteratura, ha assunto lo statuto di puro atto estetico. Oggi si può costruire una storia della pratica del percorso come azione estetica sulla città contemporanea. È una storia cominciata con le visite/scursioni urbane dadaiste per continuare nelle deambulazioni surrealiste, nelle derive urbane situationiste, nei percorsi arcaici o suburbani dei land artisti e che prosegue nelle molteplici erranze dei giorni nostri. L'attuale arte del camminare porta con sé i significati simbolici dell'atto creativo primario: l'erranza come architettura dello spazio vuoto. Avventurandosi a piedi tra le annesse della città attuale si coglie la città di sorpresa, si incontrano la città banale visitata da Dada, la città inconsueta liberata dai surrealisti, la città ludica dei situationisti. Il rimosso, lo scarso, l'assenza di controllo hanno prodotto un sistema di spazi vuoti che può essere vissuto andando alla deriva come nei settori di New Babylon, l'utopia nomade di Constant che sembra essersi realizzata come prodotto entropico della città. Qui si sono realizzati nuovi comportamenti, nuovi modi di abitare, nuovi spazi di libertà. La città nomade vive in osmosi con la città sedentaria, nutrendosi dei suoi scarti offe in cambio la propria presenza come nuova natura e come spazio pubblico per la transumanza.



Guy E. Debord, *The Naked City*, 1957.

[...] io sono convinto però che quella architettura generale, il progetto complessivo, lo scheletro, sia certamente più importante...". Apretività del Classico aldossiano: franta la "legge naturale", i solidi stereometrici si accostano ora l'un l'altro solo in direzione onico-fibrosa. Ma nessun dolo-frammento: il molteplice cade nel recinto che tiene assieme regola ed evento, trattato e mosaico, oltre ogni progetto-scheletro: "Per questo le città, anche se durano secoli, sono in realtà dei grandi accompagnamenti di vivi e di morti dove restano alcuni elementi come segnali, simboli, avvertimenti. Quando la ferita è finita i resti dell'architettura sono i laconi e la sabbia rimanga la strada. Non resta che ripulire, con ostinazione, a ricostruire elementi e strumenti in attesa di un'altra festa" (A. Rossi). Consumata la parata goria della totalità appare del tutto grottesco l'ipotesizzazione del pezzo grato, volutamente privo di ragione. Partire dalla polverizzazione dei principi d'ordine per ritrattare drammaticamente legittimi disegni del tutto secolarizzati. Disponi alla cura, ben sapendo che nessuna episteme sapeva quanto provava orientato alla costruzione di un senso. Né ripristino di organicità perdute, né consanguine apologetiche del disgregato-futurante, né collusione nella Legge né delirio del libero-trattato. L'interrogazione ferma è via realizzata. Cos'è alla possibilità dell'opera come intero (con Persson): "unità non immanente ma costituita" dell'opera...". Pressi di questa logica disgrego-tanto non deducibile da ipotesi necessitante: in questo affanno non comporre è "dar voce al tragico" (M. Tafuri).



Percorsi di un villaggio paleolitico. Incisione su roccia. Bedolina, Val Camonica.

Architetture rimontate

MARIA CHIARA BALDASSARRE

L'architettura si costruisce su se stessa, ripercorre le sue regole, rimonta i suoi materiali. Affascinano quei luoghi o edifici in cui l'attuale risultato è il frutto della trasformazione. Architetture realizzate per addizione, per stratificazione archeologica; architettura di "spillo" nella quale i frammenti si ricuciono, i materiali si offrono alla interpretazione e al riuso. Trasformazione e montaggio di parti, ma anche di elementi. In tale contesto si inserisce l'esperienza della comunità ecologica di Peñalén, a Santiago del Cile. L'esigenza di abitare la natura e di comporsi con essa sono le motivazioni su cui nasce l'esperienza ecologica. Immersa in un bosco di eucalipti, sotto la mole imponente della cordigliera delle Ande, è una piccola comunità sorta negli anni Ottanta, frutto di una scelta ideologica prima che architettonica. Vive la città ai suoi margini, far rivivere la città costruendola dal materiale di scarto della società dei consumi. Un gruppo, doppiamente ristretto di artisti ed intellettuali, si riunisce intorno a un'idea comune che negli anni cresce, sino a comprendere oggi un centinaio di nuclei residenziali. Le abitazioni di Peñalén sono tutte costruite con materiali di riciclo: sono i palli dismessi della linea ferroviaria, le traversine della linea ferroviaria distrutta. Porte e finestre sono collezionate da qualche disoccupato da costruzioni abbandonate. Vagoni ferroviari trasportati in loco possono diventare il nucleo intorno a cui si costruisce la casa. Un muro di cinta si costruisce addossando gli schienali delle sediglie di quello che fu un cinema. I materiali sono riempiti rivisitando le potenzialità. Le architetture che ne derivano sono il risultato del montaggio di elementi finiti: l'altezza data, dei pali telegra-



Abitazione nella Comunità ecologica di Peñalén, Santiago del Cile.

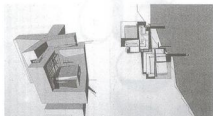
fici stabilisce la quota del tetto e determina la doppia altezza del colonnato di facciata. La varietà delle misure dei serramenti a disposizione è occasione per la composizione ritmica delle bucatine nella facciata. Le proporzioni, e l'equilibrio di rapporti che caratterizzano queste costruzioni è quello di architetture composte. In tal senso quella di Peñalén è un'occasione di ripensare alla composizione ma non di reinventare. Innovativa ma non nuova l'idea di rimontare la città con suoi resti. Possiamo fare riferimento a tutta quell'esperienza che la lezione della storia ci ha trasmesso: esempi di architettura progettate con l'idea di comporre il nuovo con i resti del passato, così il tempio di Adriano a piazza di Peste a Roma, nato da una magistrale iniziativa di Francesco Fontana, o il progetto realizzato per piazza del Mercato sull'antefatto di Lucca opera di Lorenzo Nottoli. Ma pensiamo anche a certa architettura recente di Francesco Venezia a Ginevra: alla coesistenza vitale del nuovo con i resti del passato che Avaro Siza realizza a Oporto. In un nuovo contesto culturale ed economico, sembra riemergere ed affermarsi la tendenza a guardare all'architettura come a un processo continuo, nel quale gli elementi reintegrati si riconoscono, inteso in tal senso il montaggio si coniuga e si declina con la composizione. Nella scorta tra quanto è di indecifrabile e per sempre morto, e quanto è di disponibile ad assumere infinite forme di struttura si gioca oggi come per il passato, una possibilità dell'architettura.

Decostruzione

RICCARDO ROSI

Montaggio e smontaggio, frammentazione e risembiamento, nella ricerca decostruttiva sono termini che non hanno successione nello spazio e nel tempo: esistono in una confusa simultaneità. E sono i caratteri delle recenti ricerche decostruttive, in debito con i linguaggi dell'avanguardia moderna. Dal neopositivismo De Stijl imparano a smontare la scatola architettonica con lo slittamento dei piani. Dai estetici cubista la radicale rottura dell'unità dell'oggetto e della visione. Se la semiologia barthesiana nell'analisi e ricomposizione della struttura rivela alle sue leggi di costituzione e all'"intelligibile generale", lo smontaggio e il risembiamento decostruttivista trovano lo smarrimento, l'oblio del significato. Da una poetica strutturalista, che voleva ricostruire e "semantizzare" attraverso il montaggio, a una poststrutturalista, che "deselementa". La frattura e la disconnessione sono i segni fisici del montaggio e, insieme, del recupero impossibile di una logica e di un'armonia, perdute forse definitivamente. Ancora, all'interno dello stesso "campo decostruttivista" si gioca una partita: contritività verso frammentazione, plasticità verso smontaggio. Ma sia che si scivoli sulle sinuose superfici a forma curvatura di Gehry, sia che ci si imbatte nelle aspre spogiosità di Ubeskind o della Hadid, tra "essere" delle cose e forma non c'è più coincidenza. In Eisenman, al termine di un processo di stratificazione di elementi arbitrariamente sele-

zionati (faglie, segni orografici, configurazioni di architettura virtuale), il montaggio produce una tellurica aggregazione di volumi generati per estrusione da quelle stesse geometrie piane così tortuosamente definite. Il disordine e la decostruzione sono proposte deviazioni, che rendono l'autore il solo possessore della chiave di decodificazione dell'opera. E, in questo senso, il montaggio decostruttivista è una pratica che porta l'architettura nel territorio dell'irrazionale dove l'architetto si fa artefice magico. Il montaggio è anche una costante della scuola formalista tra l'Olanda e l'Inghilterra nella casa di Rem Koolhaas. Nei suoi contenuti (concorso per la Biblioteca di Francia, Terminal'feria a Zebrugg, Art Center a Karlsruhe), Koolhaas, alla laconicità esterna dei volumi giganteschi, reagisce con uno spazio interno configurato come un libero montaggio di unità funzionali aggrappate alla struttura e circondate dal vuoto. Ma mette in atto anche un montaggio che possiamo definire "stridente": una "mescolanza" di grane incompatibili e di "citazioni" spaziarci. Come in villa dell'Ava, dove la finestra in lunghezza di ville Savoye riappare in una versione povera e ironica, ritagliata nell'ondulata lamina del rivestimento.



P. Eisenman, Guardia House, Puerto de Santa Maria, Cadice 1988.

Oltre la modernità

CARLO DE LUCA

La fine della modernità ha significato anche fine di un'idea della storia come processo unitario e dialettico, dissolvendosi nelle tante storie sintonicamente percepite, che caratterizzano la condizione postmoderna. In questo senso, i concetti di composizione e montaggio, come termini di una riflessione sul corpus disciplinare dell'architettura, pur appartenendo tradizionalmen-



L. Kahn, Parlamento a Dacca, 1962/1973.

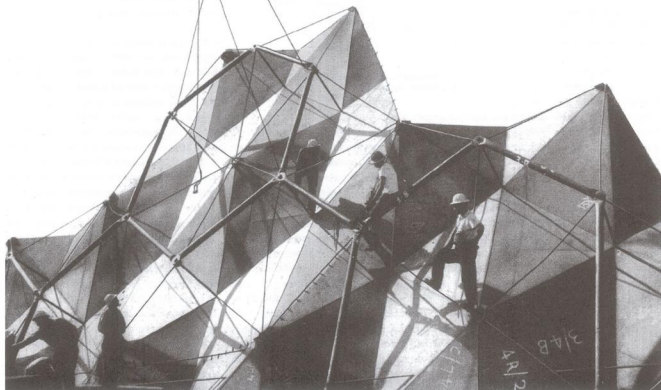
te alla modernità, diventa nei paradigmi di un mutamento di senso dell'architettura rispetto alla storia e a quanto, di questa, l'architettura ne ha sempre utilizzato le forme. Se approfondire il senso di composizione e montaggio, significa operare una riflessione sulla comprensione della forma, allora questa riflessione potrà risultare più cogente, se si considerano le architetture realizzate e il loro rapporto con la dimensione più teorica dell'architettura. L'eredità della tradizione accademica francese, che da Durand ("Qualsiasi edificio completo non è altro, e altro non potrebbe essere che il risultato dell'accostamento e composizione di un numero maggiore o minore di elementi"), a Gaudet ("La composizione non si insegna"), segna un filo rosso che si dipana lungo tutto il Modernismo, fino a Louis Kahn che si

porrà esplicitamente l'obiettivo del raggiungimento di una forma adeguata, mettendo insieme gli elementi architettonici, sperimentando diversi modi di composizione, o, potremmo dire di montaggio. Secondo l'insegnamento di Durand, Kahn scinde tutti gli elementi tra loro e li ricolla attraverso un ordine geometrico. Analogamente farà Aldo Rossi la cui architettura si caratterizza attraverso la composizione per elementi. Rossi utilizza pezzi o parti, come ad esempio il cilindro-colonna, il pilastro, il sotto tetto, il muro pieno, la scala esterna, che mette insieme attraverso un procedimento compositivo di tipo additivo, ottenuto per successione o per sovrapposizione, secondo una direzione radicale che testimonia dell'aspirazione di Rossi a un'architettura senza tempo, ottenuta attraverso l'uso di elementi primi, riconoscibili. Per Rossi esistono elementi prefissati, formalmente definiti, ma dove il significato che scaturisce al termine dell'operazione è il senso autentico, imprevedibile, all'origine della ricerca. Una ricerca che si costituisce sullo sfondo di una storia di tendenza, che seleziona le architetture del passato, quelle che per Rossi diventavano precise scelte di progettazione nella strutturazione della forma urbana.



A. Rossi, Centro direzionale di Fontvieille, Parigi.

Regole del gioco



Illa particolare indagine sui metodi il progetto contemporaneo sembra rivelare un implicito interrogarsi sulla possibilità di risolvere i generali problemi della società attraverso l'architettura. Infatti se il progetto, come convenzionale risposta dell'architettura, non può essere considerato, così e semplicemente, in crisi, ciò avviene per una certa idea moderna di pensare al progetto. Il progetto, più che il risultato dell'opera di geniale demurgo, appare oggi corrispondere all'esito dell'applicazione di un determinato procedimento. Esso perde la necessità di venir attribuito a un riconoscibile autore: è piuttosto il risultato – forse anche anonimo oppure collettivo – di uno svolgimento logico che può essere analizzato, smontato nelle parti che lo compongono. La composizione si riferisce allora, inevitabilmente, più che ad astratti apparati teorici generali, alle modalità del progetto, più verso la figura testuale del manuale che verso quella del trattato. Vengono così richiamate le tecniche con le quali il progetto è costruito: in questo senso è possibile proporre un preciso rapporto fra il tema della composizione e quello del montaggio.

Montaggio – dal francese montage – è termine inizialmente riferito a mondo della meccanica, poi utilizzato da varie discipline compresa quella cinematografica. Interesse per lui soprattutto evidenziare la sua origine relativa al mondo della macchina, dell'automatismo, perché la metafora della macchina – come si sa – è largamente presente nell'architettura, sia in quella classica, che in quella rinascimentale, che in quella moderna. Ciò sicuramente nella celeberrima macchina per abitare lecorbusieriana, ma anche come riferimento per una modalità del pensiero, sia nella griglia come strumento per pensare del Ciampi del 1949, che, ancora più recentemente, nei tanti discussi tabelloni muratori. Sotto questo aspetto il tema del montaggio, in rapporto alle questioni che riguardano l'architettura e la città contemporanea, offre due argomenti di particolare evidenza.

Il primo riguarda la natura degli elementi che sono oggetto di questo montaggio: le parti a disposizione, si potrebbe dire gli elementi del "gioco" o le parti della macchina. Il secondo riguarda invece il rapporto che fra questi elementi si determina con l'operazione di montaggio che viene condotta attraverso il progetto, quindi le regole del "gioco", oppure il funzionamento della macchina. Il primo argomento – quello della natura dei pezzi con i quali si procede al montaggio – rivela evidentemente ai modi con i quali si ottengono questi pezzi – quindi in un certo senso allo smontaggio dell'architettura e del progetto – cioè ai modi dell'analisi del progetto, al suo studio, alla sua scomposizione, prima ancora che alla sua composizione. La scomposizione infatti è attività concettuale che può anche non coincidere – e in genere non lo fa – con i procedimenti compositivi che hanno determinato quell'architettura che oggi noi intendiamo studiare. La scomposizione è quindi attività interpretativa e nei modi in cui si situa viene rivelato un particolare modo di guardare. Il secondo argomento – quello delle regole che il montaggio segue nel progetto contemporaneo – riguarda la struttura logica che il parlare di montaggio riferito al progetto di architettura inevitabilmente comporta e cioè quella della parzialità, della coordinazione, dell'elencazione. Queste indicano una composizione che non ha l'intenzione di concludersi in un risultato che affermi la sua originalità, la sua compiutezza, e manifestano invece l'indeterminatezza di una composizione non conclusa, che può essere continuamente variata per aggiunte o sostituzioni. Modalità che riguarda il funzionamento della macchina contemporanea per automazione, il calcolatore elettronico. È questo un montaggio che non si conclude e che si afferma soprattutto nel metodo e nelle relazioni logiche fra le parti, oggi massimamente rappresentato, ad esempio, dal database come strumento concettuale.

Maurizio Carones

L'offerta: servizio, emozione, benessere

SERGIO BRACCIO

Le procedure associative nel gioco progettuale sono sempre più variabili e le regole di esso si trasformano secondo modalità che non sono chiare, né trasmissibili. Tecniche, inventività, percezione si evolvono rapidamente impedendo la fissazione di norme progettuali. D'altro canto ci viene ripetuto da molti versanti che il futuro non ha regole certe. Allora, se nel progetto vi è il futuro della realizzazione, i processi di montaggio, il sistema di selezione delle decisioni, anche spaziali, dovranno necessariamente essere incerti. Come conseguenza diventa sempre più complesso lo studio delle tolleranze, delle compatibilità fra variabili. L'evocazione a confronto dei mercati finanziari è molto suggestiva e si potrebbe dedurre che nulla è costruito per durare ma tutto è costruito per fallire. Le regole allora fluttuano, non variano. Se ci si riferisce a immagini di architettura contemporanea è facile rendersi conto di contraddizioni. Tutto è, nell'immagine, trasparente sotto obliqui crollanti dinamici, "inesistente" (fluttuante appunto). Il paradosso è che questa evocazione dell'immaterialità è ottenuta con elementi fissi, con "materiale" ancora durevole, sottoposto a usura, rigido, non fluttuante. Viene il dubbio che anche per l'architettura l'immaterialità debba entrare di forza non solo nella composizione delle forme ma anche nelle quotazioni di valore dei risultati. D'altro canto, se ci si azzarda a leggere le condizioni di successo che oggi si dettano per una qualsiasi impresa economica si constata che la riuscita è condizionata da fenomeni quali: 1) la crescita delle componenti immateriali in qualsiasi impresa; 2) l'aumento di velocità in qualsiasi operazione; 3) l'aumento di connessione fra i passaggi realizzati non necessariamente prodotti.

Christopher Meyer (Blur, 1999) suggerisce che i mercati attuali cambiano forma così rapidamente che non è possibile stabilire confini evidenti fra categorie e generi: i consumatori sono anche produttori, i prodotti sono anche servizi, gli alleati sono concorrenti, la confusione dei desideri ribatte la confusione dei modelli di soddisfazione, le risorse cambiano continuamente di valore. Nasce così l'economia dell'indistinto (Blur appunto). Le suggestioni forti che questa impostazione di pensiero provoca sembrano riferirsi anche alla definizione degli spazi di vita sottoposti a decisioni di progetto. Ripercorrendo alcuni punti chiave dei ragionamenti di Blur e traducendoli in indicazioni progettuali per lo spazio si hanno regole di "montaggio" che aprono un campo di riflessione originale.

1) **Far crescere i componenti immateriali nell'offerta.** Meyer identifica i principali elementi: servizio, emozione, benessere. È molto facile l'identificazione con compiti specifici delle organizzazioni spaziali costruite. Una casa è prodotto o servizio? Dovrà essere sempre più servizio, seguendo le regole di montaggio Blur. Ciò può davvero cambiare, non solo le procedure razionali di offerta, ma la forma stessa del bene casa. Il "design" di un prodotto, nella maggioranza dei casi è fisico; il "design" di un servizio, è disponibile, ridevibile. L'emozione che l'offerta deve provocare non è un optional dal valore aggiuntivo; è essenziale perché l'offerta sia accettata e legiti in termini di fiducia o riconoscibilità il produttore al consumatore. Quanto di questi obiettivi viene immesso nei programmi di progetto per il costruttore?

2) **Personalizzare sempre l'offerta (anche nello spazio costruito).** Per superare la sostanziale indifferenza alle connotazioni spaziali il consumatore (e il cittadino) dovrebbe riuscire a riconoscersi non collettivamente, ma personalmente con lo spazio costruito, il consenso che se ne deduce rende incidente l'offerta. Personalizzazione di massa? Perché no, dato che col consumo il processo sembra avere elementi viventi? Anche in questo caso le procedure realizzative cambiano radicalmente (standard, addio).

3) **Dare un carattere di integrazione progressiva all'offerta.** Si tratta di non vendere più a "scatola chiusa" un prodotto rigido. Su un elemento di base si sommano servizi aggiuntivi che trasformino le prestazioni a seconda della domanda. In questo caso l'idea del modello fisso è da scartare; e uno scheletro funzionale possono essere integrati elementi che via via aggiornano il valore d'uso dell'offerta iniziale. Anche in questo caso il confronto con la rigidezza dell'offerta edilizia-architettonica è tutto negativo rispetto a questi ultimi termini. Vale forse l'idea di "piattaforma di prodotto" rispetto al quale integrazioni, miglioramenti o addizioni riescono a trasformare l'offerta iniziale. Ne deriva un comportamento progettuale ben diverso dall'attuale.

4) **L'offerta (anche spaziale) non è una risposta alla domanda formulata, ma è una proposta che anticipa il desiderio del cliente.** Il concetto di innovazione continua è qui presente come elemento di valore. Se pensiamo alle procedure oggi in atto nella progettazione edilizia si capisce come le sequenze tradizionali analisi-valutazione-progetto non corrispondano più alla rapidità necessaria dei processi realizzati e alla velocità di "consumo" dei beni anche edilizi.

5) **Non prendere le regole vigenti come punto di partenza.** Qui il rapporto con i fenomeni della progettazione edilizia architettonica è evidente. La tecnologia e l'opinione cambiano spesso più rapidamente delle norme e l'offerta

La variazione nella scrittura architettonica

ANNA GIOVANNELLI

L'analisi terminologica esistente tra montaggio e composizione architettonica non è solo un'assimilazione linguistica tra tecniche (forme e strutture) del progetto; è un'analisi concettuale che si fonda principalmente sulle ragioni di un procedimento nella costruzione di una specifica forma artistica. Nell'«specifico finito» il montaggio rappresenta l'essenza dell'estetica cinematografica, perché costruisce materialmente la forma, ricomponendo la narrazione nell'unità temporale delle immagini. Ma la nozione di montaggio, come affermava Balázs, è riferita al termine tedesco *Schnitt* (taglio), che corrisponde al francese *montage*. Dunque la cesura, il taglio, diventano i principi di ordinamento della forma. Se nel montaggio cinematografico il taglio assume un significato estetico rilevante, il valore semantico dello scarto nella forma architettonica è espresso dalla differenzialità delle sue configurazioni. Ad esempio la concenrazione di piani sequenze nel cinema di Hitchcock è contestata sul confine tra una inquadratura e l'altra, il quale interietta l'enigma, senza tuttavia rivelarlo. Ma sono anche le suture tra i Sacchi di Buri, che costruiscono la superficie lungo le sovrapposizioni, in cui il montaggio dei pezzi intreccia e compattati il testo: da un lato la materia si fessura e si lacera, dall'altro si rafforza nell'ordine delle cuciture. Nella forma architettonica l'ordinamento si compone per parti, attraverso una propria complessità e secondo un principio di articolazione interna. La struttura della composizione è fondata sulla «differenzialità», che si determina tra un elemento e l'altro, così come le «cure lievi tra spazi» descritte da Moretti, le quali divergono nell'impalcato di una scrittura architettonica che narra, nell'attraversamento delle differenti spazialità, le proprie variazioni: villa Adriana, secondo Moretti, non deve essere letta nella singolarità degli elementi che la compongono, poiché la sua grandiosità architettonica è tutta giocata in quei luoghi dello scarto tra un elemento e l'altro, in quelle cavità imposte della forma che si insinuano tra le

parti, determinando il contrappunto tra un ritmo sincopato, il cui rapporto alla vacuità delle forme. Ecco che le differenze, non solo dissolvono le variazioni della scrittura architettonica ma sono il luogo del suo montaggio. Se la differenzialità delle forme dell'antichità si coglie nella composizione di figure geometriche elementari, che si dispongono in sequenza mediante una chiara delimitazione tra le parti, nella modernità è la dissoluzione che identifica i modi dell'articolazione spaziale. Nel linguaggio filmico essa rappresenta una tecnica espressiva della macchina da presa; trascritta nella forma architettonica, la dissoluzione lavora sulla frantumazione dell'unità spaziale, come nel Padiglione di Mies, dove gli elementi perdono il valore teorico perché smaterializzati sotto gli effetti della riflessione, distorsione spaziale data dalla disarticolazione dei diaframmi trasparenti e ai tagli della pietra, lungo i quali si ribalta lo spazio, cui nella dissoluzione incrociata degli assi si coglie quell'«improbabile e invertebrabile simmetria» (R. Evans, 1990). Ma questo rovesciamento di senso dello spazio era stato enunciato da Pirelli e letto da Eisenstein, il quale indica l'imminente «esplosione» della forma, attraverso la dissoluzione nello spazio dei contorni architettonici. Nella descrizione della *Carcere* oscar, Eisenstein interietta il trapasso «di alcune delle sue forme in altre, in una sorta di trasfusione delle une nelle altre», ritrovando nel testo piranesiano l'ordine di una sequenza di interruzioni, dove la dissoluzione della forma architettonica si diluisce nella profondità della visione. Se nel linguaggio moderno, il testo rappresenta l'ordine di riferimento delle procedure del montaggio, nella contemporaneità si opera sulla ipertualità del componente, per cui paradossalmente si lavora sullo smontaggio continuo dell'unità, che non ritrova alcun nesso con le parti, ma vive nella singolarità del divenire: la forma abita lo spazio assumendo la labilità come valore. Come quella forma che Eisenstein ritrova nella «aleatorietà» del processo meccanico, dove l'architettura non si realizza con oggetti formalmente concettualmente stabili, ma piuttosto dovrebbe attribuire una priorità alle condizioni dello spazio, il quale è sempre sottoposto in uno stato di divenire. In questa condizione gli attributi formali dell'architettura decadono immediatamente: essa non stabilisce più un sistema di relazioni tra figura e sfondo, ma vive nell'interazione di una spazialità interstiziale di attraversamento, che trasferisce su decisioni esterne, le proprie differenze. In questo risiede, infatti, lo smontaggio della forma dell'architettura contemporanea, sottoposta ormai ad un processo di destabilizzazione, in cui si dissolvono le sue ragioni di sopravvivenza.



S. Eisenstein, Schizzo schematico della Carcere oscar di G.B. Piranesi

Strategie olandesi

CRISTIANO TAVANI

Il processo che porta alla realizzazione architettonica coinvolge molti ruoli. Il cliente, le autorità locali, i consiglieri tecnici, gli appaltatori, i fruitori: tutti possono sedersi alla negoziazione con gli architetti. Queste parti, per apparire più obiettive e convincenti, utilizzano ricerche scientifiche nelle proprie teorie, presentate sotto forma di numeri, di tavole statistiche. La complessità e la mutevolezza delle condizioni politiche, sociali ed economiche richiedono oggi all'architettura una flessibilità e una capacità di trasformazione libera da schemi e leggi. In questo senso in Olanda gli architetti delle nuove generazioni del Van Brel, MVRDV, NL architects, Nox, Neutelings-Riedijk, si stanno distinguendo senza il supporto tecnologico degli americani, le socio-ideologie inglesi, o l'allure parigina. Guardano la città contemporanea e i suoi problemi di densità, di infrastrutture e di mobilità, come parte di una realtà fluida e instabile che accetta la logica di mercato come realtà imprescindibile della pratica architettonica. La loro lettura in chiave possibilista della realtà ha messo in campo una strategia progettuale pragmatica che tenta di analizzare razionalmente, senza pregiudizi, le potenzialità che si annidano tra i principi del sistema. Sia dal punto di vista architettonico, che urbanistico, si saiale delle restrizioni e delle regolamentazioni utilizzandole come un'opportunità. Si tende a elaborare un risultato architettonico reinventando continuamente approcci e tecniche operative e ogni nuova occasione di progetto attraverso la mappatura di tutte le sinergie che intercorrono nella genesi progettuale. I diagrammi (Van Berckel), lo spazio tra (Neutelings-Riedijk), i datascape (MVRDV), i fattori invisibili (NL), sono utilizzati per negoziare di volta in volta la proposta architettonica con le varie parti coinvolte, impiegando gli stessi mezzi degli avversari: il disegno, il computer, diagrammi astratti, metodi statistici, mappe informative. Dalla descrizione del problema emerge inspettata la soluzione. Ogni cosa è spiegata. Autodizendo ed esasperando i condizionamenti il sistema è portato all'estremo: emergono soluzioni architettoniche non ortodosse. Attraverso una logica incisiva grava a improvvisazioni calcolate e all'esercizio della fantasia creativa si scoprono i punti deboli, le possibilità di deviazione, affinché qualcosa di nuovo possa accadere. Ne deriva una nuova volontà architettonica: la forma sorge in diretta risposta alle sollecitazioni e alle diagnosi programmatiche piuttosto che da filtri estetici. Non si perseguono più volumi puri su sfondi assesti, ma campi catalizzatori di energie e reti di eventi capaci di generare complessità. I diaframmi generati dalla configurazione appaiono a differenti codici genetici: non si crede più nell'universo solido, eterno e determinista, ma in un dinamico, scorrevole, nel quale la maggior parte dei processi rimangono a comportamenti non lineari, dove la geometria euclidea scomode al frattale, i piani degli edifici non si sovrappongono uno su l'altro, ma si intrecciano come nastri di Möbius, la gravità cede il passo allo sbalzo, e le facciate sono capaci di guardare grafismi, eruzioni e manipolazioni. La zona olandese olandese ha ormai fatto su questa strategia progettuale basata sulla logica, la tecnica e gli effetti di un montaggio di singole sequenze organizzate e concatenate in modo tale da far scaturire un'architettura estroverosa, combattiva, seducente, più interessata alla topologia che alla tipologia, libera dalla retorica storico-simbolica e dalla secca rigidità moderna e concettuale, invece, come infrastruttura «in-formale», «in-determinata», «in-stabile», direttamente accessibile alla sua apparenza «in-disciplinata».



NL Architects, Parkhuis/Curwest, Amsterdam, 1999.

Smontare le regole del gioco?

GUIDO MURRO

Lo straordinario osservatorio dell'architettura europea a cinquant'anni dal VII CIAM di Bergamo raccoglie "proposte, programmi, progetti". Qui Alessandro Arseni non ha un brano di città anonimo che, sradicato, fluttua nel buio spazio profano, privo di misura e di luoghi, senza contesto. Allontanato sullo sfondo, Mario Moretti la "ferita" geologica impressa sulla sua superficie. L'ultimo atto della città "dopo la città" viene ricreato attraverso la metafora dello sradicamento dal suolo, rappresentato come nuova tabula rasa sulla quale i soli segni sono quelli della geografia, estensione problematica questa, che supera l'amplificazione dell'«architettura della città» nel territorio dell'architettura, riconoscendo la morfologia alla geografia retinente e allucinata dell'ultimo "puro deserto" morisiano. Questo manifesto critico rispetto alle attuali condizioni dell'architettura, usa la tecnica del montaggio come forma di rappresentazione di un ragionamento che sembra riassumere i problemi dei rapporti tra arte e architettura dal punto di vista del progetto e delle sue intenzioni; segue il passaggio dall'attualizzazione delle forme storiche nel presente di una fucilazione "forma nel tempo" come processo connotato da sopravvivere ed è rivelata, a una lubrificante "forma del tempo", in grado di riconsegnare alla storia le "contemporaneità successive" capaci di subire, secondo G. Byrne, le "vulnerabilità urbane". Si affermerebbe che bisogna "uscire dall'architettura", trovare una modalità d'integrazione tra progetto e realtà gestuale artistica capace di travolgere l'architettura stessa in quanto disciplina. Ciò renderebbe finalmente operabili i "vesti" passaggi del "tempo" mediante la residuale necessità, sottilmente riscritta, di evocare nuovi "oggetti a reazione poetica" posizionali strategicamente nella città. Ma è questa l'unica alternativa possibile alla hussleriana crisi d'identità dell'architettura europea? In realtà, sembra che di fronte a una strutturale carenza di contesto culturale, temporale e geografico, la poetica del montaggio tende a perdersi insieme all'estetica. È quindi necessario cercare possibili risposte agli orientamenti nuovi dell'architettura europea, che non possa riflettere su se stessa proprio a causa della sua profonda crisi d'identità. Riappare oggi, ma in termini rovesciati, il processo che nel XV secolo ha portato all'autonomia tra le attività teorico-artistiche, spirituali e tecnico-costruttive. In tal senso sembra espropriato al disegno la sua prerogativa progettuale: l'incontrollabile ipertrofia figurale prodotta dall'utilizzo del computer vede lo strumento privilegiato di produzione dell'architettura non coincidere più con il progetto.

Le stesse leggi che governano la prospettiva di vedute settecentesche vengono innestate sulla "prospettiva naturale", mediante un pensiero della visione che mette la forma dissolversi nell'altitudine iperale che caratterizza la società dei simulati dove "il reale stesso finisce per apparire come un grande corpo inutile" (Baudrillard). Il disegno assume pertanto un ruolo sostanzialmente comunicativo ma è soprattutto messaggio ideologico astrattamente prefigurativo. Il tendenziale ricorso a "installazioni" o a manipolazioni formali segna atteggiamenti adiacenti, inaugurando nuovi versanti o "stil progettuali" variamente connotati. L'eloquio iconoclasta delle neoavanguardie delimita una serie di ennesimi recinti della contemporaneità attraverso montaggi di attrazioni ricche di connessioni allentate, determinando il rischio di perdita, per l'architettura, della propria specificità disciplinare. L'attuale dissolvimento della forma urbana suggerisce le sperimentazioni decostruttive e neoespressioniste, che cercano di formalizzare la deformazione del testo architettonico e del suo contesto urbano mediante lo smontaggio di elementi resi muti e privi di memoria dall'assenza di relazioni reciproche e con la città stessa, ancora presenti negli antecedenti collassi futuri. Il mutato rapporto con lo spazio rende quindi insufficiente investire il pensiero nella visione se essa non diviene progetto. Di fronte a questa perdita delle "regole del gioco", fatale per la riconoscibilità dell'ambito disciplinare, sembra ancora praticabile la rielaborazione critica dell'esperienza del Movimento Moderno, ultimo luogo fondativo degli statuti dell'architettura nel quale riconoscere un insegnamento fondamentale: praticare la sospensione del giudizio nei confronti delle condizioni dell'opera, attraverso la costruzione di un dialogo critico con esse.



L. Mies van der Rohe, Padiglione tedesco all'Esposizione Universale di Barcellona, 1929.

È comunque sempre prima giudicata dal mercato e poi dall'apparato normativo (si pensi all'abusivismo). Meyer raccomanda di creare prima lo scenario di un ipotetico mondo "senza norme", ideare l'offerta e solo dopo occuparsi della realtà delle regole. Se si pensa ai regolamenti che condizionano o ispirano le progettazioni dello spazio costruito, si capisce quale elemento regressivo accompagni in molti casi l'argine delle norme, non soltanto per il puro mondo delle forme, ma anche per la dinamica dell'uso.

6) *Evitare la matrice del prodotto.* Nelle fasi gestive, crescita, maturità e declino era conveniente ritardare il "prodotto" prima delle fasi di declino. Oggi da più parti si conviene che già sulla soglia della maturità conviene modificare l'offerta ridefinendo e rilanciando forme nuove. Se si pensa al rapido turn over e all'obsolescenza dei quartieri metropolitani delle zone più evolute è facile cogliere l'opportunità di tali affermazioni. Le riviste di automobili programmano il nuovo modello mentre quello corrente è ancora sulla strada: la conseguenza nella fluttuazione del valore e dei costi è evidente. Un mercato statico quale quello edilizio è meno influenzato dai sistemi finanziari, ma per quanto ancora?

7) *Considerare "ricongrifiabile" ogni offerta.* Questa ultima indicazione, che può sintetizzare le precedenti, è di particolare interesse. È evidente che non si tratta più di flessibilità dell'edificio: la suggestione che se ne trae è di pensare a strutture adattabili in tutte le loro componenti a modifiche di domanda, tendenza o necessità. Se ha creduto questa indicazione i sistemi di "montaggio" cambiano fortemente, così come i metodi di progettazione. Le revisione totale, al limite la sparizione della catena di montaggio, la segmentazione del prodotto (offerte separate componenti, non unità), l'assenza di previsioni lineari nel tempo, sono elementi che consentono l'adattabilità dell'offerta alla domanda. Qui ci si riferisce ancora all'idea di piattaforma non solo di prodotto ma di progetto, capace dall'inizio di proporre sistemi sempre ridevibili, ricongrifiabili, adattabili più che performanti, disponibili al cambiamento. I confronti con la costruzione della città e con i sistemi di definizione spaziale costruiti sono ancora non di tutto possibili. Ma le constatazioni che si riferiscono al declino delle strategie sistematiche, non possono non coinvolgere i modi di "montaggio" degli ambiti legati all'architettura. Meyer termina i propri interventi invitando a ballare dato che la musica esiste e che gli altri stanno già ballando anche se non consentono i passi.

Da Wachsmann a Libera

ROBERTA ALBERIO

Il montaggio come pratica compositiva vede nel Movimento moderno, da un lato, le ricerche di Gropius e soprattutto di Wachsmann che trasferiscono sul piano dell'architettura il processo d'industrializzazione in atto, dall'altro, le sperimentazioni delle avanguardie dadaiste e surrealiste che fanno del montaggio una tecnica compositiva in cui l'elemento casuale assume un ruolo primario. Wachsmann, collaboratore dello stesso Gropius al Bauhaus, sostiene "una nuova tecnica che consiste nel montare i singoli elementi sul luogo dove si fabbrica. La costruzione diventa montaggio" (K. Wachsmann, 1959). All'idea del modulo-misura si sostituisce quella del modulo-oggetto (G.C. Argan, 1965), inteso come elemento qualitativo/quantitativo ridotto ai minimi termini – il segmento e il nodo – e impiegato come componente primaria del montaggio che comprende un numero infinito di combinazioni estensibili spazialmente secondo un reticolo illimitato. I concetti di progettazione, costruzione e spazio si sovrappongono, eliminando la distinzione albertiana tra momento ideativo e momento esecutivo. Anche dadaisti e surrealisti (da Breton a Duchamp) fanno coincidere processo realizzativo e momento ideativo intendendo invece il montaggio come accostamento di materiali eterogenei che reagendo in modo imprevisto e casuale determinano stravolgimenti di senso e distorsioni semantiche che saranno portati alle estreme conseguenze del cut up, tecnica introdotta da John Cage in musica e da William Burroughs e dall'esperienza italiana di Nanni Balestrini in letteratura. Il valore primario attribuito da parte di questi movimenti al processo metodologico



A. Libera, Palazzo della Regione Trentino-Alto Adige, Trento, 1953-1962.

"Ma il futuro non viene da sé"

ADELAIDE DI MICHELE

"Ma il futuro non viene da sé. Solo se faremo il nostro lavoro nella maniera giusta riusciremo a gettare fondamenta solide per il futuro. In tutti questi anni ho imparato in più occasioni che l'architettura non è semplicemente giocare con le forme. Sono giunto a comprendere lo stretto legame tra architettura e civiltà. Ho capito che l'architettura deve nascere dalle forze trainanti della civiltà e che può diventare espressione della struttura più profonda del proprio tempo" (Koolhaas, 1994).

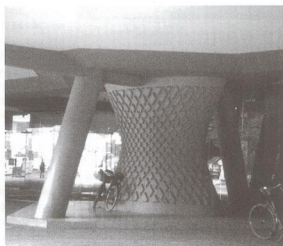
L'idea di futuro è parte integrante del lavoro di architettura tanto da essere insita nel termine che più di ogni altro lo contraddistingue: progetto. Ci si occupa sempre piuttosto consapevolmente del futuro che l'architettura prefigura per i luoghi e gli spazi intorno ai quali opera, ma ormai sempre più raramente ci si

rende conto che attraverso il suo pensarsi, costruirsi, mostrarsi e rendersi fruibile essa fa forme anche al futuro del proprio stesso ruolo in quanto opera sociale. Pensiamo segretamente alla crisi di identità che l'architettura italiana sta attraversando ormai da tempo; alla precarietà del suo ruolo sociale; al suo mancato riconoscimento in quanto patrimonio comune; al venir meno insomma di quel mandato sociale ad operare, non necessario alle altre forme di espressione della civiltà, che costituisce la peculiarità dell'architettura stessa; la necessità di una riflessione sul legame tra l'architettura e le forze trainanti della civiltà italiana si palesa come uno dei temi fondamentali di questo momento. L'esigenza di creare attraverso nuovi strumenti operativi una rinnovata e più forte relazione tra tensioni, valori significati dell'architettura e attori, fruitori, interpreti delle trasformazioni che essa determina si impone come obiettivo primario.

Per questo considero il termine *montaggio* in quanto operazione di "composizione" di attese e dissidi, di regole e invenzioni, di certezze e perplessità a cui la condizione attuale sottopone il progetto. Un'opera pianifica, sapiente, di rilettura, assemblaggio degli input, distruttivi, esaltanti, delle richieste legittime, frutto preventi dagli attori delle operazioni di trasformazione della grande scala alla minuscola porzione di territorio. A quest'opera non si può ormai sottrarre nessun progetto, ma il livello di consapevolezza con il quale viene affrontata costituisce la base per un percorso di affermazione dell'architettura, come disciplina e come contributo alla società che la riporti, in Italia, ad essere considerata "di pubblico interesse". Tale consapevolezza, da fondo le sue radici nel riconoscimento del progetto di architettura quale unico strumento in grado di montare questa serie di energie in un'idea complessiva formale e sociale intorno alle velenose ed alle potenzialità di uno spazio, di un luogo di una parte di territorio; attraverso un insostituibile ruolo di regia teso alla costruzione del consenso. Un

un testo architettonico che segna il passaggio tra modernità e postmodernità: il palazzo della Regione Trentino-Alto Adige di Adalberto Libera. Quest'opera complessa e sperimentale, progettata e realizzata dall'architetto trentino tra il '53 e il '62, al termine della sua carriera e su cui incombe un ambiguo silenzio della critica architettonica, stabilisce il superamento del classicismo razionalista che ne aveva contraddistinto la ricerca. Il carattere paradigmatico di questo edificio può rappresentare oggi una via alternativa all'architettura dell'immaterialità, in cui la fisicità della costruzione viene ricondotta a mediatiche membrane opalescenti e a pelli "texturizzate";

al deostrutturismo che sembra l'unità dell'opera in una serie di eventi spaziali autonomi; all'high tech che trasforma lo strumento della tecnologia in scopo ultimo di un'architettura priva di durata; e infine al neoorganico che nega al fenomeno strutturale il suo ruolo di formalità dell'oggetto architettonico. In questo senso il palazzo della Regione di Libera rappresenta un possibile riferimento per quella ricerca architettonica che si muove su una linea di "resistenza" al dissolvimento della triade vitruviana e quindi dell'unità dell'opera architettonica e che, pur non negando il processo di mediatizzazione e globalizzazione attualmente in atto, pone tuttavia nei suoi confronti una distanza critica (V. Gregotti, 1999); distanza che permette all'architetto di potere continuare a riflettere sull'oggetto architettonico in quanto tale, vale a dire come fenomeno artistico, funzionale e materiale che può essere percepito, abitato, misurato, in grado di produrre trasformazioni funzionali all'interno dei contesti metropolitani. Il tema della dialettica tra unità e divisione assunta da Libera sul piano strutturale stabilisce infatti una relazione strettissima tra pensiero compositivo e pensiero teorico. La struttura come principio compositivo attribuisce alla tettonica valore espressivo. Da qui la profonda unità costruttivo-formale, tenuta in tensione dalla frammentazione dell'oggetto architettonico in tre volumi distinti: un'unità rischiosa e difficile, mai definitiva. ■



A. Libera, Palazzo della Regione Trentino-Alto Adige, Trento, 1953-1962.

consenso che allora non è più soltanto mezzo indispensabile all'obiettivo ultimo della realizzazione, quanto piuttosto contributo alla formazione di quella "cultura del progetto" che ormai da tempo è latitante in Italia.

Il lavoro intorno a questo tema non è certamente limitato al rinnovamento delle pratiche del progetto o più ancora dei suoi presupposti "ideologici", si tratta di affermare a livello istituzionale il primato della qualità e del senso sulla quantità e sul tecnicismo funzionale. In un paese in cui la trasformazione è un male solo perché costituisce una variazione dello status quo, è necessario costruire fiducia intorno alle potenzialità del "nuovo", del "diverso"; attraverso una qualità dell'architettura che trovi nel *montaggio* ragionato di richieste e contributi le ragioni di un generale riconoscimento del suo valore; nella validità e lungimiranza delle sue proposte la base della sua affidabilità; nella formulazione di "progetti" che non siano solo risposte immediate a bisogni immediati (Koolhaas, 1998) la sua capacità di affrontare i problemi del nostro tempo. Consapevoli che l'assunzione di responsabilità nei confronti del proprio fare, a prescindere da ogni altra cosa, costituisce la base inimitabile di qualsiasi buona architettura.

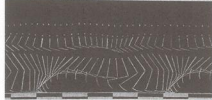
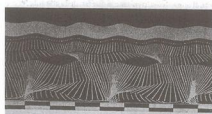
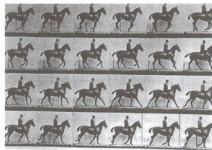
Bisogna comportarsi sempre come se il nostro lavoro si collocasse nella sfera ideale del prestigio intellettuale, dell'integrità artistica e, ciò che più conta, della serietà, in modo che esso acquisti davvero tutte queste qualità e, forse, sopravviva anche quando il lampo di intelligenza del suo autore si sarà spento (Koolhaas, 1991). ■

Sequenze e moto

CARLO EZECHIELI

La presenza del termine "montaggio", come pura quella di ulteriori riferimenti al vocabolario della cinema tecnologica quali "dissolvenza", "inquadratura" o "sequenza", nel lessico delle arti edilizie sembra ormai data per acquisita. Inevitabilmente, l'uso di tale terminologia per indicare luoghi, tecniche e procedimenti che appartengono all'architettura e agli studi urbani, dà luogo a reazioni contrastanti. Mentre da un lato il riferimento al montaggio viene accolto entusiasticamente, dall'altro, viene più cautamente considerato una poco pertinente incursione in altri campi disciplinari. In entrambi i casi, tuttavia, mi sembra venga a perdersi una domanda fondamentale: perché un termine come *montaggio* è entrato con tale rilievo nella pratica teorica dell'architettura? Ho qui cercato di considerare come alcuni aspetti del contesto sociale, tecnologico e fisico

Scomposizione sequenziale del moto nella foto di movimento di Muybridge.



attuali possono aver contribuito a stimolare l'interesse degli architetti per il montaggio e le pratiche tecnico/artistiche ad esso correlate. Tra questi aspetti, il recente sviluppo delle reti di connessione e comunicazione che Sergio Crotti (1998) ha definito come "perforata dei legamenti", occupa una posizione di fondamentale rilievo. Reti, sempre più evolute e capillari, consentono un transito veloce a un numero crescente di individui introducendo traslazioni significative nell'esperienza dello spazio delle città. Nel contesto della cosiddetta "città diffusa", ad esempio, per buona parte conformata sulla base delle reti di transito veloce, gli assetti insediativi tendono a delinearsi come veri e propri insiemi di elementi a sé stanti. Il moto permette di cogliere interamente le discontinuità strutturali tra questi elementi e di identificare le successioni di sequenze, di soglie e intervalli, non solo spaziali ma soprattutto spazio-temporali. Con la relativizzazione della posizione dell'osservatore data dal moto vengono introdotti nuovi parametri, nuovi criteri nella descrizione e nella rappresentazione dei rapporti tra gli elementi della geografia insediativa.

Azionismo architettonico

FILIPPO ROMEO

"Dripping" è la tecnica scelta da Jackson Pollock per comporre le esplosioni cromatiche dei suoi lavori. Gocco di pittura schizzano sulla tela, indirizzate dal gesto veloce dell'artista. Il significato non può prescindere dal processo di "costruzione" e l'immagine trae espressione dall'energia del gesto che l'ha generata. L'informale affida alla potenza dell'azione il ruolo di creazione dell'oggetto. Segni sulla tela e forze attive sono parte di un'unica esperienza artistica. Le macroarchitetture contemporanee sviluppano potenziale espressivo già nelle fasi di cantiere. Le imponenti "coreografie" costruttive imprimono forza all'opera ed enfatizzano il fascino strutturale di monumenti sempre più erditi. Come nell'Action Painting, anche questi complessi edifici legano il loro significato al gesto. È impossibile interpretare il contenuto senza far riferimento alle dinamiche di montaggio. L'espressività informale di Pollock, Hartung o Kline è legata all'azione materiale dell'artista che, in automatico, organizza la materia pittorica sulla tela. Sebbene in architettura non si possa parlare di casualità compositiva (data la lunga trafila progettuale che precede la realizzazione), anche qui il progetto giunge a conclusione dopo "automatiche" azioni di cantiere. L'informale è una corrente che non rappresenta, ma individua forme inedite fissate in una loro specifica scala: oggetti al vertice fatti di segni, colore, gesti come le architetture di Arata Isozaki. Il monolito del Nara Convention Hall è una struttura che richiama le caratteristiche del tempio. I muri perimetrali della costruzione hanno il colore grigio scuro dei tetti degli edifici per il culto e segnano la continuità tra antico e nuovo. Il grande ellissoide dell'edificio è caratterizzato da "costole" in cemento che, piegate sul terreno, sono state issate a 25 metri di altezza e bloccate in posizione. L'azione costruttiva diviene vera e propria coreografia architettonica. La progettazione, determinata dalla semplificazione delle fasi di costruzione e trasporto, ha motivato l'adozione di maxi-cardini in metallo per incrinare tra loro i pannelli strutturali, la copertura e la base di appoggio. Da una posizione accovacciata, l'ossatura è stata rialzata improvvisamente fino a materializzare, nell'arco di sei giorni, la costruzione somigliante a una nave spaziale. L'enorme insetto in cemento e metallo, subisce una graduale metamorfosi che lo porta dalle sembianze di crisalide allo slancio della configurazione definitiva. Nel "dripping" il caso gioca un ruolo basilare alla formazione del risultato finale. Ma la casualità gestuale è motivata dall'intenzione espressiva. In questa architettura, i gesti costruttivi del "Parti-up" (denominazione del brevetto) sono calcolati con precisione infinitesimale. L'edificio contemporaneo è frutto di dinamiche progettuali che imprimono nell'immagine i segni del percorso evolutivo. La costruzione concepita nel progetto, nasce e si sviluppa fino a raggiungere una forma matura e conclusa. L'architetto non è più artefice di configurazioni statiche radicate al terreno, ma si produce in performance costruttive, vere e proprie installazioni dell'Action Building.

Individui sempre più dipendenti da mezzi motorizzati, tendono a riconoscere il paesaggio in cui si muovono secondo punti di vista multipli, che cambiano in base a sequenze temporali (Ventura 1997). La nuova dimensione cinetica aggiunge pertanto nuove variabili agli ordinati parametri dimensionali e spaziali di descrizione dei luoghi.

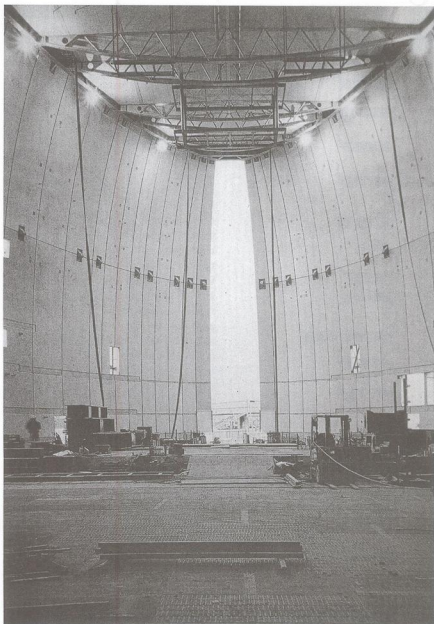
Se per Walter Benjamin (1940) l'architettura dell'epoca preindustriale è sempre riuscita a "proporre l'oggetto nella ricerca collettiva simultanea", il nuovo effetto sulla percezione e sulla conformazione dello spazio che descrive Van Doesburg (1924) si profila in questi termini: "Il vecchio edificio statuale doveva essere sconfessato in toto, ridurre a massa e volumi a superfici e linee, o meglio a piani indipendenti, giustapposti ed intersecchianti, ma sempre in dissonanza tra loro, dove invadere una fruizione spazio-temporale in un'interrotta, filmata sequenza di visioni equivalenti" (cit. in N. Ventura, 1996). Piuttosto che la sostanziale fissità compositiva, strutturale e percettiva dello spazio tradizionale, il moto promuove così una nuova logica sequenziale di visioni e punti di vista multipli. Questo introduce conseguenze rilevanti sui paradigmi che definiscono lo spazio e sui propri criteri di strutturazione. La variabile temporale introdotta dal moto finisce per allontanare l'architettura dalla "visione collettiva simultanea" di Benjamin per avvicinarla sempre di più, nelle sue logiche di articolazione compositiva, alla cinematografia o alla musica: arti in cui prevale una dimensione temporale-sequenziale.

In campo artistico queste considerazioni trovano una chiara traduzione formale e un'accorata formulazione teorica. Nelle opere minimali di Sol LeWitt, ricorre un principio compositivo basato sulla "combinazione", sovrapposizione e modulazione di scansioni progressive. Anche Steve Reich, uno dei più autorevoli rappresentanti della musica minimal (Edward Strickland, oltre alla pittura e alla cultura americana, identifica nella musica le origini del minimal), basa le proprie composizioni su brevi cammini sonori ripetuti e "combinati" (alla LeWitt), che richiamano la progressione di sequenze data dal moto. In questi casi la naturale fluidità del moto, per poter essere formalizzata, viene scomposta, sezionata, paradossalmente immobilizzata. Come dimostra Stephen Kern (1983) il progresso tecnologico, sia nel campo della meccanica che della riproduzione di immagini in movimento, è stato in grado di promuovere un'evoluzione significativa nei paradigmi spazio-temporali. Da questo punto di vista, la transizione sul piano architettonico del prodomo del montaggio, termine che indica la tecnica cinematografica secondo la quale vengono composte le sequenze di una determinata pellicola, assume un rilievo particolare e suggerisce il procedimento compositivo da seguire ad avvenuta constatazione della tradizione paradigmatica che segue l'affermarsi di una nuova dimensione cinetica.

Costruzione e rappresentazione

PAOLO ZILLI

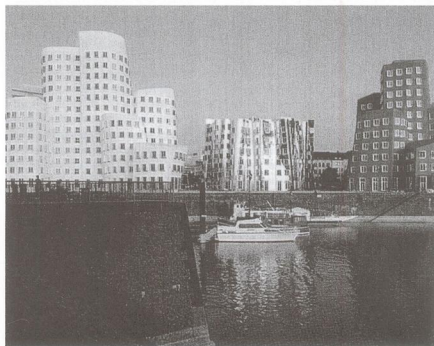
Dal seminario di Arc dello scorso ottobre mi sembra che la parola "montaggio" risulti essere una specie di catalizzatore di reazioni logiche, di "giuochi di perle di vetro" (H. Hesse). Affiancando musica e architettura, la chiave "montaggio" utilizza la D. Guerini permette di avvicinare l'interpretazione dell'irno americano data di J. Hendrix alle tecniche di composizione e progettazione architettonica moderne (sovrapposizione di modi e tecniche diverse, come se fossero livelli indipendenti di lettura-racconto del significato dell'opera): la corrispettiva immagine architettonica per me è il duomo di Siracusa, dove i vari livelli storici fino al periodo barocco si susseguono e sovrapposono in un racconto che è qualcosa più della sommatoria delle singole parti. Per i Cortesi il montaggio è lo strumento per mettere in relazione tecniche cinematografiche e progettuali, in un'operazione in cui "tagliare ed incollare, [sono] quasi un fare informatico" (Arc 5); il simmetrico cinematografico al progetto di L. Kahn per il convento delle Madri Domenicane potrebbe essere l'assemblaggio di spezzoni televisivi decontestualizzati di Blob, montati insieme per ottenere significati altri rispetto agli originali; il principio della ripetizione variata operato dal regista T. Tykwer nel film *Lola corre* (la stessa sequenza si ripete tre volte con minime sfumature infelici, comportando enormi conseguenze nelle conclusioni), è motivo ordinatore e fondante del progetto delle tre torri di Gehry a Düsseldorf (tre materiali diversi per le tre torri implicano soluzioni spaziali, distributive e tecnologiche variate). E



A. Isozaki, Nara, Convention Hall.

evidente come questi tre progetti non abbiano in comune molto se non ciò che deriva loro dalla lettura attraverso un catalizzatore di suggestioni quale è il termine "montaggio". È quindi lecito utilizzare questa chiave amplificando le sue implicazioni materiali o immateriali, fisiche o astratte. Ad esempio, evitando una lettura iconografica e formale e sottolineando invece il processo di formazione e gestione del progetto, ne emerge la possibilità di condizionare non solo la forma ma addirittura l'esistenza stessa dell'opera. L'architetto riesce nel suo intento solo se il risultato è qualcosa più della mera sommatoria di esigenze spesso in contraddizione. Aspetti economici, finanziari, di mercato, sociali, tecnologici, normativi, logistici, e non ultimi, spaziali, formali e culturali, concorrono a fare del progetto un montaggio problematico apparentemente esterno all'ambito d'interesse dell'architettura. F. Gehry è probabilmente l'architetto che meglio è riuscito a gestire questi nuovi aspetti e a trarne vantaggi piuttosto che limiti. W. Peht ("Domus", 819) sottolinea più volte come sia stato fondamentale per quest'opera di Gehry lo stretto contatto con un "promoter" (l'agenzia di pubblicità Rempen & partner) e l'interesse attivo manifestato nei confronti del progetto da un grande gruppo di costruttori tedeschi, la Philipp Holzmann AG. (coinvolta nella committenza del progetto). Senza la speranza

da parte di questo gigante del settore edilizio di ricreare innovazioni tecnico-costruttive brevettabili e monetizzabili in un prossimo futuro, questo capolavoro di architettura deformata non avrebbe mai potuto essere realizzato. Peht mette in luce il ruolo chiave dell'aspetto commerciale: "Naturalmente sarebbe stato possibile realizzare i tre edifici partendo da uno schietto portante deformato e aggiungendovi una facciata sospesa in materiali leggeri... Tuttavia i responsabili della Holzmann hanno insistito per avere murature massicce e per evitare qualsiasi effetto di 'ototavole rivestito'... sul mercato immobiliare gli intermediari continuano a pubblicizzare... le pareti massicce dall'isolamento termico perfetto". La necessità di consenso, di un'immagine "forte" e accattivante, le implicazioni tecniche, economiche e i metodi di rappresentazione, si legano in questo progetto per uffici dove sarebbe riduttiva una lettura che si limitasse ad analizzare l'aspetto formale non considerando il processo. Questa lettura del progetto mi sembra evidenti come la migrazione della progettazione verso il montaggio sia simbolo di un'evoluzione del processo di gestione di progetti complessi. Fare di questo uno stimolo in grado di influenzare la conformazione del progetto, è una scelta di campo fondamentale.



F. Gehry, Edifici a Düsseldorf, 1998.

Commenti e aperture

Dal dentro ai fuori

LAURA THERMES

Per tutta la modernità il progetto si è configurato come un ambito decisionale nel quale le previsioni si alimentavano di un rapporto espositivo tra l'architetto e il mondo esterno. Un rapporto che rinvia in modo prioritario al soggetto progettante, rispetto al quale l'esterno si presentava sotto forma di una realtà completamente operabile, la cui essenza riveleva il proprio riconoscimento da un atto pre-meditato dell'architetto, che dal punto di vista dei modelli interpretativi aveva sulla realtà stessa un potere assoluto. Le scelte progettuali si formavano in un pregiudizio energetico e risolutivo, quasi sempre ideologico ancor prima che progettuale, spesso teorico prima che estetico. Si trattava di un orientamento tendenzioso che rivendicava a sé, sotto il segno di una responsabilità globale intesa come imperativo etico, ogni configurazione futura del mondo. Oggi tale fondazione interiore delle scelte ha ceduto il passo a una totale esteriorità del percorso progettuale. È la realtà e solo essa che detta infatti le sue leggi, sia quando questa realtà è concepita come contesto, un insieme di tracce e di eventi integrati da progettisti come Vittorio Gregotti, Henri Ciriani, Alvaro Siza, Sergio Cottini, Emilio Battisti, Pierluigi Nicolin con illuminata vocazione eminentemente, sia quando essa è assunta come storia, una successione di accadimenti sentita ad esempio da Francesco Dal Co come lo spazio di una complessità discorsiva che vede il passato strutturarsi come un linguaggio, sia ancora quando essa è vissuta come un'approximazione incompleta a un domani carico di potenzialità paliginetiche, come nelle proposte della transitorietà, nella quale una nuova visionarietà si sposa con gli orizzonti freddi del mondo digitale. Tale realtà può essere interpretata anche come un puro universo delle forme architettoniche, un sistema infinito di entità figurative da interrogare vuoi secondo il modello rossiano dell'analisi, vuoi attraverso quello portoghese dell'ascolto. Anche architetti come Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Steven Hall, Rem Koolhaas si rivolgono a un mondo del tutto estremo, nel quale le suggestioni libere da una qualsiasi metapolitica caduca e fiutante sembrano esaurire quelle metapolitiche riflesse a vantaggio di una comprensione istantanea e mutevole di correnti sepolcrali impetuose e inarrestabili. A volte il primato del mondo esterno sulle possibilità del soggetto progettante di opporre ad esso una realtà che può essere alternativa fin all'utopia, si fa così diretto e pressante da indurre l'architetto, come nel caso di Renzo Piano, a riprodurre secondo i moduli di un interessante, anche se in fondo autolitico, giornalismo. Nel passaggio dalla modernità alla condizione post-moderna la responsabilità si è fatta dunque esteriore. Esterna e sottoposta a una pressione esercitata da parte di un succedersi sempre più rapido ed esteso di informazioni contrastanti, praticamente equivalenti e intercambiabili, che determinano un tessuto di risonanze comunicative pensive e metamorfiche. A una centralità interiore, densa e raccolta, è succeduto così un esterno polivalente, che ha perfezionato la coscienza e i saperi. Ma si è verificato un altro, importante cambiamento. A causa di processi produttivi sempre più specialistici e omologhi sono parallelamente diminuite le possibilità concesse al progettista di controllare l'intero ciclo della costruzione. Come aveva scritto qualche anno fa Aldo Rossi l'architetto è diventato un regista, il coordinatore di una serie di processi i quali, sebbene in gran parte non dipendano più dalla volontà formatrice e dalle conoscenze tecniche del progettista, rientrano in qualche modo nel campo delle cose sulle quali la previsione può ancora esercitarsi. Contemporaneamente l'architetto si propone oggi come l'organizzatore della convergenza di materiali già predisposti dall'industria in un punto preciso dello spazio e del tempo, componenti che vengono disposti in configurazioni che possono essere semplici o complesse e che si presentano in larga misura impiegate nei materiali stessi che l'architetto predispone. Il progettista si è dunque trasformato per un verso nel trascrittore di eventi trasformativi già in atto, e per l'altro in un performer, nell'autore di allestimenti più o meno durevoli, costituiti da montaggi di sezioni complete o di parti già definite. L'idea di montaggio qui richiamata presenta due polarità. La prima propone un contenuto prevalentemente tecnico, mentre la seconda riguarda aspetti più propriamente estetici, facendo riferimento a un territorio espressivo

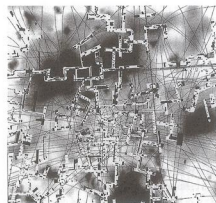
esplosivo teoricamente e praticamente da registi, pittori, musicisti e scrittori. Per rimanere ai musicisti e ai letterati vanno ricordati come autori di opere estremamente significative dal punto di vista delle operazioni di sovrapposizione e di combinazione di sequenze parziali di differenti scritture, tra i molti che potremmo citare, i nomi di John Cage, William Burroughs, Nanni Balestrini. Ovviamente quando si parla di montaggio si evoca un procedere che agisce per campionario, ovvero per prelevamenti di interi brani secondo le modalità combinatorie che il computer oggi mette a disposizione. Il montaggio sembra esaurire due categorie, quella della autografia, in quanto i brani da montare possono essere reperiti dalla produzione di qualsiasi architetto e quella della unità, sostituita da una pluralità che si fa compresenza di lessici diversi fin alla incompatibilità, nel tentativo di simulare quella stratificazione dei codici che costituisce l'aspetto più evidente della realtà esterna. La condizione appena delineata, che si alimenta anche del nuovo ruolo che l'arte ha assunto all'interno del mondo contemporaneo – un ruolo centrale ed egemonico, un ruolo al quale va affiancata la tendenza dell'opera di architettura a offrirsi come un'immagine da inviare nel circuito telematico – toglie gran parte del suo significato alla classica contrapposizione tra progettazione e composizione, entrambe discipline che sono nate e che si sono evolute in una situazione che vedeva una sostanziale autonomia dei procedimenti formali. Prima del passaggio dal modello dell'interiorità a quello dell'esteriorità, e del conseguente ulteriore spostamento dalla figura della responsabilità globale a quella di una responsabilità limitata e transitoria, la progettazione si proponeva come un sostanziale dispositivo di controllo del tempo, laddove la composizione prescindeva integralmente da questo, in una sospensione ancora che esaltava l'aura generativa di un disegno che cercava l'astrazione, la densità semantica, l'elasticità iconica. Attualmente è proprio il tempo che si è ristretto al presente, l'unico vero tempo della realtà, mentre lo stesso sguardo dell'architetto sul mondo, che nella modernità era rivolto alla media distanza, quella corrispondente alla scala urbana, si è diviso in una visione dell'immensamente lontano e in una osservazione molto ravvicinata, tesa a riscoprire le leggi del macrocosmo nell'universo dell'infinitamente piccolo. Tale schizofrenia concettuale, che Bruno Zevi voleva superare nella paesaggistica in quanto interazione tra la dimensione del principio insediabile e quella dell'oggetto architettonico, è in un certo senso una delle conseguenze principali dell'irrisolvibile crisi – decadenza, forse, più che semplice crisi – delle tre idee/strumenti più importanti dell'architettura, ovvero la tecnica, il luogo, la tipologia, la cui recente modificazione è stata recentemente indagata da chi s'è sulle pagine di questa stessa rivista. All'eclisse dei fondamenti fa da contropunto l'emergere di nuovi paradigmi che discendono dalla scienza delle complessità e che si riassumono nei tre principi della non linearità dei processi, della adattività dei principi e dei mezzi, e della impossibilità di prevedere con sufficiente esattezza le trasformazioni future dei sistemi evolutivi, dei quali quelli rappresentati dagli insediamenti umani sono indubbiamente tra i più significativi. Questo quadro concettuale mette il progettista – o la composizione se si vuole – davanti alla necessità di una sua radicale ridefinizione, una riformulazione di scenari concettuali e di obiettivi che veda il progetto non più come un'attività dotata di un corretto teorico/pratico capace di crescere su se stesso, creando una propria archeologia assieme a una sua inerzia, ma che lo consideri invece come un esercizio integralmente tentativo, per usare un'espressione di Giancarlo De Carro, ovvero un lavoro di strutturazione della forma o di rappresentazione dell'informazione che proceda per successive approssimazioni, caratterizzate da un senso di provvisorietà e di aleatorietà, di indeterminazione. Per contrastare quanto appena detto si potrebbe affermare che il taglio è tale proprio se non è

provvisorio, aleatorio e indeterminato. Tuttavia a questa obiezione, residuo di una concezione meccanicistica dell'architettura, va risposto che solo spostandosi sul fronte di una precisione imperfetta e mutevole, che faccia sue le ragioni dell'arte e quelle delle tecniche più avanzate, da quella costruttiva a quelle che riguardano l'ambiente, la previsione può recuperare autentici margini di incisività su una realtà con la quale esso tende a coincidere sempre più strettamente. L'esistente come luogo di compimento del progetto si dà proprio nei termini enuncati. La triade progetto/composizione/montaggio proposta da Ernesto d'Alfonso nell'editoriale dell'ultimo numero di Arc – un'elegante anacronismo temporale della triade vitruviana – cerca di racchiudere questa nuova condizione entro un sercolo e rassicurante recinto. In realtà la continuità finisce tra queste tre modalità che egli indirettamente naturale con il postulare – una continuità che nella sua visione non esclude però le necessarie differenze tra le pratiche – è egli negata alla radice dalla dissoluzione di ogni fondamento che non sia ormai del tutto eteronomo, del tutto sostenuto da un essere esterno della realtà e della sua rappresentazione. Ciò che occorre è allora una strategia esplorativa di tale esterno, uno spazio che ha l'immagine di un paesaggio. Un paesaggio della teoria che richiede una nuova mitologia tematica, una nuova attitudine descrittiva che proceda per definizione ed esclusioni, una nuova capacità inventiva che sappia azzerare l'esistente nel momento stesso in cui lo elegge come finalità prima dell'azione architettonica.

Dissensi

FRANZ PRATTI

Riteniamo opportuno chiarire, a nome del dottorato di ricerca (studenti e docenti) in progettazione architettonica della Facoltà di Architettura di Genova, le motivazioni che ci hanno spinto ad assumere un atteggiamento fortemente critico nei confronti delle tematiche proposte per questo numero di Arc e più in generale sulla conduzione della rivista: motivazioni che ci hanno convinto a declinare l'invito che cortesemente ci è stato rivolto per trattare in libertà il tema delle "strategie di progetto e tecniche di montaggio" in relazione alle problematiche connesse al progetto di architettura contemporanea. Inizialmente ci siamo interrogati con interesse sull'oggetto del contendere salvo accorgersi da subito che la didattica e la ricerca a cui rimanda il nostro operare quotidiano non ha niente a che vedere né con strategie, né con piani di battaglia particolari, né tantomeno consideriamo la nostra disciplina una tecnica di montaggio, pratica certamente più consona ad altri mestieri legati, ad esempio, alla cinematografia. Anzi con certezza possiamo affermare con l'assoluta consapevolezza di non asserire alcunché di innovativo, che l'architettura come attività culturale niente ha a che vedere con il montaggio, con l'accostamento, poiché il comporre e la composizione, termini inspiegabilmente banditi e ai cui forse qualcuno pure epidemico vergogna, consistono non nel mettere blandamente insieme gli elementi architettonici, ma nell'orchestrare attraverso la concinnitas, concetto che, per quanto vetusto, non appare ancor oggi superato, così che non lo sono né le lettere dell'alfabeto, né le sintassi. Tali considerazioni si legano direttamente alla conduzione della rivista che onestamente, senza biasimo per chi con fatica sopporta l'onere del lavoro, non ci vede soddisfatti né dal punto di vista intellettuale né come finanziatori o sponsor, per dirla alla moderna. Se i temi sono calati dall'alto, come in questa occasione, il contributo dei vari dottorati non può essere che generico ed esterno alla specificità attività del dottorato stesso, mentre, in alternativa a questo modello, più volte ARC appare come il montaggio, cioè l'accostamento casuale e acritico, di frange disperate di cui si presentano sintassi stringate e banalizzanti. Nella parte finale di questa nostra lettera appare avanzata alcune ipotesi che ci auguriamo siano lette con interesse e senza animosità poiché la distanza, tutta culturale, di ogni satta come un contributo in positivo che possa far avanzare il livello e il valore della ricerca all'interno della nostra scuola in attesa di



New Babylon da Constant Nieuwenhuis, 1964.

Il montaggio e le tecniche del progetto

GIANCARLO MOTTA

Quella del montaggio è una tecnica che è stata studiata definita e applicata nelle opere di Sergej Eizenštejn alla composizione cinematografica. Tuttavia, poiché nell'occuparsi della composizione architettonica e dei meccanismi che stanno alla base della costruzione del progetto mi sono spesso riferito ad altri studi che avevano indagato la struttura formale delle opere e tra questi anche agli scritti di Eizenštejn sulla forma e sulla tecnica della composizione, credo di poter riguardare alcuni aspetti del mio lavoro, quelli in particolare che sono stati raccolti in un recente libro, *L'orologio di Vitruvio*, scritto insieme ad Antonia Pizzigoni, attraverso il filtro di alcuni concetti come "montaggio", "inquadratura", "griglia di montaggio", anche se si tratta di principi compositivi che sono stati precisati all'interno di una pratica e di una disciplina davvero dell'architettura. Non credo che questo diverso sguardo possa modificare sostanzialmente o aggiungere contenuti significativi a un lavoro come il nostro che è stato in larga misura guidato dalla specificità delle tecniche dell'architettura, ritengo però che questi intrecci di punti di vista rispondano a una necessità comune e che le diverse discipline abbiano paradossalmente bisogno di un'altra per pensarsi proprio nella loro individualità. Elementi fondamentali della composizione cinematografica, dice Eizenštejn, sono il montaggio e l'inquadratura. Ma, contrariamente ad altre posizioni che consideravano l'inquadratura un elemento del progetto, egli la definisce piuttosto come una sua cellula: il montaggio sarebbe infatti l'estensione all'insieme delle inquadrature di un conflitto che esisteva già all'interno di ciascuna di esse. L'inquadratura è certamente il materiale da costruzione (banalmente un film è fatto mettendo assieme dei pezzi che corrispondono alle diverse inquadrature) ma, se seguiamo più da vicino le parole con cui Eizenštejn definisce i caratteri dell'inquadratura, possiamo vedere comparire attraverso di esse alcune delle caratteristiche che noi riteniamo proprie del materiale di progetto. L'inquadratura, dice Eizenštejn, è una scelta, un'estrazione compiuta con lo strumento delle camere (noi diremmo del disegno), una certa organizzazione del materiale fatta come se si tagliasse un pezzo di realtà con l'ascia dell'obiettivo. Una stessa possibile definizione accomuna le inquadrature viste come risultato dei tagli che si operano sulla realtà e le figure che nei procedimenti di progetto si producono dalle diverse sezioni delle architetture di riferimento, da quelle estrazioni analitiche che attraversano con le tecniche del disegno la realtà dell'architettura forniscono al progetto i materiali per la sua costruzione. Procedendo in questo intreccio o sovrapposizione, se i diversi tagli analitici che costituiscono i materiali di progetto possono essere

visti come inquadrature, il progetto potrà a sua volta essere visto come montaggio. Perciò mi riferirò ancora una volta alle parole di Eizenštejn. Il montaggio, egli dice, non è la semplice aggiunta o somma di elementi dati, come se si avesse a che fare con dei veri e propri mattoni, elementi già semplici e definiti fin dall'inizio, presi direttamente e semplicemente da un repertorio o da un manuale. Le inquadrature, ma noi possiamo anche dire le figure del progetto, non si danno come dei pezzi compiuti, così che l'insieme si compie non secondo una tecnica di composizione "epica", ma seguendo piuttosto un principio di composizione "drammatica". Come il montaggio si sviluppa a partire dalle tensioni che stanno già all'interno delle inquadrature, così il progetto si costruisce a partire dalle figure che sono state ritagliate dall'analisi. Però per queste valgono le stesse considerazioni fatte per le inquadrature: a differenza delle immagini da costruzione che come veri e propri blocchi si possono indicare come elementi la cui forma è già data e pienamente definita fin dall'inizio, esse si precisano e si compongono nella loro forma definitiva per le loro reciproche relazioni, quelle che Eizenštejn indica come contrasti, scontri e conflitti, e perché sono soggette, nel progetto, a quei criteri e principi di elaborazione retorica che sono propri delle figure. Tutto ciò avviene nel progetto appunto che, a differenza dell'opera realizzata dove prevale l'unità della figura e la coerenza anche dei singoli pezzi, non può che presentarsi sempre come un insieme multiplo di rappresentazioni (tra le quali anzi potremmo collocare la stessa costruzione) che pur conservando la loro autonomia, quindi le loro tensioni, i conflitti e le differenze, e pur manifestando le loro diverse origini hanno il ruolo di indicare la possibilità di un edificio e ne tracciano i lineamenti in figura letteralmente separate. La figura qui riprodotta potrebbe, coerentemente con quanto si è detto, essere chiamata "griglia di montaggio" e rappresenta in forma schematica l'insieme del procedimento di progetto. Anche in questo caso potremmo accastarla, per una sua spiegazione, agli studi che, per definire diversi tipi di montaggio, Eizenštejn conduce sulla base delle partiture orchestrali dove gli sviluppi orizzontali delle parti si intrecciano con le connessioni verticali tra i diversi elementi ■



riforma. A Genova, da alcuni mesi, il dibattito sull'architettura, svolto a più voci, è tornato al centro di ogni attività istituzionale. Molto sentita è la necessità di fare il punto su una situazione nuova, sia interna che esterna, che si è venuta a creare. A Genova, che ha il privilegio di essere uno dei pochi dottori mondosi, con un collegio di non misurata estensione e con allievi, di diversa formazione, provenienti da varie città d'Italia, ogni piccola decisione interna che modifica il funzionamento istituzionale provoca vistosi cambiamenti e richiede immediate occasioni di verifica. Ma molte urgenze di riflettere sulla condizione presente derivano anche da una situazione esterna, oggi in movimento, dall'arrivo di quella fase costitutiva, che oggi sembra promettere di soddisfare antiche speranze. Una situazione nuova si è venuta a creare con l'applicazione di una reale autonomia. Tempi di incertezza ma interessanti si prospettano nelle più recenti radicali proposte di riforma degli studi universitari, in particolare con le tre diverse forme differenziate in tre cicli autonomi anche non più legati a una stessa sede. La riflessione sull'immediato futuro non può comunque prescindere da un giudizio sullo stato delle discipline architettoniche nella situazione d'oggi. In tutti è troppo forte un senso di pessimistica constatazione del continuo spreco di energie che avviene quotidianamente nelle aule universitarie, con una continua sottovalutazione dell'attività intellettuale propria delle discipline del progetto. Anche nel futuro, saranno sempre pochi i ricontrolli sociali dei risultati scientifici ottenuti, come è nell'auspicio del legislatore, almeno finché nessun cambiamento sarà apportato per ricollocare al centro della vita universitaria il progetto architettonico come un vero lavoro scientifico, promuovendo forme di organizzazione, di valutazione e di remunerazione, opposte a quelle in uso oggi, secondo la ricerca viene considerata attività secondaria, volontaria, occasionale, facoltativa. In questa fase di ridefinizione complessiva del ruolo delle scuole di dottorato nella formazione universitaria italiana, quando prendono rilievo tutte le possibilità di operare efficaci cambiamenti locali perché nella situazione d'oggi essi possono in breve tempo diventare esperimenti di importanza nazionale, non può essere fuori luogo uno sguardo sullo stato di fatto. Il bilan-

cio finale non può essere né acritico, né storico, né espressione impersonale di un mallesere diffuso. Invece di assecondare falsi slogan, così spesso riproposti, per cui la futura formazione superiore deve essere astrattamente europea, perché ispirata a non meglio precisati parametri qualitativi europei, oppure spaccatamente produttiva e redditizia, perché finalizzata alla preparazione di limitate mansioni professionali, in quanto sollecitata e finanziata da precise forze professionali estranee all'Università, un terzo livello formativo universitario idoneo per il nostro tempo, deve, a giudizio di studenti e docenti del dottorato di Genova, rispondere a tre semplici requisiti di fondo:

- 1) al contrario di quello che si sente dire intorno all'interdisciplinarietà e in merito ai positivi apporti di molte competenze anche lontane, un dottorato in Architettura per avere un futuro deve essere totalmente incentrato sulla teoria e sulla pratica del progetto architettonico. Deve, in poche parole, essere molto più coerente della stessa formazione precedente, così come viene impartita oggi, spesso in modi dispersivi e connessi casuali tra le tante discipline. Il suo funzionamento di un dottorato del futuro è condizionato da una profonda riforma contenutistica, per ora nemmeno imposta, che è cosa ben più radicale del riconoscimento preventivo di crediti quantitativi e la frantumazione amministrativa di propedeuticità formali interne a corso di laurea.
- 2) Al contrario di quello che avviene oggi nel mondo accademico molte cose, anche complesse, possono essere insegnate in modo molto più semplice. Va rimessa in discussione una certa convenzionalità proleudica, un certo grado diffuso ma poco comunicativo, alcuni ritardi lessicali che non stati intaccati dal confronto con posizioni antagoniste. Vanno abbattuti alcuni artifici retorici e va totalmente ridisegnata la ripetizione nella perpetuazione di alcune pratiche didattiche slegate dagli originali contenuti. La cultura a tutti i livelli deve restare un bene accessibile a tutti.
- 3) Al contrario di quello che avviene oggi l'identità culturale di ogni singola sede di dottorato, in quanto risultato complessivo di attività didattiche, di produzioni scientifiche e di apporti individuali, una volta approfondita con l'esperienza e rinforzata attraverso molte verifiche critiche, va fatta conoscere all'esterno con molta decisione. Perché nella prospettiva dei tre cicli didattici autonomi e disgiunti, diversi da sede a sede, ogni scuola di formazione di terzo ciclo diventa di fatto una piccola facoltà autonoma. Ogni distinta offerta culturale deve diventare una riconosciuta realtà nazionale. Ogni scuola, che propone il titolo universitario di più alto livello, deve essere cercata e frequentata proprio per questa capacità di fornire una

formazione culturale d'eccellenza, accompagnata da una eccellente reputazione, anche in competizione con simili istituzioni europee. Per tutte queste ragioni, nell'immediato futuro, devono essere sensibilmente migliorate molte delle forme attraverso le quali avviene, oggi, il confronto tra docenti e allievi, tra scuole e metodi, tra finalità e produzioni. Non può essere ancora sperimentato nella didattica quotidiana, nel corso di incontri nazionali, nelle pagine della rivista ARC e in occasione delle avvenute pubblicazioni di circoscritti risultati di ricerca. Per rispondere alla prima questione sul ruolo del progetto nel futuro diversi cicli formativi dell'architetto si avranno l'ipotesi che all'interno di una più generale teoria dell'architettura si debbono distinguere approfondimenti diversi, differenziando accuratamente i momenti analitici dai momenti sintetici. Per ognuno dei tre percorsi formativi del futuro vanno individuati i requisiti di un sapere comune fondato sia sulla teoria che sulla pratica del progetto architettonico. Si deve iniziare dal riconoscimento di tre precise competenze progettuali internamente complete, ciascuna di diverse approfondimenti e spessore. Solo nei cicli superiori debbono comparire forme didattiche specialistiche per singole figure professionali differenziate. Con l'applicazione della riforma molte convenzioni conclusive di fine corso sono destinate a cambiare: la confusa offerta interdisciplinare degli attuali laboratori di sintesi, la gerarchia spezzata tra i corsi fondamentali, un lavoro di tesi con finalità didattica separato da una tesi di ricerca, e così pure un ciclo di dottorato condotto al di fuori di una vera offerta didattica esplicita, organizzata e completa. Per rispondere alla seconda questione sulla necessità di insegnare in modo semplice anche cose complesse, va rimessa in discussione una certa deriva procedurale che allunga il tempo per riconoscere i principi essenziali. Mentre la durata dei corsi è destinata a diminuire, la capacità di apprendimento basta a continue sollecitazioni tende ad aumentare. Al di là dei provvedimenti legislativi in via di attuazione va riproposta con urgenza una nuova didattica sapientemente emendata. Ma pochi se ne occupano. E in corso una rivoluzione giovanile basata su processi logici abbreviati, su facili comunicazioni visive e su modi del tutto nuovi di accumulare l'informazione. Se l'ambiente accademico non reagisce prepotentemente verso presto trascurati perché giudicati inutili o noiosi dappura interi settori disciplinari, poi concrete occasioni di occupazione. Il largo ricorso all'immagine proprio dell'insegnamento dell'architettura faciliterà l'imminente processo di ridefinizione disciplinare. Nelle fasi analitiche vanno riprese in considerazione tutte quelle esperienze di validi risultati scientifici ottenuti con un largo ricorso a tecniche di

misurazione, di quantificazione e di comparazione facilmente delegabili a macchine per il calcolo. La ricerca può però ulteriormente svilupparsi anche a partire da queste nuove certezze. Si avvia il tempo della cultura per tutti, ma ne vanno previste le fasi conoscitive. Per rispondere alla terza questione su un più efficace confronto nazionale e internazionale tra scuole di eccellenza, come risultato delle discussioni avvenute in questi mesi a Genova, si avanza la proposta che, a rotazione, ciascuna sede debba essere incaricata dell'organizzazione di un proprio convegno nazionale, anche limitato a un singolo tema della teoria dell'architettura. Con la responsabilità, trasferita di volta in volta da sede a sede, della redazione di un intero numero della rivista ARC, dedicato esclusivamente a tali occasioni di confronto. Ritrovati i temi che unificano nel profondo gli sforzi delle singole sedi, come è avvenuto in tanti campi della ricerca scientifica, le differenze di metodo tra le scuole dovrebbero rapidamente normalità accettate e realtà positive. La responsabilità scientifica diretta farebbe scaturire molte energie oggi assopite. Il serrato confronto tra le esperienze ricominciarebbe, come è realmente nelle cose e così si auspica in ogni provvedimento legislativo, sulla base effettiva del decentramento, dell'autonomia e dell'assunzione di responsabilità. L'intera formazione di terzo ciclo in composizione architettonica, grazie alla successione incalzante dei contributi finalizzati, avrebbe nel periodico ARC, adeguatamente riformato, una riconosciuta tribuna permanente di comunicazione e di confronto. Il panorama completo delle diverse identità sarebbe conosciuto, alla fine, un patrimonio culturale nazionale noto a tutti anche al di fuori dei recinti disciplinari. Una condizione di base per iniziare un vero confronto europeo basato su una comprovata qualità dell'offerta culturale ■

I temi di questo numero monografico non sono stati "celati dall'alto" come risulta da questo articolo, ma da due ragioni di carattere scientifico e relazionale alle quali sono stati invitati e hanno partecipato tutte le sedi attraverso i loro rappresentanti. Tutto ciò sulla base di un lavoro istruttorio inglobante che ha selezionato i temi chiave di tutti i contributi e verificato l'emergere di una convergenza. La stessa redazione di ARC si è fatta carico di organizzare alla Triennale di Milano un Seminario Nazionale dei Dottorati di Composizione avente proprio come oggetto la discussione e la decisione del tema monografico. (La redazione)



P. Klee, Wassermann und Hammer, da *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925.

Oggi l'architettura



Dalla griglia sistemática all'involuppo problematico

SERGIO CROTTI

Dopo oltre un anno di proposte, di contatti, di preparativi, nei giorni 1 e 2 ottobre 1999, nel cinquantenario del VII CIAM di Bergamo, si è tenuto il Convegno Europeo di studi dedicato alla condizione odierna dell'architettura, problematicamente riguardata nelle forme, nelle culture, nelle tecniche espresse dalla produzione progettuale dei diversi paesi. Al vivo successo della manifestazione hanno concorso in ugual misura le suggestioni dell'evento coincidente con il trapasso del millennio, il prestigio delle personalità convenute, l'interesse della manifestazione espositiva collegata, l'occasione di confronto tra generazioni diverse e, non ultima, la promessa di prossime iniziative concorsuali su temi architettonico-urbani di indubbia attrazione. Programmaticamente allineato da toni commemorativi, l'incontro ha dipanato gli eterogenei involuppi di una condizione attuale dell'architettura che appare lontanissima se non addirittura rovesciata rispetto alle affermative griglie del moderno: evocato dagli stessi spazi fisici in cui dopo cinquant'anni il convegno si replicava e insieme esorcizzato dai luoghi concettuali ricorrenti nelle argomentazioni degli interventi. Pur con vortici travisamenti, inevitabili provocazioni e alcuni slanci propositivi, è sembrato riannodarsi il filo rosso di un pensiero progettuale nutrito dalle ascendenze europee, che attraversava l'atmosfera fantomatica di una crisi denunciata e condivisa per dirigersi oltre. Verso un approdo ancora indefinito ma riemergente dai flussi di un'esordazione globalista negli alvei dei localismi inariditi, per ritrovare un'origine, un orientamento e un orizzonte. Per riavere insomma un terreno dove consistere, sul quale fondare come ogni altra volta la costruzione e da cui restituire virtualità proiettiva all'architettura contro l'attualità dissipativa delle forme cangianti, effimere, infrante: forme architettoniche, consegnate alle manipolazioni mediche che sorreggono il nuovo internazionalismo delle "immagini prodotte per mezzo di immagini". La caduta dalla forma all'immagine è apparsa infatti il Leitmotiv della discussione che, imprevedibilmente accomunando le generazioni, agevole sospesa come dramma epocale e ripiena sia nella testimonianza dei realizzatori di opere concrete, sia nella incertezza dei propositi di progetti sperimentali, sia nella interrogazione dei ricercatori di categorie disciplinari sempre più sfuggenti. Il sentimento di un'esplorazione culturale, da tempo in corso e difficilmente reversibile, si traduceva nell'istanza diffusa e condivisa di una strategia di ritrovamento: inseguendo la permanenza delle tracce (Gregotti), il disvelamento dell'esistente (Novelli), la particolarità dell'universale (De las Casas), la necessità sociale della qualità (Suchomel), la centralità del progetto (Galletti), l'ordine delle interdipendenze compositive (Coenen), la rilettura populista del Moderno (Ciriani), la relazione determinata della forma (Kollhoff), la coscienza delle contemporaneità successive (Byrne), il superamento della marginalità "stilistica" (Carlinho da Graça). Argomenti enunciati nel convegno come slogan di un impegno convergente, tale da sorreggere un'ampia battaglia ideale e alimentare l'attesa di un luogo promesso dell'architettura. Dalla comune matrice europea non emergevano trattative sghembe, ma percorsi incrociati e punti fermi d'intersezione, ben oltre la linea d'ombra di una speranza.

Gli stessi esponenti delle altre generazioni, fino ai più giovani architetti presenti, testimoniavano contro la spensieratezza acritica dilagante, sostenendo l'esigenza di consolidare una specificità, una riconoscibilità e ancor più una necessità dell'architettura, avviluppata entro le spire di una contemporaneità eterodiretta che suggerisce movimenti difensivi, talvolta rivendicativi, ancor meno indicativi, quasi mai propositivi. Attorno, nella sala delle copiate del Palazzo della Ragione dove risuonavano le parole d'ordine antiche e sempre nuove dell'architettura in perenne crisi, si allineavano i progetti partecipanti alla Mostra internazionale "Idee di architettura": mute presenze iconiche che riverberavano i toni di un dibattito alla ricerca di se stesso, o meglio, conteso dall'ansia di un'apparizione capace infine di orientare la molteplicità dei segni compresi, di decifrare le allusioni criptiche dei tralci grafici, insomma di "ricomporre l'infranto" come l'angelo benjaminiano. Nei corridoi espositivi che si snodavano allusivamente in disposizioni labirintiche, i disegni presentati si affrontavano l'un l'altro senza alcuna conciliazione dialogante, ma in un meteo silenzioso difensivo. Anche quando, raramente, pretendevano d'essere gridati, i messaggi rimanevano in bottiglia, immersi nel vuoto pneumatico dell'incomunicazione o della stereotipata ripetizione, sintomo di un naufragio incombente, se non già avvenuto. Non si trattava però di una pausa in attesa di risposte adeguate chiavi di lettura, di approntare indizi sistemi di decodificazione, o di attribuire i diversi a matrici, tendenze e cataloghi "autoreferenziali". Contemplando i componenti degli autori invitati si avvertiva piuttosto il divaricarsi di intenzioni e produzioni, di immaginazioni e ragioni, di contenuti ed espressioni. Tra consapevolezza critica del linguaggio parlato negli interventi e smarrimento incongruo del linguaggio grafico nei progetti, si apriva una frattura qualitativa che suonava come un rintocco per la sopravvivenza di quello che nessuno osa più chiamare lo "specifico architettonico", in omaggio ai tempi. Del resto, il medium dell'architettura non è il segno, ma il disegno, e solo in quanto progetto, che ne costituisce l'essenza fondante. Il senso della perdita che le parole pronunciate nel convegno testimoniavano, trovava dunque una riprova nelle cose presentate per l'esposizione. Privata di un rigore che sintetizza categorie teoriche, procedure metodologiche e strumentazioni operative, l'architettura tende a dissolversi nell'incirco delle sperimentazioni paradisiapicali diversive. Ma l'argomento porterebbe molto lontano e richiederebbe una ben più ampia trattazione: per circoscriverne i contorni all'occasione, sembra importante sottolineare che il convegno ha fatto apparire una distanza tra il dire e il fare dell'architettura attuale, da cui non s'intravede, come altre volte, l'intervallo dialettico della progettazione, ma piuttosto l'evanescenza dei fondamenti disciplinari. La cui irrevocabile originalità non può essere surrogata da alcuna altra pratica, né tecnica, né artistica e tantomeno dalla mitologia intercomunicazionale dell'epoca, enfatizzata dalla "compressione del tempo" che essa, anziché dilatare, risucchia. Di fronte all'implosione analfabetizzante delle mediatizzazioni che assiedono il locus solus dell'architettura, è necessario interrogare non il passato, e neppure il futuro, bensì il presente, che da sempre definisce il collo di clessidra del trapasso trasformativo. Valutando se abbia ancora senso promuovere un'avanguardia di ricerca, sostenere una linea di resistenza critica, formulare uno statuto fondativo del progetto, ricomporre un fronte dell'architettura contemporanea, secondo le prospettive di lavoro comune che avevo lanciato nella conferenza dell'apertura del convegno. Gli interventi svolti hanno ampiamente convalidato l'ipotesi, mentre i progetti esposti, complessivamente intesi, ne hanno incrinato la conferma. ■



Bergamo, balcone del Palazzo della Ragione.

1999
OGGI L'ARCHITETTURA

Forme
Culture
Tecniche

Convegno
europeo di studi
nel cinquantenario
del VII CIAM di
Bergamo 1949

1-2 ottobre 1999

1999
TODAY ARCHITECTURE
Forms
Cultures
Techniques

L'architettura come necessità

ROBERTO SMOGLIO

Ricordare a tutti il corpo e l'immagine dell'architettura è apparso, al recente convegno di Bergamo, tra i più urgenti obiettivi da perseguire per ridare senso e valore all'architettura. Anzi per riattribuire un ruolo di necessità e non di semplice riproduzione al lavoro degli architetti. L'insieme dei lavori e degli interventi su "Oggi l'architettura. Forme, cultura e tecniche" ha inteso "celebrare" la memoria del CIAM di Bergamo del 1949 evitando accuratamente di parlare di quello; il miglior modo per rendere omaggio all'entusiasmo problematico e alla impazienza progettuale dei maestri del moderno è sembrato quello di guardare e interrogarsi sul futuro. Sul presente e sul futuro per tentare di riorientare le ricerche e le esperienze del progetto contemporaneo. Cercare di ricomporre il corpo e l'immagine dell'architettura significa porsi in una prospettiva che, se di fatto sottintende una consapevolezza autocritica sul progressivo divergere, nel dibattito e nella ricerca, della componente fisica e tectonica del fenomeno costruttivo (idea di necessità) da quella derivata di autoreferenzialità formale e di "appartenenza stilistica" che caratterizza molta della produzione progettuale oggi, allo stesso tempo individua proprio in questa separazione una delle cause dell'attuale stato di indifferenza in cui questa disciplina giace soprattutto in Italia. Molta attenzione andrebbe rivolta a questa indifferenza che tracima ormai nella trascuratezza. Nella dimensione amministrativa e gestionale del presente l'architettura è ridotta quasi esclusivamente a pratica demandata alla dotazione di spazio da destinare alle diverse funzioni; attività di produzione e riproduzione di contenitori corrispondenti a quantità prestazionali predeterminate. L'aspetto qualitativo è invece considerato altro, relegato a una sfera che appartiene all'universo del "di più", dell'aggiuntivo nel migliore dei casi, ma più spesso a quello della stravaganza e dell'inutile. Del tutto sottostimate risultano essere così le implicazioni comunicative che l'architettura, proprio attraverso i differenti modi di diventare forma del suo corpo, esprime. Alla luce di tutto ciò sembra urgente attribuire nuovo significato alla nozione di utilitas, riconsiderare cioè la funzione anche educativa che l'architettura, dall'Alberti in poi, ha assunto su di sé in quanto arte liberale dotata non solo di un proprio status comunicativo, ma anche di un potere discorsivo nei confronti del mondo; non più dunque soltanto sapere tecnico tramandato nel cantiere per l'immediato fine costruttivo, ma testo eloquente capace di esprimere valori e significati. Invece è come se, nella dimensione pubblica e collettiva dello spazio, dunque soprattutto nella città, non ci fosse più nulla da rappresentare, da comunicare attraverso la "messa in forma" del grado di utilità cui siamo giunti. Nessun valore né significato condiviso, nessuna istanza contemporanea sembra "meritare" un'intenzionale discorso, o meglio una presa di posizione costituita da esplicite parole architettoniche. A quella che si potrebbe definire la "distrazione sociale" nei confronti della qualità dell'architettura costruita (attenzione invece presente in forma spesso radicale nelle rivendicazioni di tipo naturalistiche), va tuttavia aggiunto una specie di perverso placebo al sollievo cui spesso gli architetti si abbandonano, surrogando il complicato rapporto con l'esterno con un autocomplicato arroventamento attorno alle pur suggestive ragioni antropologiche e sociologiche del progetto. Se tale solipsismo ha talvolta prodotto abbassamenti della qualità architettonica dell'opera, ciò è fisiologico alla effettiva dinamica di avanzamento sperimentale. È difficile infatti dire che una disciplina possa essere praticata al meglio in tutte le sue declinazioni (ricerca, pratica professionale, scuola e critica), in una situazione di complessiva sottovalutazione della sua effettiva utilità sociale e culturale. Dunque la crisi, crisi di identità di cui a lungo, sia al convegno che nei suoi ultimi scritti, ha già altri parlato Vittorio Gregotti interrogandosi sulla effettiva possibilità (o pretesa?) di riconoscere una specificità costante dell'architettura italiana e/o europea. L'ossessione dell'identità ricorre ormai in tutte le riflessioni sullo stato delle discipline e sull'avanzamento delle arti in generale. È come se alla "tempesta" trascinante della globalizzazione si voglia in qualche modo opporre un altiro, un ancoramento alle radici culturali dei singoli e dei gruppi sociali che partecipano dell'insieme. Una opposizione peraltro che, anziché rallentare il processo di messa in circolo delle idee, potrebbe arricchire la qualità del dibattito e delle produzioni culturali se fosse agita nel verso di una dialettica interazione tra dinamica complessiva da una parte e riconoscimento reale (non tolleranza) delle diversità, della specificità delle culture e della singolarità tradizioni. Sotto questo aspetto è forse arduo ricercare una unificante identità europea dell'architettura contemporanea; se la modernità come "ideologia" aveva, almeno in apparenza (cioè nella definizione di "figure" archetipiche), unificato i caratteri connotativi della ricerca architettonica soprattutto in Europa, la liberazione dalle ortodosse culture, e politiche, produce l'affiorare della molteplicità e delle multivocità. Diversità di posizioni e tendenze che ancor prima di rappresentare le qualità formali degli esperimenti architettonici, riguardano e rispecchiano le differenze etniche e storiche che, solidamente, hanno dato forma e forza alla identità della cultura europea. Se una architettura europea va perseguita, dunque, questa non potrà che esprimersi come la sintesi più alta tra almeno tre componenti che possiamo definire strutturali del fenomeno architettonico: l'effettivo stato dei singoli luoghi che insieme danno senso ai variegati paesaggi del territorio europeo, la molteplicità delle concezioni dell'abitare le cui contaminazioni e stratificazioni hanno dato storicamente luogo al carattere particolare della città europea, le più avanzate ricerche sulla innovazione tecnologica e comunicativa in quanto progressiva risposta alle istanze di riqualificazione dello spazio domestico e dello spazio pubblico. L'architettura forse non è altro che l'assunzione di tali questioni in quanto "necessità profonda" e, insieme, capacità di sintetizzare nell'opera architettonica il loro intescarsi come "materiale" che deve essere formalizzato. Nessuna di esse può essere travisata come sovrappiù, elemento aggiuntivo e sovrastrutturato. Così anche alcune importanti preoccupazioni, come quella espressa da Jean Nouvel, sulla improponibile urgenza di prima "luoghi da abitare" manifestata dalle popolazioni del Terzo mondo e in generale dai continenti meno ricchi del pianeta, non possono più essere contrapposte all'architettura, o, meglio, alla necessità di dare forma propria e qualità poetica (non senso di Höderling) al paese che, anche nei casi di necessità primaria più impellente, gli architetti non possono più pensare che sia possibile disegnare una casa, un manufatto, senza con questo aver disegnato anche una architettura, un luogo la cui utilità sta sì nel potersi rifugiare, ma nessun rifugio è veramente tale se non è anche in grado di fare poeticamente sognare.



Bergamo, piazza Vecchia, Palazzo della Regione, sede del convegno.

aveva, almeno in apparenza (cioè nella definizione di "figure" archetipiche), unificato i caratteri connotativi della ricerca architettonica soprattutto in Europa, la liberazione dalle ortodosse culture, e politiche, produce l'affiorare della molteplicità e delle multivocità. Diversità di posizioni e tendenze che ancor prima di rappresentare le qualità formali degli esperimenti architettonici, riguardano e rispecchiano le differenze etniche e storiche che, solidamente, hanno dato forma e forza alla identità della cultura europea. Se una architettura europea va perseguita, dunque, questa non potrà che esprimersi come la sintesi più alta tra almeno tre componenti che possiamo definire strutturali del fenomeno architettonico: l'effettivo stato dei singoli luoghi che insieme danno senso ai variegati paesaggi del territorio europeo, la molteplicità delle concezioni dell'abitare le cui contaminazioni e stratificazioni hanno dato storicamente luogo al carattere particolare della città europea, le più avanzate ricerche sulla innovazione tecnologica e comunicativa in quanto progressiva risposta alle istanze di riqualificazione dello spazio domestico e dello spazio pubblico. L'architettura forse non è altro che l'assunzione di tali questioni in quanto "necessità profonda" e, insieme, capacità di sintetizzare nell'opera architettonica il loro intescarsi come "materiale" che deve essere formalizzato. Nessuna di esse può essere travisata come sovrappiù, elemento aggiuntivo e sovrastrutturato. Così anche alcune importanti preoccupazioni, come quella espressa da Jean Nouvel, sulla improponibile urgenza di prima "luoghi da abitare" manifestata dalle popolazioni del Terzo mondo e in generale dai continenti meno ricchi del pianeta, non possono più essere contrapposte all'architettura, o, meglio, alla necessità di dare forma propria e qualità poetica (non senso di Höderling) al paese che, anche nei casi di necessità primaria più impellente, gli architetti non possono più pensare che sia possibile disegnare una casa, un manufatto, senza con questo aver disegnato anche una architettura, un luogo la cui utilità sta sì nel potersi rifugiare, ma nessun rifugio è veramente tale se non è anche in grado di fare poeticamente sognare.

L'occasione di un incontro

GIULIA BERTELLI

A pochi mesi dalla chiusura dei lavori del convegno "Oggi l'architettura. Forme, cultura, tecniche", si può vagliare una prima provvisoria conclusione sull'esito dell'incontro, proprio a partire dalle condizioni della sua messa in atto. Innanzitutto la distanza critica che questo progetto ha dichiarato sin dal suo nascere dal più famoso antecedente, l'irripetibile Convegno Internazionale d'Architettura Moderno del 1949, che con mezzo secolo di anticipo decretava, nello stesso luogo, i primi sintomi di una crisi che di lì a poco avrebbe messo a dura prova le istanze teoriche e operative del moderno "moderno". L'espello alla necessità di un rapporto più profondo con la "tradizione del nuovo" avviata in quell'occasione a un confronto più diretto con la storia, sollecitata dalla domanda di un bilancio critico sui risultati dell'ideologia legata alla razionalità machinista, alla produzione di massa, alla critica internazionalista, che cominciava a mostrare il proprio fallimento nel paesaggio delle città distrutte del dopoguerra. A distanza di mezzo secolo da quel memorabile evento, il convegno "Oggi l'architettura" ha voluto definire, nella specificità delle circostanze, i segni di un nuovo importante trapasso, reso ancor più significativo da un calendario che denunciasse una congiuntura temporale assai rilevante: la



Vista della mostra, particolare.

coincidenza del cinquantenario del CIAM con la ricorrenza "epocale" che al pathos del millennio concluso accompagnava "il senso profondo di una trasformazione radicale della civiltà e dell'umanità stessa e dunque il senso di un'indiscutibile fine non del mondo bensì di un secolare modo di vivere, di concepire e di amministrare" (C. Magis, 1999). Proficando all'abbandono a visioni nostalgiche e insieme a rifiuto inaspriti, la manifestazione bergamasca ha voluto richiamare sin da subito l'attenzione sul presente della condizione architettonica, nelle sue specificità, contraddizioni e deboli speranze. Proprio "osservando il mezzo secolo trascorso dal VII CIAM... in la retrospettiva dei mutamenti che si riflettono sulla scena dell'architettura appare infatti accreditata con effetti destabilizzanti sul ruolo del progetto", dichiara il manifesto d'apertura, nel momento in cui "la produzione del periodo coltiva parallelamente le astrazioni dei paradigmi 'universal', ripropone il repertorio eclettico degli storicismi, rinima i fantasmi neowagneriani, decomprime i procedimenti di sintesi formale, omologa la costruzione agli stereotipi tecnologici". Tratto distintivo la crisi della concezione continuista dello sviluppo storico e l'apertura a un relativismo culturale che allenta la frattura tra classicità e modernità, tra tradizione e innovazione, tra organicismo e meccanicismo, provocando non tanto un possibile ritorno a una "ragione architettonica" fondante, quanto una "frammentazione progettuale che aliena interi patrimoni culturali senza saper attingere alle loro potenzialità offerte dalle società complesse". Molteplici cause tendono infatti a coinvolgere l'architettura a livelli di astrazione e sovrastrutturazione più evidenti, alienando il significato profondo dell'abitare, che viene surrogato dall'enfaticizzazione iconica di una produzione ricca di immagini, dove "predomina l'assemblaggio, il movimento al singolare, il lessico ergonomico" (P. Giordani, 1997). Anche dove le condizioni contestuali sembrano ancora offrire potenzialità ragguardevoli, gli alfabetti culturali tendono a ricomporsi in riconoscibili codificazioni linguistiche, cadendo nella ricerca di nuove identità locali come possibile riscatto dal processo di omologazione globalizzante. Sull'onda di un inquietante "approdo epocale", si

configurano dunque importanti domande per l'architettura, che il convegno ha posto in primo piano sin dall'apertura dei lavori, quasi per dichiarare programmaticamente gli intenti: "qual è risposta architettonica dare alle forme polisemiche dello spazio attuale? Quale interpretazione architettonica offrire alle forme simboliche, espressive, comunicative della cultura odierna? Quale corrispondenza architettonica proporre alle forme tecnologiche degli edifici digitali?" Si tratta di interrogativi di fondo che riguardano da un lato il futuro dei nostri abitanti in rapporto alla valorizzazione delle risorse, alla qualità dell'architettura e al ruolo dell'architetto entro i processi di globalizzazione e i resistenti regionalismi, d'altro lato il presente stesso dell'architettura, "conteso tra la decadenza dei segni del passato e la prefigurazione delle direzioni future". Nell'obiettivo di fare emergere le linee di una ricerca progettuale nonostante tutto ancora possibile, all'interno della quale poter ritrovare i punti di ancoraggio di un terreno comune in grado di "sfidare" i "paesaggi dispersi, di ricomporre le culture multiple, di riassicurare le reti concorrenti", come enuncia il manifesto del convegno. Proprio sugli interrogativi di fondo si sono confrontati alcuni tra i maggiori protagonisti della cultura architettonica europea: Gregotti, Cichelli, Scharoun, Koolhaas, Carrozzini da Grac, Sousa Bym, Sachmel, de Las Cases, Conen e Nouvel, riproponendo un dialogo attivo oltre la distanza delle singole posizioni. La necessità di riannodare la centralità del progetto come luogo privilegiato del confronto, del dialogo e della trasformazione, si è posta come condizione indispensabile per ritrovare quel "filo comune", restituire necessità all'azione del progetto, verità alla progettazione, concretezza alle soluzioni proposte, [...] poiché solo il progetto può vincere questa congiuntura di eventi ritenuti ineluttabili che troppo spesso a posteriori dobbiamo chiamare destino". A corollario del convegno l'annuncio da parte delle rappresentanze istituzionali e imprenditoriali, di un programma di iniziative congiunte legate a temi del dibattito attuale, inerenti problematiche emergenti da luoghi concorsi interessati da fenomeni dissipativi, da usi incongruenti, da interferenze infrastrutturali.

Una sfida per l'architettura e insieme una promessa per la città di Bergamo, tornata per due giorni protagonista del dibattito europeo.

CONVEGNO EUROPEO DI STUDI EUROPEAN STUDIES CONVENTION

Oggi l'architettura: forme, cultura, tecniche. Un confronto nel cinquantenario del VII CIAM di Bergamo 1949
Today architecture: forms, culture, techniques. A comparison on the fiftieth anniversary of the Bergamo VII CIAM 1949

Bergamo 1-2 ottobre 1999
 Bergamo, Italy 1st-2nd October 1999

Sede
 Palazzo della Regione, Piazza Vecchia, Bergamo Alta

Sessioni
 Aperture problematiche, Relazioni tematiche, Interventi conclusivi

Sessioni
 Problematical openings, Thematic reports, Conclusive interventions

Promozione
 Promotore
 L.P.A.U. - Laboratorio Internazionale di Progettazione Architettonica e Urbanistica del Politecnico di Milano
 L.P.A.U. - International Laboratory of Architecture and Urban Planning

Coordinamento
 Coordinatore
 Sergio Cresti, Roberto Spagnoli, Andrea Tosi
 Associazione alla Cultura del Comune di Bergamo
 Bergamo City Council for Culture

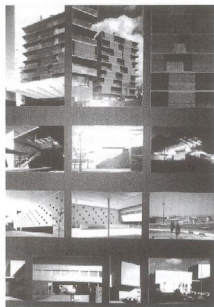
Organizzazione e sviluppo
 Organized and developed by
 Sergio Cresti con Gisa Benelli, Camillo Bertolini, Marco Baccini, Marco Piacca, Giorgio Gatti, Andrea Gatti, Guido Morgante

Coordinamento e realizzazione
 Coordinated and executed by
 Pasquale Lampugnani Comune di Bergamo

Oggi l'architettura: posizioni a confronto

GUIDO MORPURGO

Il confronto delle posizioni al convegno europeo di Bergamo rimanda la distanza dal VII CAM, evitando facili optici celebrative. Alla frattura aperta nel 1949 sui fondamenti della progettazione, corrisponde la volontà di far fronte all'incontenibile crisi dell'architettura contemporanea che, smarriti i suoi obiettivi storici entro un panorama disciplinare indebolito, pare incapace di affrontare l'inedito scenario delle modificazioni del luogo. Ricollocare l'architettura nel suo territorio ha costituito l'obiettivo dell'appuntamento bergamasco, bilancio di fine millennio sulle condizioni del progetto, oggi frammentato e autoreferenziale. All'enciclopedia introduttiva è conosciuta la costruzione di un luogo di dibattito per l'architettura europea. Sergio Crotti - principale organizzatore con Andrea Tosi e Roberto Spagnolo - ha tracciato lo schizzo di una "griglia" contemporanea, le cui linee-guida hanno interposto gli interventi. "Promuovere un'avanguardia di ricerca", combattere una "linea di resistenza critica", rilanciare uno "statuto fondativo del progetto", ricostruire un "fronte dell'architettura contemporanea", sono le proposizioni dell'"esperimento di rilancio teorico-operativo del lavoro progettuale", articolate sulle categorie programmatiche "forme, culture, tecniche", rispetto alle quali si tenta qui di ricondurre i singoli interventi. Quali forme per uscire dalla crisi? La necessità di ricomporre costruzione e interpretazione ha costituito un fronte resistente per ridefinire forme, sulla base di un'idea culturale europea. Vittorio Gregotti ha argomentato il problema dell'"identità dell'architettura europea e la sua crisi", proponendo la lettura dell'idea della forma come "forma del giudizio". La "corruzione" della dialettica tra modernità e tradizione, basata sull'identità tra cambiamento e permanenza, trasforma l'architettura in un "problema stilistico". Il passaggio da una cultura radicata e critica all'attuale ottica post-critica, segna l'accantonamento dell'idea di un'architettura europea: perdita che rende necessario un confronto col nuovo, attraverso il "rapporto con la propria esperienza". Alla massima infrazione delle regole deve corrispondere un'architettura radicata, che non può prescindere dal suolo. Il confronto con l'esperienza europea dell'architettura e l'allontanamento dai rapporti di mercato può rigenerare una critica che ricostruisce il problema della forma quale idea di giudizio. Rispetto al '49 è necessario, secondo Henri Ciriani, una rilettura del Movimento Moderno, progetto incompiuto da continuare per rilanciare il ruolo sociale dell'architettura entro un concetto di spazio basato sulla "funzione al servizio della società". "Evitare di perdere le radici dell'architettura europea", così Hans Kollhoff richiama l'urgenza di una dimensione relazionale: "la forma, essenza dell'architettura, non accade: è una conseguenza della razionalità". Alla virtualità mediatica bisogna rispondere con un'architettura contestualizzata. Jean Nouvel, intervistato da Andrea Gritti e Marco Bozzola, ha riportato le condizioni dell'architettura all'"accumulazione di materie" entro un "nuovo strato geologico o geografico" in una città che si fa senza di noi". La modificazione morfologica si opera con "piccoli tocchi, disvelamenti di qualcosa che esiste". "L'architettura ha raggiunto la sua età adulta", la dimensione memoriale dei paesaggi evita una nuova "tabula rasa". Rispetto alle culture - usi e significati della forma - definendo l'architettura "pictorialità di una domanda di cultura", Nouvel ha legato il concetto di appartenenza alla "memoria" progettuale.



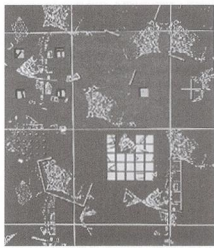
Manifesto di J. Bach Nunez e G. Mora Granat.

Per l'architettura: istruzioni per l'uso

MARCO BOZZOLA

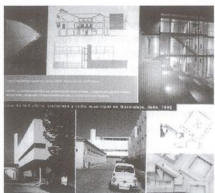
Ripercorrere il complesso sistema di "segni" che articola i contributi pervenuti alla Consultazione europea. Per l'architettura: proposte, programmi, progetti", esposti nella suggestiva cornice del Palazzo della Regione di Bergamo in occasione del convegno di studi "Oggi l'architettura. Forme, culture, tecniche", si presenta sin dai primi passi compito arduo, non privo di ambiguità. Ambiguità delle quali pare opportuno tentare di sgombrare immediatamente il campo. Da una parte, infatti, le "teleselezioni" giunte alla Consultazione da tutta Europa (circa 90 su 200 architetti e studi di architettura invitati a produrre) non possono ritenersi esaurienti rappresentazioni delle posizioni e degli approcci diversificati che compongono l'odierno panorama delle ricerche architettoniche in Italia e all'estero. Dall'altra, poiché la disomogeneità dei contributi, in termini di contenuti, oltre che grafico-espressivi, alla quale la consultazione "a manifesto" poteva certamente condurre, rende complessa e in alcuni casi impossibile l'individuazione di un unico piano di confronto. L'ipotesi più convincente per una valutazione critica complessiva in grado di restituire l'affatto propositivo comunque emergente dalla Consultazione pare dunque quella di operare per categorie, nelle quali cercheremo di mettere in evidenza l'intima formulazione di temi specifici attraverso i quali valutare il portato critico delle singole proposte elaborate. L'interrogativo di fondo riguarda il futuro dei nostri abitanti in rapporto alla valorizzazione delle risorse, alla qualità dell'architettura e al nuovo ruolo professionale dell'archi-

tetto, conteste entro gli odierni processi di globalizzazione e i resistimenti regionalismi. L'accento veniva sinteticamente posto sui tre concetti fondamentali dell'opera architettonica come pratica progettuale consapevole: forma, cultura, tecnica, ovvero sul ritrovamento di una nuova centralità disciplinare all'interno dei processi di modificazione e trasformazione delle componenti fisico-formali, utilitarie-culturali e produttive-realizzative dello spazio abitato. Una prima risposta ai temi sollevati definisce un approccio che potremmo definire regionalista. Il ritorno a una condizione precedente dell'architettura sembra profilarsi in queste proposte come dimensione escatologica nei confronti delle difficoltà del nostro presente. Una condizione originaria, spesso neoromantica, inseguita nei corridoi di un claustrale ricorso all'iconografia storica, alle riprese stilistiche e metaforiche di un passato a cui si riconosce la possibilità ultima e definitiva dell'architettura di rappresentare conte-



Manifesto di F. Puthi.

Reinventandosi", l'architettura, non più autonoma, vede nell'immagine il suo "substrato", che agisce "lavorando sull'evoluzione del senso generale verso una "intercultura". L'"appartenenza all'"arcipelago Europa" (Gregotti) denota, anche per Manuel De Las Casas, l'inscindibilità del contesto. "La storia, la città, il costruito e il simbolo, il luogo culturale e i fisici" riassumono il percorso dell'architettura moderna, valori della pratica progettuale. Secondo Jin Suchmel, la necessità richiamata da Ciriani di riabilitare valore sociale all'architettura, "insuperabile dall'innovazione artistica", diventa importante per stabilire una continua rimirazione della qualità. L'espressione culturale dell'architettura coinvolge l'aspetto di trasmissibilità e d'insediamento, già affrontato nel '49. Secondo Aurelio Gallati l'attualità delle proposte di allora "rispetto alla condizione corrente del mestiere dell'architetto" consiste nel riflettere l'insegnamento sulla base "voluntarista e solidi" del Movimento Moderno, rigenerando la "centralità del progetto" attraverso un "architettura territoriale". L'urgenza di un ruolo ricostruttivo mediante una "progettazione transdisciplinare", ha notato Jo Coenen, corrisponde al coinvolgimento progettuale dello spazio collettivo. Ripercorrendo (in video) sue realizzazioni, Coenen ha fissato tre parole-chiave: "stile", come espressioni biografiche "che dominano la considerazione corrente delle tecniche", meccanismo entro "un processo di associazione tra tecnica e domanda"; "ordine del progetto" come interpenetrazione delle operazioni compositive; ricerca dell'"ambiguità" di condizioni concorrenti alla modificazione del contesto, attraverso il progetto - "direttiva dello spazio abitabile" - da difendere dall'invasione di immagini mediatiche. I paesaggi contemporanei presentano, secondo Gonzalo Sousa Byrne, "un alto grado di vulnerabilità rispetto alle tecniche", che modificano la forma del luogo. L'intercetto tra aspetto corporativo e confronto con la società descrive lo scenario di crisi, e l'urgenza di rinnovare la progettualità nel suo rapporto con la storia. Una "coscienza delle contemporaneità" successive sostiene la capacità trasformativa del progetto. Indebolimento disciplinare e crisi d'identità sono intensificate "dal processo di saturazione del virtuale e dall'omogeneizzazione dell'informazione", cui risponde costruendo uno "spessore nello sguardo" per la rigenerazione dei fondamenti del progetto. Il venir meno del corretto utilizzo delle tecniche, secondo João Luis Carrilho da Graça, concretizza il rischio che gli architetti "diventino couteurs scolti per interesse stilistico". Alla marginalità dell'architettura contemporanea, concorre l'impiego globalizzante di tecnologie costruttive e risoluzioni impietistiche, cui corrisponde una condizione professionale "autistica": bisogna rivendicare un'idea di architettura quale inimitabile pratica artistica. A Bergamo, luogo del dibattito ricostruito, si confrontano le posizioni disegnando i contorni di un "piano lecorbusieriano": rapporto tra memoria e sviluppo, coincidenza tra passato e futuro, si pone quella saggia mobile che moltiplica i territori dell'architettura europea attraverso la costruzione di una nuova coscienza critica.



Manifesto di S. Quesada Garcia.

niti e valori sociali condivisi. Nella riproposizione modellistica del passato, è falsata la prospettiva odierna, sleghando l'interpretazione delle mutate condizioni di rapporto dalla possibilità concreta di un loro controllo e di una loro trasformazione. Questo risulta particolarmente evidente in alcuni contributi italiani, dove l'approccio sembra attardarsi su espressioni paradossalmente analoghe, se pure all'apparenza antitetiche: una dimensione antica, sorta di riverte architettoniche, nella quale le figure del passato vestono i contorni di un'architettura che opera alla "costruzione di monumenti" (Pizzigoni) o una versione aggiornata, primitiva antica, in cui l'immaginario architettonico proietti porzioni urbane riconoscibili entro "orbite extraplanarie", come a sostenere una sorta di deriva dell'architettura, nella quale la tradizione disciplinare esista di fronte alla formulazione di nuovi "approdi" (Anselmi). Un secondo approccio capace, spesso senza controllo critico, l'onda delle nuove tecnologie informatiche, dove i processi di elaborazione del flusso globale di informazioni definiscono una sorta di nuova condizione culturale alla cui pressione l'architettura mostra il fianco deformando le proprie componenti costitutive (Fulacci). Certo il problema delle reti di comunicazione, materiali e immateriali, la cui scala di relazioni è condizionale nella (e in gran parte inesplorata) per l'architettura, diviene un nodo cruciale nella particolare congiuntura odierna. I nuovi codici di un'aggiornamento dei linguaggi espressivi sono così stati espressi come modalità diversificate. Da una parte, vi è la problematizzazione della perdita di valori e delle modificazioni dei significati, che lascia la risposta allusiva e aperta (Marisella e Turchi), dall'altra, una versione che differenziamo progressista, indica nuove direzioni, con una messa in discussione della superficie stessa della rappresentazione, attraverso un'accumulazione e stratificazione di livelli (Andriani). Altri contributi ancora mostrano un approccio che assume la frammenta-



Vista del tavolo dei conferenzieri, da sinistra: H. Kollhoff, H. Ciriani, A. Gallati, J. Suchmel, G. Sousa Byrne.

zione come condizione contestuale al fare architettonico, da una parte rispondendo in termini anti-essenzialisti alla situazione urbana odierna, denunciando una sorta di impraticabile ritorno sia nei confronti di un ordine preconcetto, sia rispetto a un'alternativa d'ordine nuovo; dall'altra, nei casi più interessanti, la frammentazione, assunta come sistema dato, è condizione per la riscrittura di un nuovo ethos nelle cui maglie e pieghe iscrivere le poche figure che ancora (a una volta ancora) possiamo nominare, in una sorta di rete semiologica attraverso i cui traguardi è forse possibile attribuire una nuova determinazione di senso allo spazio urbano (Purini). Molti hanno infine scelto di parlare attraverso il proprio lavoro: progetti e realizzazioni. Anche in questo caso, che potremmo in generale definire pragmatico, si delineano approcci differenziali. Alcuni hanno forse mancato l'occasione di vasto respiro che la consultazione proponeva al dibattito, restringendo il punto di osservazione a una prassi attuale, tanto formalizzata quanto spesso reiterata nelle soluzioni, da consegnare alla critica estetica come elemento di discussione, nel migliore dei casi, quando non semplicemente strumentale a una divulgazione un po' pubblicistica del proprio operato. Più interessante pare il contributo di coloro che hanno colto l'occasione per sviluppare una sorta di autocratico rispetto al proprio fare architettonico, utilizzando i progetti e le realizzazioni professionali per elaborare riflessioni sui nodi cruciali della disciplina il cui stato di crisi, ma anche il cui possibile riscatto, il convegno certamente individua. Emergono in sostanza un panorama eterogeneo, molti panorami, i cui punti di osservazione sono, in sostanza, spesso producendo siltamenti delle linee d'orizzonte verso le quali tende il futuro dell'architettura. Eppure l'eterogeneità dei contributi è emerso un fronte comune del quale il convegno e la Consultazione possono certamente trarre un bilancio positivo: la riaffermazione della centralità del progetto, come strumento primario ed attività specifica del sapere disciplinare applicato alla qualità complessiva dell'ambiente di vita dell'uomo, recupera, del clima culturale di cinquant'anni o sono, un certo affetto riformista, la cui "spemanz" a promessa progettuale sola può vincere, per usare le parole di Crotti "quella congestione di eventi ritenuti inutilizzabili che troppo spesso a posteriori dobbiamo chiamare destino".

Manifesto di G. Bellotti.

Nuove generazioni: linee di tendenza

CAMILLO BOTTICINI

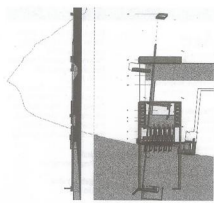
La mostra e le relazioni presentate nell'ambito del convegno forniscono significativi spunti per definire una lettura relativamente al lavoro delle nuove generazioni di architetti. È tuttavia necessario al fine di inquadrare il fenomeno, definire una più ampia cornice analitica sullo "stato dell'arte" disciplinare, nel tentativo di individuare i caratteri di identità e differenza con quelle che li hanno preceduti. Come sosteneva negli anni Sessanta Le Corbusier, sono forse le nuove generazioni quelle che possono meglio interpretare un periodo storico certo oggi non più caratterizzato da un'ideologia o da uno stile, da uno "zeitgeist", che come quello della produzione industriale ha dominato buona parte dell'architettura del XX secolo. Harvey, definendo la contemporaneità postmoderna, vede la realizzazione di una paradossale omogeneizzazione che cancella, ponendole sullo stesso piano, le posizioni più distanti. L'architettura si confonde così tra l'opera di scultura e il contenitore neutro; l'estetica del computer e il ritorno



Manifesto di G. Salinas.

all'originalità manuale; il revival organicista e l'espressione tectonica delle strutture; la ricerca di una figuratività simbolica e ornamentale in contrapposizione alla standardizzazione modernista. Sono certamente le giovani generazioni quelle che si confrontano più fortemente con la crisi del ruolo dell'architetto e dell'architettura che di fronte alla complessa realizzazione dell'opera lo relega a confezionatore di immagini predefinite in un'articolazione tecnica e funzionale svolta da società di ingegneria. La condizione professionale si realizza forzatamente nella ricerca di una proiezione mediatica del proprio lavoro quale condizione di sopravvivenza, alimentando uno sperimentalismo figurativo che omologa la comunicazione del progetto alle tecniche diffuse al mondo della pubblicità della moda, o nel migliore dei casi alle arti visive. Se la condizione di riferimento onto ci si colloca l'operato dell'architettura esprime una omogeneità diffusa a tutto il pianeta un primo interrogativo sull'operato delle giovani generazioni riguarda la verifica dell'effettiva esistenza di un'architettura individuale come europea, un secondo se esista una effettiva discontinuità generazionale che permetta di individuare linee di ricerca originali, coerenti e condivisibili; il terzo, riferibile a un possibile orientamento progettuale in tentativo di costruire un'ipotesi di lavoro comune, che possa costituire come avveniva per i Ciam un'avanguardia di ricerca. Un'ipotesi di risposta all'interrogativo sull'esistenza di un'architettura europea cede a possibilità individuando un rapporto di continuità e discontinuità, nelle tradizioni nazionali. Groggi individua una sorta di "internazionalismo critico" che ha prodotto una sedimentazione di idee e valori rispetto ai quali oggi la generazione dei trieta-quarantenni, offre una risposta che interpreta dialetticamente il rapporto tra permanenza e cambiamento degli statuti disciplinari dell'architettura. Tratto comune caratterizzante l'operato dei giovani è la rottura con lo storicismo che ha caratterizzato gran parte dell'architettura negli anni Ottanta. Si afferma una diffusa tendenza neovanguardista che recupera attualizzando le forme del modernismo. Emerge la consapevolezza che il mutato quadro insediativo europeo richiede una architettura che sappia ripensare le proprie categorie fondative, esprimendo positivamente i valori di un abitare contemporaneo, con ipotesi trasversali. Pur essendo presenti atteggiamenti autoreferenziali, appare nelle diverse dedizioni ideologiche e stilistiche un substrato di nodi teorici rife-

relli ad alcuni aspetti centrali del progetto di architettura quali il rapporto con il suolo, l'attenzione alla geografia dei luoghi e alle loro differenze, ai tracciati, alle relazioni. A questo si aggiunge la consuetudine a una lettura non stilistica ma strutturale dei valori ambientali e spaziali. Si configura un substrato comune alle diverse tendenze, nucleo permanente e grado zero da cui partire per l'architettura del nuovo secolo, coagulo, dell'eredità positiva conseguente al processo di riorganizzazione sul movimento moderno. Spesso le differenze riscontrabili tra i diversi approcci riguardano più la consuetudine a un confronto con la concreta realizzazione delle opere, anziché a uno sperimentalismo privo di relazioni con la complessità architettonica, tese a un'accattivante comunicazione, rispetto al quale il medium computerizzato si dimostra tutt'altro che mezzo neutrale dell'elaborazione progettuale. Nell'ambito della mostra il lavoro delle giovani generazioni vede certamente possibili riscontri nella produzione architettonica di matrice iberica, rappresentata a Bergamo dai lavori e ricerche di Manilla e Turrent, Santiago Quesada Garcia, Ignacio Rubio. È presentata un'architettura collocata nel corso di una tradizione che non ha mai perduto un rapporto con la cultura figurativa del modernismo, capace di uno sperimentalismo tipologico legato agli studi sulla città e il territorio di ascendenza italiana. Opere come il Museo di Zamora blocco astratto e radicato non solo mantengono al luogo, nuovo monumento ricostruttivo di un tessuto sfregiato, così le case di Garcia e Rubio rileggono la complessità degli spazi e dei patii urbani svizzeri, esprimendo un rapporto di continuità con la tradizione pur affermando i valori di un'architettura assolutamente moderna. Tra gli architetti francesi particolarmente sensibile appare la poetica interpretazione del luogo e del paesaggio, nel lavoro del monegesco Marc Barani che con il cantiere di Cap Martin mostra come sia possibile fornire una risposta alla complessa relazione tra edificio natura. Chiameremo urbanometropoli la sofisticata ricerca compositiva di Hervé Dubois parigino, elabora complessi concetti formali, macchine per abitare che rinnovano le radici corbuseane. È evidente come per gli architetti citati il rapporto tra teoria e pratica dell'architettura abbia trovato concrete possibilità realizzative grazie a occasioni favorevoli dalle consuetudine concorsuali, fondamentale strumento per l'affermazione e la materializzazione e verifica delle idee, nonché di crescita professionale.



S. Telesio e M. Veljovic, progetto progettuale per Belgrado, manifesto presentato alla mostra.

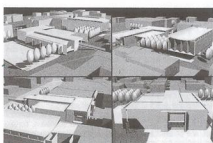
Occasione che si è presentata ad Andreas Vass austriaco, che costruendo complesso strategico di rapporto con i luoghi sistemati nel progetto vincitore dell'European per la sistemazione degli spazi esterni dell'Albania di Granada, rievoca interpretando i caratteri costitutivi il sistema dei muri e delle condotte per l'irrigazione che hanno definito la costruzione del luogo. Di grande efficacia la ricerca del croato Hrvoje Njiric che nei propri progetti urbani unisce lo sperimentalismo tipologico e il funzionalismo ludico di marca koohlschiana con una attenzione alla struttura delle matrici insediative esistenti che divengono sostegno al progetto. La produzione del belgradese Stjepan Tesic e Milena Veljovic, coniuga una sofisticata elaborazione stilistica e progettuale capace di reinterpretare principi compositivi riconducibili all'avanguardia costruttivista alle potenzialità di un'estensione territoriale della "promessa architettonica" corbuseana. Difficile e complesso è parlare degli architetti italiani presenti, dove le relazioni con le scuole di appartenenza appaiono facilmente identificabili pur nel mutuale quadro dell'architettura nazionale. A un sofisticato approccio teorico e concettuale non sembra corrispondere la sintesi visiva generata espressamente dalle architetture europee. Pur riscontrando alcuni positivi segnali, a testimoniare un sensibile controllo degli strumenti progettuali nelle opere di Bernardi, Marone, Casamonti, De Masciari, sembra difficile individuare un rapporto efficace tra le ricerche accademiche e la produzione concorsuale, quasi sempre senza esiti realizzativi e concreta costruzione dell'architettura.

Prospettive

ANDREA GRITTI

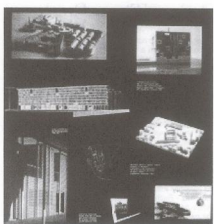
La fine del Ciam e il declino del Movimento Moderno coincidono. Gli ultimi Ciam documentano l'emancipazione di un circolo culturale, militante ed etario, dalla "dittatura ideologica" di Le Corbusier, di Gropius, di Sert, di Giellund. Negli atti dei congressi di Bridgewater (1947), Bergamo (VII-1949), Hoddesdon (1951), Dubrovnik (1954), Aix en Provence (1955) si vedono affiorare i motivi che, nell'ultimo Ciam di Otello (1958), resero incombenti le eresia regionaliste dei giovani critici e l'ortodossia internazionalista dei vecchi maestri. La spartizione della sigla Ciam e l'autoscioglimento delle delegazioni nazionali non segna solo la fine dell'internazionalismo modernista, ma anche il tramonto del dibattito e del confronto quasi strumenti per affrontare e risolvere i problemi posti all'architettura dalle sempre più complesse trasformazioni dell'insediamento umano. Dopo Otello i critici del Ciam si oppongono alla redazione di "Carte" (come quella di "Alte" o di "Grigie" (come quella di "Bergamo") in nome dell'irriducibile complessità dell'architettura e dell'urbanistica. Se da una parte è facile giustificare lo scetticismo che accompagnava l'applicazione di principi universali alla specificità delle situazioni particolari, d'altra è evidente come la decisione di privarsi di stabili punti di riferimento abbia impedito l'assetto del dibattito su questioni concrete, tanto che la progressiva marginalizzazione del discorso sull'architettura pare logicamente conseguente alla scelta di evitare pronunciamenti autorevoli sui principali fatti del ciclo dell'insediamento umano. Tra i motivi che hanno condotto allo scioglimento del Ciam ebbero un ruolo centrale problemi di legittimazione, analoghi a quelli che, su altri piani e altre scale, ma nello stesso periodo, paralizzarono i meccanismi degli accordi politici internazionali e rendevano inefficaci le dichiarazioni comuni su questioni di interesse

generale. In questo senso il declino del Ciam può essere letto come una crisi di maturità della cultura architettonica, quasi una transizione dai contenuti assembleari dell'internazionalismo a quelli mediatici della globalizzazione. Al centro di questo passaggio si colloca la trasformazione dei "luoghi" per la promozione della cultura architettonica. Contemporaneamente alla fine del Ciam si assiste infatti all'irresistibile ascesa della rivista di architettura, cui è stato demandato il compito di sorreggere il dibattito disciplinare attraverso una vera e propria opera di mediazione. Intersecando il movimentoismo accademico e selezionando percorsi professionali chiaramente autografici, i media hanno svelato, nel ristretto circolo dei contatti di redazione, il ruolo guida che era stato in precedenza assorbito dalle delegazioni Ciam sotto la guida dei maestri. Tra l'altro degli anni Sessanta e la seconda metà degli anni Settanta, molte riviste, soprattutto europee - da "Casabella", a "Architectural Review", a "Architecture d'aujourd'hui" sono per citare le più note e diffuse - hanno contribuito alla divulgazione di complesse problematiche progettuali (disegno della "grande dimensione", architettura del paesaggio, rapporto con l'arte e con la cultura, problematiche tipologiche ecc.). Per quanto rivela la trasmissione di una nuova consapevolezza critica, le riviste di settore rispondevano alle superiori finalità dell'industria culturale, che applicava rigorosi meccanismi di selezione dei modelli progettuali proprio mentre promuoveva le Scuole di architettura come prototipi del



M. Tadi, pannello dimostrativo, particolare.

l'università di massa. Codificando meccanismi, canonizzando e parole d'ordine, i comitati di redazione hanno sistematicamente applicato il veto e la censura ovvero la promozione e l'adozione, legittimando "a mezzo stampa" la discesa separazione tra il limbo della competizione professionale "senza quartiere" e l'olimpico degli stars system. Ne ha fatto le spese la ricerca di una strategia capace di definire i contenuti della riflessione militante sull'architettura. Nella pubblicistica recente la presentazione patinata di "grandi firme" impegnate nello svolgimento di ricerche individuali sul "braggiato" o sulla "poetica", dà credito all'idea che nel panorama architettonico contemporaneo più importanti gli "esercizi di stile" delle capacità di rivelare attraverso il progetto i significati essenziali dell'abitare e dell'abitare. L'ostilità verso ad ogni forma di militanza non omologata alle necessità propagandistiche della "cultura delle immagini", non riguarda solo le riviste di architettura. La proliferazione di mostre ripresentando antologiche e biografiche, da una parte, e di convegni dedicati esclusivamente all'aggiornamento e alla specializzazione, dall'altra, sono i segnali evidenti di quanto sia estesa l'uffimazione di un dogmatismo mediatico, fondato sul "culto della personalità progettuale" e sulla compartimentazione del sapere architettonico, che non lascia spazio alla formulazione di interventi sul destino del progetto. Tuttavia a quarant'anni dalla fine del Ciam, in piena fase di globalizzazione, si intravedono i segnali del lento declino della più recente "dittatura culturale" a mezzo stampa. Apparentemente disponibile alla valorizzazione di contenuti e messaggi organici, la rete telematica si presenta infatti come il "substrato universale" per nuove virtualità comunicative. "Braccio secolare" della civiltà dei consumi, evidentemente esposta alla minaccia di una deriva orwelliana, essa presuppone comunque l'esistenza di un "luogo comune", nelle potenzialità e sviluppare strategie culturali non omologate ai modelli moderni. La metafora della rete è in questo senso lo spunto utilizzato nell'ideazione del Convegno Europeo di Suoi. Oggi l'architettura: forma, cul-



G. Zucchi, tavola espositiva.

ture, tecniche". Al di là dell'obiettivo dichiarato e dei contenuti dell'incontro, il significato principale di questa iniziativa risiede nel confronto, diretto e non estemporaneo, tra accreditate posizioni culturali dell'architettura europea. Ai dodici relatori ufficiali del Convegno e agli oltre duecento gruppi di progettazione invitati alla Consultazione Europea si è richiesta l'espressione di un messaggio sullo stato dell'arte, capace di introdurre un ragionamento sull'"emergenza" architettonica. L'invito a partecipare e al messaggio di adesione hanno assunto entrambi la forma di un manifesto: un'embrionale dichiarazione programmatica il cui senso profondo risiede nella capacità di determinare motivi di aggregazione per la valorizzazione di punti di vista comuni sul destino del progetto architettonico. Nel vortice di una crisi senza precedenti, non è ancora persa l'occasione di promuovere i dibattiti e il confronto quasi strumenti indispensabili per lo sviluppo di una "speranza progettuale". A cinquant'anni dal Ciam di Bergamo, il recente Convegno Europeo ha costruito il primo "nodo" di quella "rete" nella quale è forse ancora possibile impigliare i problemi che le trasformazioni dell'insediamento umano pongono incessantemente all'architettura.

