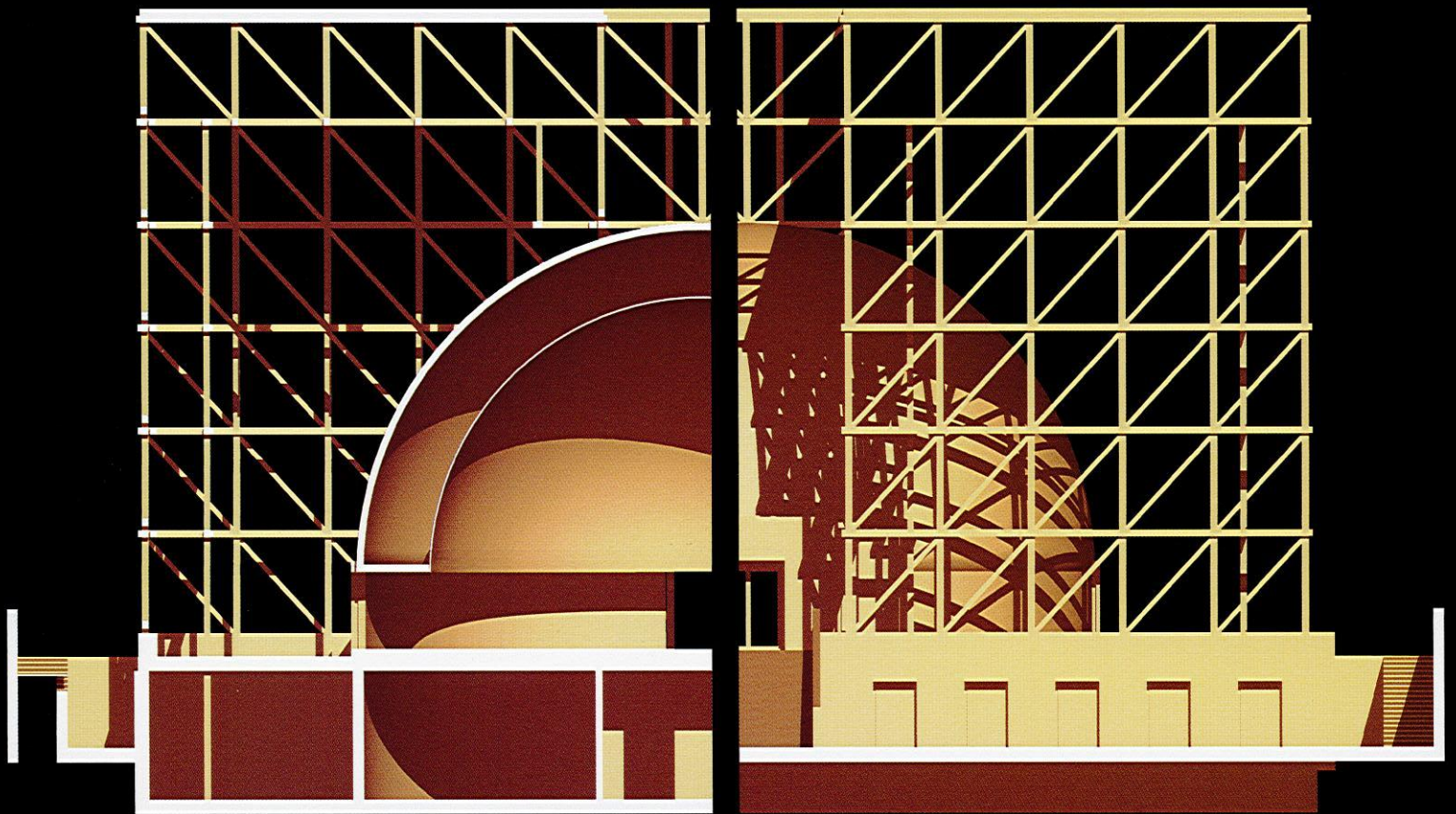


AIÓN

Rivista internazionale di architettura

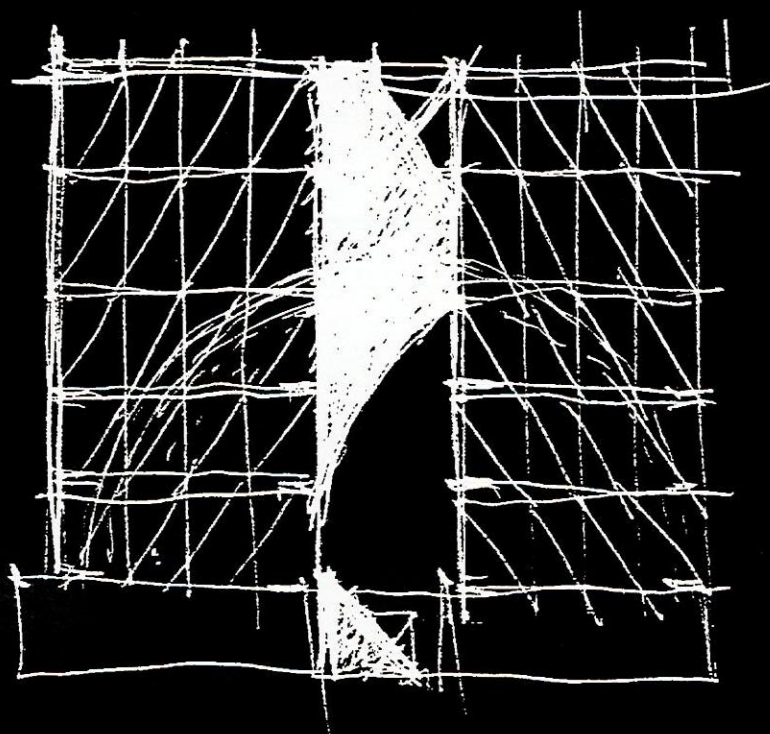
11
composizione

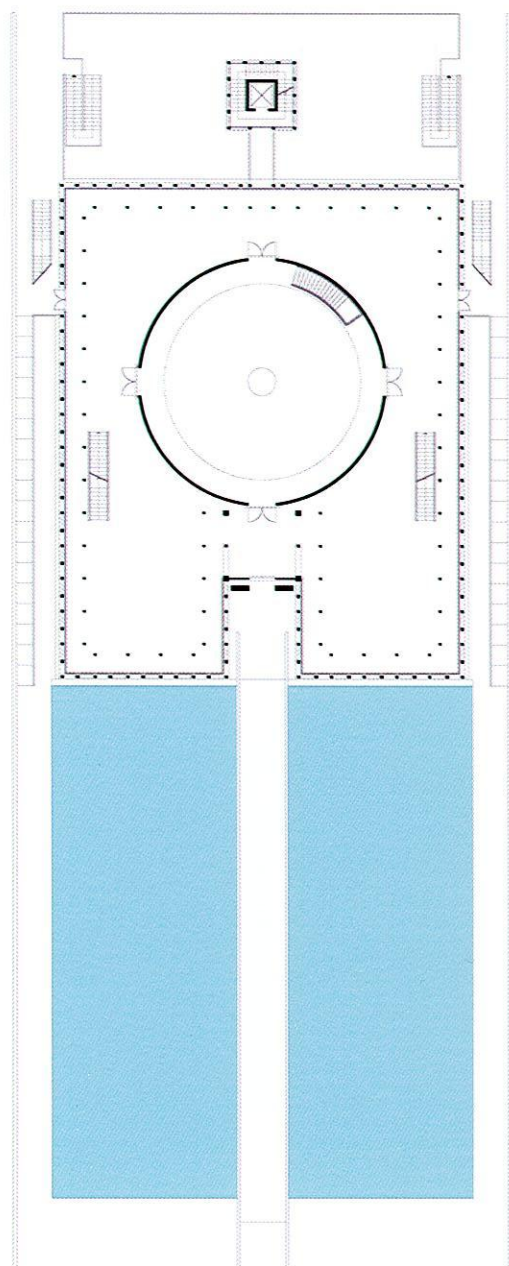


LE RAGIONI DEL CLASSICO

ANTONIO MONESTIROLI

A cura di Gaetano Fusco





Progetto per il Museo della Scienza e Planetario a Cosenza, pianta del piano terra.
A pag. 66: sezione prospettica. A pag. 67: schizzo di studio.

PROGETTO PER IL MUSEO DELLA SCIENZA E PLANETARIO A COSENZA

Committente:
Comune di Cosenza

Progetto architettonico:
Monestiroli Architetti Associati - Antonio Monestiroli, Tomaso Monestiroli, Massimo Ferrari.

Strutture:
BCV progetti srl. Ing. Carmelo Raffa

Impianti:
Amman progetti srl. Ing. Luigi Amman

Area lotto: 6.300 mq - Superficie progetto: 3.000 mq

CRONOLOGIA
Progetto di concorso: 2001 - Progetto definitivo: 2003 - Progetto esecutivo: 2005

LE RAGIONI DEL CLASSICO

Dialogo con Antonio Monestiroli

A cura di Gaetano Fusco

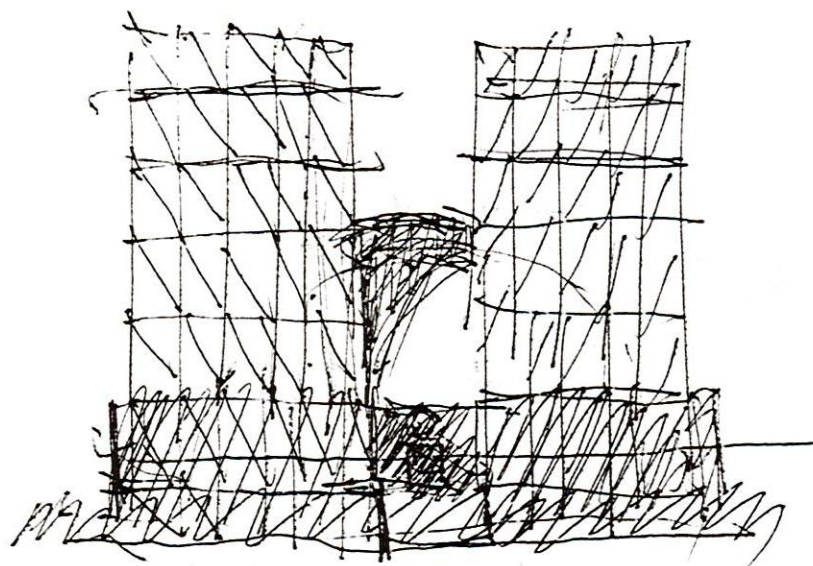
GAETANO FUSCO: Nelle conversazioni sul linguaggio classico dell'architettura Summerson ripercorre lo sviluppo del pensiero architettonico che muove dalla categoria di classicità e unisce l'architettura classica a quella del razionalismo. Tracciando un bilancio delle sue esperienze progettuali, questa categoria concettuale del costruire in che misura, oggi è utile a ritrovare la strada maestra dell'architettura?

ANTONIO MONESTIROLI: Per essere classici è necessario usare la grammatica degli antichi? Dobbiamo partire da questa domanda che segna uno spartiacque fra due modi di intendere la classicità. Il primo, che non mi interessa, riguarda le forme, per cui classica è quella architettura che evoca il linguaggio degli antichi, dei Greci o dei Romani. Il secondo, che mi interessa di più, è invece quello per cui classico è il punto di vista di chi intende l'architettura (ma vale per l'arte in generale) come conoscenza della realtà e rappresentazione dei suoi valori. Da una parte classico è un repertorio formale più o meno semplificato, dall'altra un punto di vista conoscitivo. Se noi siamo convinti che questa sia la giusta interpretazione di classico possiamo elencarne alcune connotazioni. La prima riguarda il realismo del classico. Classico è un atteggiamento di chi parte dalla realtà e dunque dal presente e si pone l'obiettivo di conoscerla. Di conoscerla profondamente, di conoscerne i caratteri essenziali appartenenti alla sua struttura e di rappresentarli in forme intelleggibili, in forme che li rendano riconoscibili. Questo passaggio, dalla conoscenza del reale alla rappresentazione dei suoi caratteri essenziali, è quel processo che credo di riconoscere nell'arte classica e che mi interessa riprodurre nel mio lavoro. È un processo che si riconosce in tutta l'arte, nell'architettura ma anche nella pittura, nella scultura, nella letteratura, nel cinema. È un processo conoscitivo che non consente scorciatoie, che non dà spazio a improvvisazioni personali, ma che obbliga alla conoscenza della realtà nella sua profondità. Quanto più la nostra conoscenza sarà profonda tanto più ricco e prezioso sarà il materiale a disposizione del nostro progetto. Ormai dieci anni fa, partecipando a un convegno sulla "Modernità del classico", citavo i racconti di Carver e il cinema di Altman, l'Ulisse di Joyce e i quadri di Bacon dicendo che quel che accomuna tutte queste opere e che ci consente di considerarle opere classiche non sono le forme che sono molto diverse fra loro, ma il fatto che tutte queste opere affrontano questioni di fondo, questioni ineludibili. Tutte queste opere partono dal reale, sono profondamente realiste e si pongono il problema della conoscenza, della conoscenza e della rappresentazione di certi aspetti della realtà. Dunque classicità non come scelta formale ma come atteggiamento conoscitivo.

Come si vede l'appartenenza al pensiero classico non dà alcuna certezza a chi opera, al contrario lo mette nelle difficoltà più grandi perché lo obbliga a mettersi in viaggio alla ricerca di cosa raccontare con il suo progetto. Se non saranno cose di cui valga la pena parlare, se non saranno cose trovate nella profondità del reale, il progetto sarà un fallimento, o nel migliore dei casi avrà un valore effimero. Ma in caso contrario riusciremo a coinvolgere un gran numero di persone che riconosceranno nel progetto un valore che appartiene anche a loro. Ma perché questo accada sarà necessario mettere in opera un linguaggio riconoscibile, un linguaggio che abbia caratteri di razionalità. Altrimenti non sarà possibile riconoscere quel che vogliamo rappresentare. Ecco perché classicità, realismo e razionalismo sono tre aspetti di uno stesso punto di vista sul nostro mestiere che è difficile separare. Il pensiero classico è un pensiero razionale che si fonda nel reale per conoscerlo e per rappresentarne i valori.

GF: Nell'architettura classica l'ordine con cui sono disposti gli elementi della costruzione rispondono alle leggi della simmetria, dell'armonia, delle proporzioni e della gerarchia costruttiva. Françoise Choay, nel libro *La désir et le modèle*, nel sostenere il carattere fondativo del sistema teorico delle regole del trattato dell'Alberti, conclude che oggi manca una pedagogia dell'edificare, una più generale "competenza a edificare". La mediocrità albertiana, che in Mies era «naturalità propria delle forme necessarie», è definitivamente tramontata?

AM: I principi della trattatistica, la simmetria, l'euritmia, il decoro, sono principi che riguardano i modi della rappresentazione attraverso le forme. E vanno intesi come principi e non come regole. La simmetria è un principio che consente



Schizzo di studio.

di rendere evidente l'identità di un'opera. Si può applicare o meno, non c'è nessun obbligo, e così l'euritmia è un principio che stabilisce l'equilibrio fra le parti e il decoro un principio attraverso cui si stabilisce l'appropriatezza delle forme. Voglio considerare questi principi come strumenti per meglio rappresentare ciò che si ritiene essere il senso profondo di un'opera. In questo modo si chiarisce che non hanno valore in loro stessi ma per quel che producono. Infatti sarebbe assurdo credere che un edificio è ben fatto perchè è simmetrico o ben proporzionato. Rispetto a che cosa è ben proporzionato? Io credo che debba essere ben proporzionato rispetto a ciò che deve raccontare. Tutto qui.

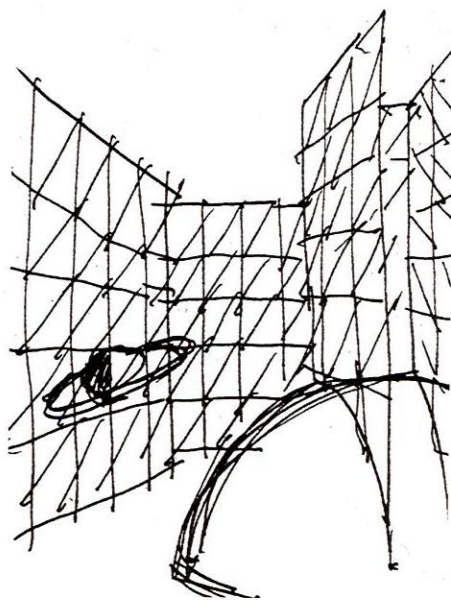
Ma veniamo alla seconda parte della domanda. Oggi io sono pessimista. E lo sono perchè non riesco a riconoscere in ciò che si costruisce nel mondo (e si costruisce molto) un pensiero condiviso. Mi sembra che l'unico pensiero riconoscibile nell'architettura oggi sia quello della messa in scena delle forme in se e non di ciò che le forme dovrebbero raccontare. Il mio pessimismo viene dal fatto che questo pensiero è di tutti (forse proprio questo è il pensiero condiviso), sia di coloro che producono forme "innovative" sia di quelli che difendono le forme della "tradizione". È un'epoca di formalismo estremo, prodotto in gran quantità. Formalismo in diverse direzioni, formalismo tecnologico, il più apprezzato perchè considerato il più serio e moderno, il formalismo naturalistico quello delle forme libere, delle grandi sculture urbane che provocano meraviglia in un contesto di cui non interessa affatto il valore. Queste forme agiscono per contrasto. Ma c'è un altro formalismo, forse il più triste, che è il formalismo degli storicisti, di coloro che si appellano alle forme storiche come ancora di salvezza dal caos quotidiano.

Il mio pessimismo deriva dal fatto che l'architettura è un'arte che si deve misurare con il mercato e al mercato questi diversi aspetti del formalismo sembrano piacere, in ogni caso sembrano redditizi, per cui saranno difficili da estirpare. La strada della conoscenza, al contrario, è una strada faticosa da percorrere e potrà interessare qualcuno solo quando e se darà nuovi risultati. Che dovranno essere risultati entusiasmanti altrimenti non sarà possibile farsi una ragione della difficoltà del percorso necessario a raggiungerli. Insomma una condizione difficile. L'unica certezza che attenua il mio pessimismo è quella dell'ineluttabilità della scelta. Oggi non vedo altra scelta possibile che quella della rifondazione di un metodo conoscitivo che ci consenta di mettere in luce, con l'architettura, il senso reale e profondo degli edifici, che poi corrisponde al senso della nostra vita. In ogni caso nella scuola questa è l'unica strada che considero praticabile. Quella della trasmissibilità di una disciplina che deve avere caratteri di razionalità. Altrimenti non se ne può neanche parlare.

GF: Rovistando nella memoria degli archetipi classici dell'architettura appare chiaro che gli elementi come le logge, i camminamenti porticati, le finestre incorniciate, i cornicioni, le bertesche, le lesene, celano un linguaggio in cui, nel gioco sintattico di luci e ombre, raccontano la "costruzione" del progetto. Un linguaggio che per Adolf Loos, ha creato l'unità del pensiero occidentale. Nel progetto contemporaneo che posto ha, oggi, la questione della decorazione?

AM: Vorrei sospendere il discorso sugli "archetipi classici" dell'architettura. È un discorso che si faceva molti anni fa quando io ho cominciato a lavorare e che mi sembra aver ostacolato non poco la ricerca. Lo dico non per negare l'importanza di tali archetipi, che esistono e che io stesso uso nel mio lavoro, ma nel senso che è sbagliato partire da questi. Per alcuni sono una scorciatoia della ricerca che diventa un processo di assemblaggio di elementi preformati. Ne risultano forme prive dell'originalità necessaria.

Non c'è scampo, lo ripeto in continuazione, la ricerca delle forme appropriate va rifondata ogni volta di nuovo, pena la ripetizione di forme senza vita. Le logge, i giardini pensili, le finestre incorniciate, i cornicioni, i porticati, le lesene non sono affatto elementi necessari e dunque non vedo alcuna ragione per metterli alla base di un sistema combinatorio.



Schizzo di studio.

Le forme dell'architettura contemporanea vanno rifondate secondo la loro necessità. Questa necessità va provata nel presente, rispetto a ciò che le forme devono rappresentare nel presente. La «civiltà occidentale» di cui parla Loos mi sembra in serie difficoltà, e come sempre non c'è possibilità di ritorno. Mi pare che non vi sia momento in cui il mito di Orfeo sia stato più attuale. Noi possiamo solo guardare avanti, pena la perdita di ciò che ci sta più a cuore.

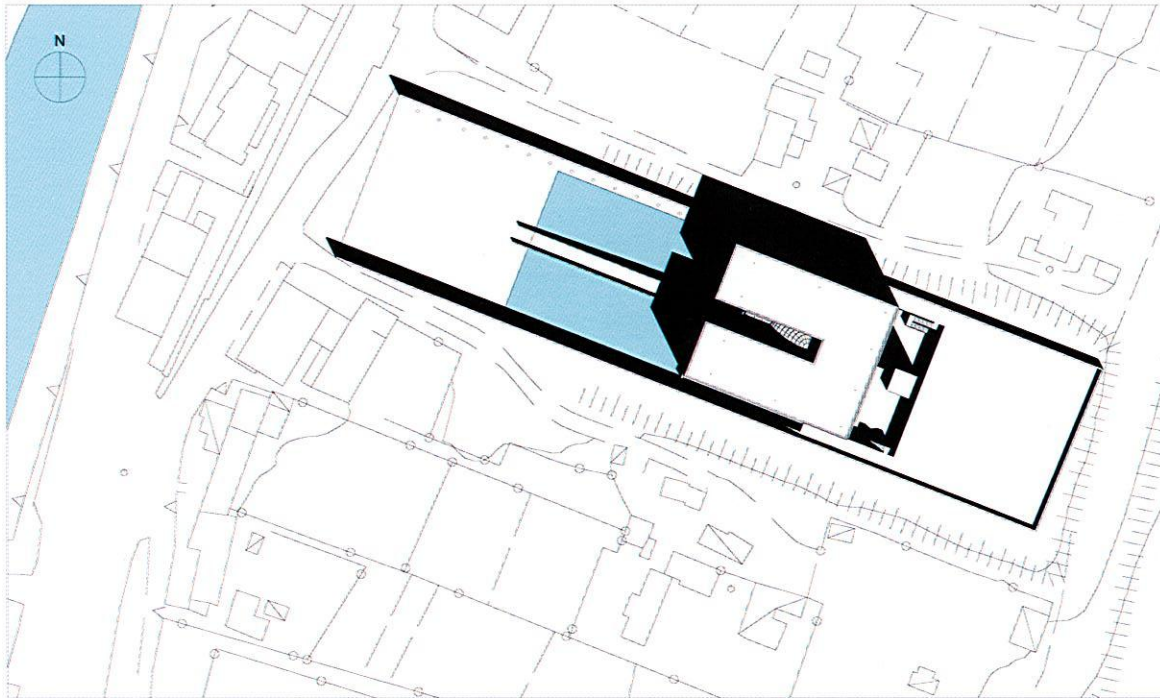
Guardare avanti però non significa perdere la memoria, né rinunciare alla conoscenza. Al contrario significa estrarre, nel senso proprio della parola, dal nostro tempo i valori da mettere in opera con l'architettura.

Il decoro è un principio antico (ne parla già Vitruvio) che ha una grande attualità. Decoro viene da decere che vuol dire convenire. Il decoro è il principio della ricerca delle forme convenienti o appropriate, della ricerca delle forme che rappresentano quei valori.

GF: Nelle lezioni del suo libro *La metopa e il triglifo*, l'assunto del progetto quale esperienza conoscitiva della realtà incardina nella forma il carattere di un edificio e nella trilogia di storia, natura e tecnica l'unità costitutiva dell'essenza dell'architettura. Lei è Preside della Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano: pensa che nelle scuole di architettura si sia affievolita la conoscenza dell'architettura antica? Nella sua formazione di architetto, ci sono stati autori o opere della classicità, antica o rinascimentale, alla cui impronta ha guardato per il suo modo di pensare e fare architettura?

AM: Storia, natura e tecnica sono i tre grandi sistemi di riferimento formale rispetto ai quali l'architettura si produce nel tempo. Se guardiamo l'architettura nella storia vediamo che si avvale di questi grandi sistemi rispetto ai quali si costruisce per analogia. Anche nel nostro tempo è possibile riconoscere nel lavoro degli architetti questi tre mondi formali. Nel libro che lei ha citato dicevo dell'importanza dell'analogia con la tecnica nel lavoro di Norman Foster, o della analogia con la natura nel lavoro di Frank O. Gehry, o dell'analogia con la storia nelle opere di Aldo Rossi. Credo che i tre mondi di riferimento siano fondamentali per questi architetti e che il limite del loro lavoro si possa stabilire proprio nella separatezza con cui questi tre riferimenti vengono assunti.

Io credo che sempre l'architettura si rivolga a questi tre mondi formali, che ciò accada in tutti i momenti della sua storia e per tutte le diverse tendenze di ogni epoca. Ma mi sento di dire che l'architettura si compie solo quando i tre mondi formali sono assunti sinteticamente. Penso ai grandi riferimenti dell'architettura dell'antichità, al Partenone, al Pantheon, alla cattedrale gotica, fino alle opere di Loos, Mies van der Rohe o Le Corbusier. Sempre nelle grandi architetture è presente un riferimento alla storia, alla natura, alla tecnica. Penso al tempio greco, alla sua continua riproposizione che si produce prendendo sempre come riferimento il suo modello precedente. Un modello condiviso in cui si riconosce una cultura che permane nel tempo. Eppure le forme del tempio si rinnovano continuamente proprio perché i loro autori si misurano ogni volta di nuovo con il disegno dei suoi elementi costitutivi, della colonna, delle sue parti che assumono forme e proporzioni diverse secondo il carattere che si vuole dare loro. È la natura che offre gli esempi di questa corrispondenza fra forma e carattere. L'entasi della colonna come la curva dell'echino cambiano da tempio a tempio, disegnate di volta in volta per interpretare il carattere dell'elemento architettonico. Ma come sappiamo la costruzione dell'opera rimanda anche al mondo delle forme tecniche, alla costruzione lignea del tempio che si vuole rappresentare e rendere duratura con la costruzione in pietra. Insomma i tre mondi della storia, della natura, della tecnica, nelle opere dell'antichità classica sono compresenti. Anche nella cattedrale gotica, questa prodigiosa architettura che risulta da un pensiero collettivo, l'analogia con la natura e con la tecnica sono strettamente intrecciate. E proprio grazie a questa analogia forte e chiara è possibile il distacco da



Planivolumetria.

tutta la storia precedente. Si riconosce nel modello della cattedrale un intento rifondativo. Come se la storia, attraverso le cattedrali, volesse rinnovarsi.

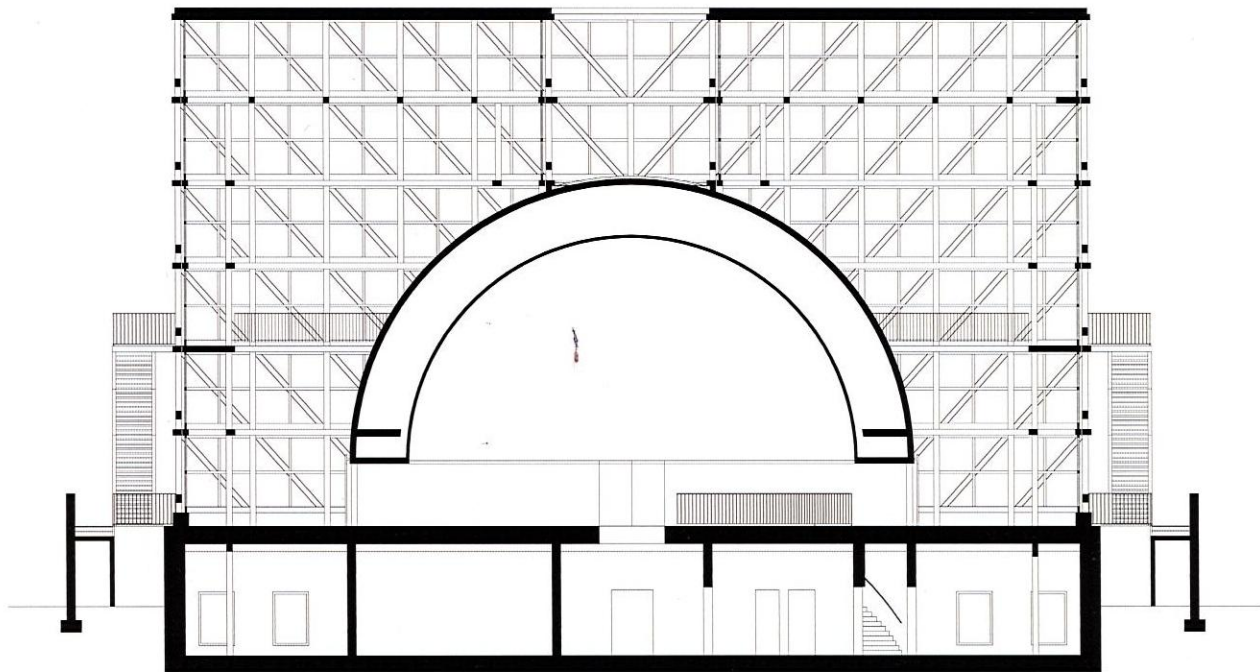
I riferimenti alla natura, alla tecnica e alla storia si intrecciano continuamente, sono tre mondi formali sempre riconoscibili e sono all'origine delle forme adottate. Quanto più questi tre mondi sono compresenti tanto più l'opera sarà compiuta. Quando uno di questi tre mondi domina sugli altri si cade nel formalismo. Nel tecnicismo, nel naturalismo, nello storicismo così diffusi oggi. Purtroppo è vero che oggi nelle scuole di architettura c'è la tendenza ad abbandonare gli studi storici. O meglio c'è la tendenza a separare gli studi storici dal progetto, a fare della storia una scienza separata un po' come l'archeologia che studia un tempo passato e sepolto. La storia per molti è storia passata. Il loro interesse per la storia è un interesse antiquario. Naturalmente per chi progetta la storia non è una vicenda chiusa che si può considerare come fatto compiuto e valido in se, ma è un momento della storia presente a cui la storia presente deve la sua identità. Devo dire che se oggi c'è tanta diffidenza nei confronti della storia è anche colpa di quegli architetti che fanno della storia il riferimento principale del loro progetto. Che pensano di poter trarre dalla storia, per deduzione, le forme dell'architettura moderna. Io credo che questo non sia possibile, che il movente di ogni progetto, che deve sempre essere riconoscibile nelle forme di quel progetto, debba venire dal tempo presente, dalle sue aspirazioni, dalla sua cultura, e che dunque il progetto e le sue forme vadano rifondate ogni volta di nuovo a partire dal presente. La storia, insieme alla natura e alla tecnica, saranno riferimenti utili alla sua costruzione e niente più.

La parola moderno, lo sappiamo, viene da modo e da hodiernus. Non è possibile evitare il confronto con il nostro tempo, chi ci prova fallisce ogni volta miseramente.

Nel mio lavoro l'architettura antica è sempre stata molto importante, tutta l'architettura antica. Tuttavia il modo in cui l'ho frequentata e la frequento è quello dell'analogia e non della mimesi. Come diceva Loos io vorrei costruire come avrebbero costruito e non come hanno costruito gli antichi Romani.

GF: Heidegger ha formulato la definizione di arte come messa in opera della verità. Oggi ci troviamo di fronte all'egemonia della tecnica, alla digitalizzazione globale e all'esplosione mediatica dell'architettura cosiddetta leggera e trasparente. C'è secondo Lei un modo per superare questa tendenza un po' alla moda senza passare per conservatori?

AM: Di per se la leggerezza e la trasparenza di un edificio non sono un difetto, al contrario sono una straordinaria possibilità data dalla tecnologia. Il problema è un altro. Proprio partendo dalla bella definizione di Heidegger dell'arte come messa in opera della verità (che poi non è tanto diversa da quella di Sant'Agostino: il bello è la luce del vero) dobbiamo dire che la verità ci interessa prima della sua messa in opera, o che la messa in opera è funzionale alla verità che vuole rendere riconoscibile. Per cui dell'architettura moderna, leggera e trasparente, della così detta light construction, (che a me interessa molto), dobbiamo distinguere quella che rende riconoscibile il senso di un edificio, la sua verità appunto, e quella che si limita a esibire la leggerezza e la trasparenza che sono un modo fra i tanti possibili di costruire un edificio non più apprezzabile in sé della pesantezza e dell'opacità. Parliamo sempre di quella distanza, pericolosamente breve, tra forma espressiva e formalismo.



Sezione.

GF: Giuseppe Samonà ne *L'urbanistica e l'avvenire della città* esponeva un'idea di città che partiva dai caratteri specifici dei luoghi per individuare gli elementi fondativi del piano attraverso l'architettura. Il superamento della città consegnataci dalla storia, chiusa e formalmente compiuta, e il fallimento della logica del piano urbanistico pongono, tra le altre, la questione della diffusione nel territorio della città moderna, oggi sempre più confusa nel caos dei linguaggi dell'architettura. Lei pensa che la città per punti e assi sia definitivamente tramontata? Più in generale quale è l'idea di città che ha più influenzato il Suo lavoro?

AM: Giuseppe Samonà ha avuto il merito di tenere strettamente uniti architettura e urbanistica. Di dimostrare come nella storia della città la forma del piano è sempre il risultato del rapporto fra i luoghi e l'architettura. Da questo rapporto, studiato anche dai geografi urbani e messo in evidenza da Aldo Rossi nel suo libro *L'architettura della città*, risulta il significato dei luoghi urbani, così forte ed evidente nella città antica, così fragile e frammentario nella città contemporanea.

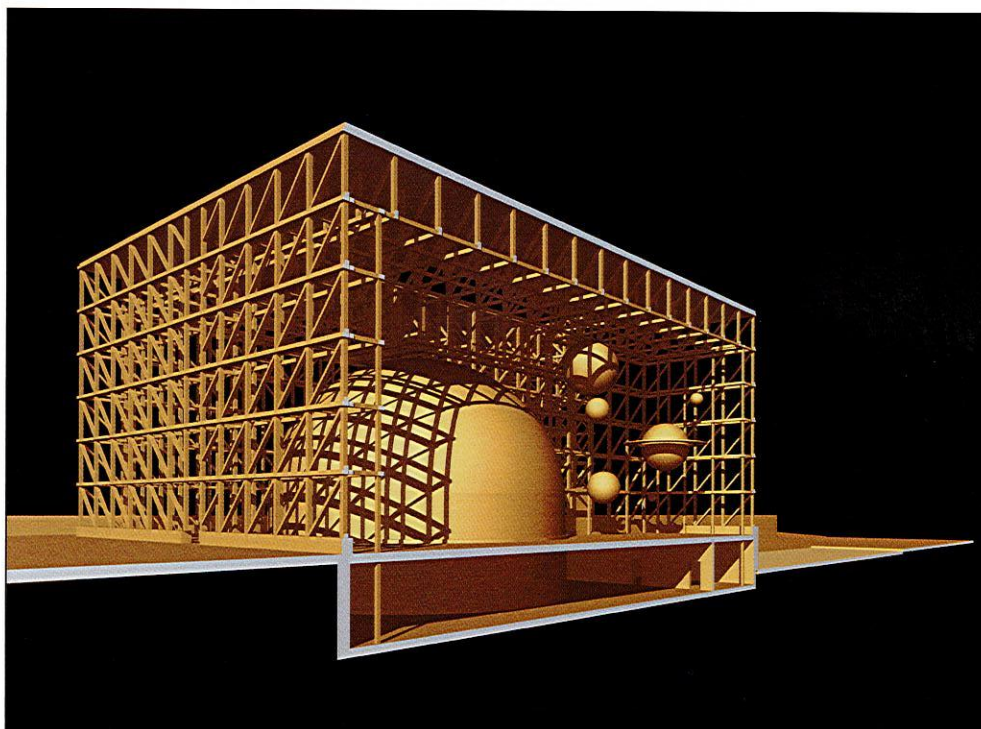
Ma poiché, come dicevo, non si può che andare avanti e non ci è consentito voltarci indietro, dobbiamo trovare di nuovo, cioè rifondare, il rapporto tra architettura e città.

Come sappiamo la città contemporanea si differenzia dalla città antica innanzitutto per la sua dimensione, «la nuova dimensione» diceva Samonà, e poi per il fatto che nella città moderna è cambiato radicalmente il rapporto con la natura. È cambiato non solo nelle sue forme, di cui dirò dopo, ma soprattutto nella cultura dei cittadini. Oggi non c'è persona che non desideri avere una casa con l'affaccio su un paesaggio naturale. Questa è la grande e profonda differenza con la città antica che invece era città murata, distinta dalla natura circostante. Su questa nuova cultura della città si basa quel modello policentrico di cui parlano Le Corbusier, Hilbersheimer, Ginsburg e altri architetti e urbanisti moderni. Purtroppo questa idea di città policentrica immersa nella natura richiederebbe per attuarsi una forte strategia di piano che oggi in Italia non c'è. Forse è possibile riconoscerla in Olanda o in Germania ma certamente non in Italia. Così da una parte si è perduto il modello della città compatta con cui si sono costruite le nostre mille straordinarie città nella storia e dall'altra non si è realizzato ancora alcun modello alternativo come potrebbe essere quello della città policentrica.

L'architettura in questa nuova città svolgerebbe un ruolo fondamentale, quello di costruire i luoghi delle relazioni urbane in forme significative, in forme che sappiano rappresentare la cultura del nostro tempo.

GF: Per Manfredo Tafuri il Movimento Moderno, originatosi dalle avanguardie artistiche del Novecento, si è reso omogeneo presentandosi come fenomeno antistorico o, quantomeno, indipendente dalla storia, sebbene al suo interno sia rintracciabile un filone legato, comunque, alla storia dell'architettura. Ma l'amnesia teorizzata dai moderni (e ancora oggi predicata dalle "avanguardie" dei teorici del caos), fino a che punto ha concorso alla produzione delle periferie urbane che oggi, a destra e a sinistra, sono definite invivibili?

AM: Ormai sappiamo che l'antistoricismo attribuito al Movimento Moderno è solo dovuto a una scelta didattica del Bauhaus di Gropius ma non corrisponde affatto al pensiero dei più autorevoli rappresentanti di quel movimento. Chi può dire che Le Corbusier non considerasse importante la «lezione della storia»? Cosa intendeva Mies quando diceva che in certa architettura «riecheggia il suono di antiche canzoni»? Per non parlare di Perret o di Loos, di Behrens o di Asplund e

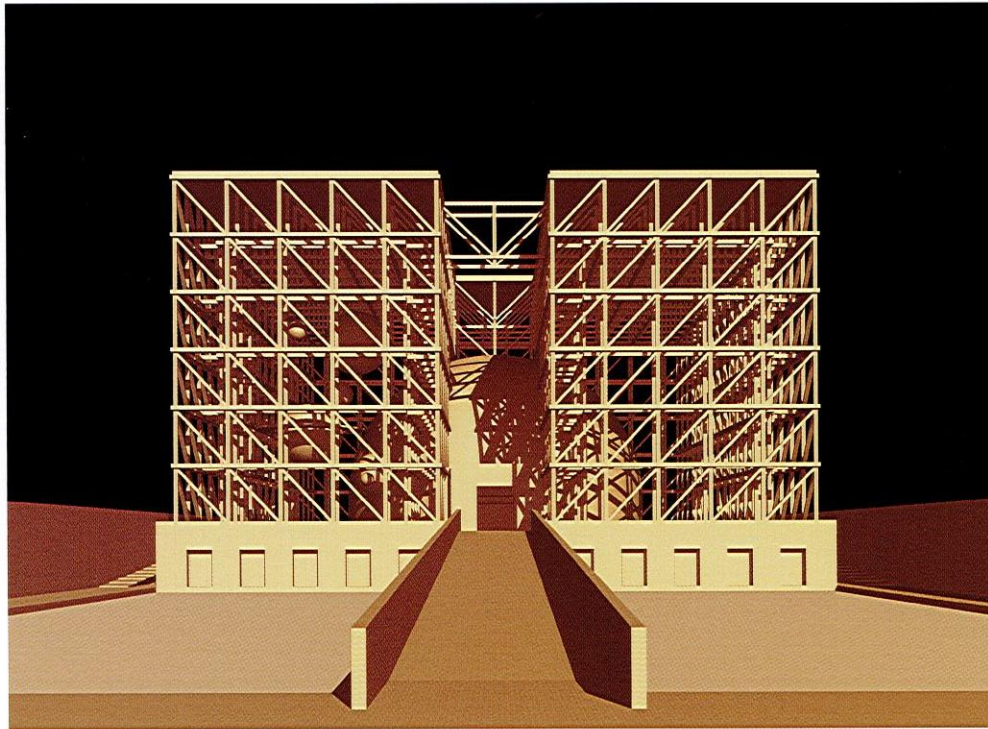


Sezione prospettica.

così via. È Gropius l'antistoricista, e poichè Gropius ha propagandato il Movimento Moderno in tutto il mondo, ne ha accentuato un aspetto che proprio non apparteneva al Movimento. Dunque niente "amnesia" da parte dei maestri del Movimento Moderno. Se pensiamo a quello di loro che più si è occupato della città, Hilbersheimer, vediamo che Hilbersheimer il teorico della città policentrica, quando deve stabilire la forma delle unità residenziali, i loro rapporti con il sistema degli edifici pubblici nella città strutturata dal sistema dei trasporti, pensa alla città antica che diventa il modello di quelle unità, nuovi centri di una grande città immersa nella natura. Cambiano le dimensioni e la struttura della città ma non cambia, per Hilbersheimer, la forma delle sue parti elementari che mantengono chiaro il significato originario di una cultura dell'abitare. Io credo che vada detto con forza che quel che ha prodotto le periferie urbane così come le vediamo oggi sono stati cinquant'anni di malgoverno. L'ignoranza della maggior parte degli amministratori pubblici che non sono in grado di distinguere un progetto buono da uno cattivo. Forse quel che possiamo rimproverarci è di non aver saputo formare una classe di amministratori pubblici in grado di governare la città che ormai è terra di conquista del mercato immobiliare e dei molti architetti complici del più grande misfatto compiuto negli ultimi anni in Italia.

GF: Il mito della tecnica, accanto al primato della funzione, è stato uno dei limiti degli architetti razionalisti del Movimento Moderno. Nel suo libro-intervista, Ignazio Gardella, figura esemplare del moderno in Italia, sottolineava le questioni legate alla trasmissione dei valori della tradizione e all'interpretazione del moderno come rinnovamento di una eredità. Questa lezione di Gardella, fissata in modo esemplare nella casa Borsalino ad Alessandria, sembra essere ben presente nelle sue ricerche sul linguaggio dell'architettura.

AM: Ho già detto che la tecnica assunta come valore in se produce il formalismo tecnologico molto più diffuso oggi che all'epoca del Movimento Moderno. La tecnica per i migliori architetti del Movimento Moderno è stata uno strumento per liberare il proprio linguaggio dalle forme accademiche in cui si era imbrigliato alla fine dell'Ottocento. Lo slogan delle «forme necessarie», come forme prodotte dal mondo della tecnica era molto suggestivo e convincente. Allo stesso tempo tutti gli architetti migliori si sono posti il problema della differenza tra forme tecniche e forme architettoniche riconoscendo nelle prime un significato legato alle funzioni che tali forme suggerivano e alle seconde un significato proprio della rappresentazione del valore di cui le forme erano portatrici. Bisogna riconoscere che il mondo della tecnica, assunto come riferimento ideale, aveva indotto quella semplificazione delle forme, quella riduzione all'essenziale su cui si è costruito un nuovo linguaggio. Io credo che uno dei motivi della crisi del Movimento Moderno sia stata la crisi dell'apparato tecnologico proprio della produzione industriale del secolo scorso. È venuto a mancare un modello di riferimento che la produzione tecnologica del nostro tempo non ha potuto sostituire con un altro altrettanto chiaro ed evidente. Oggi gran parte della produzione avviene attraverso strumentazioni senza forma (pensiamo all'informatica) e questo è uno dei motivi per cui nell'architettura contemporanea è venuta meno la tettonica come sistema di rappresentazione formale. Ma nell'architettura la costruzione, la tecnica costruttiva, rimane pur sempre uno degli strumenti espressivi più importanti e forse questa liberazione da un riferimento diretto al mondo della tecnica ci ha consentito di definire l'apparato costruttivo di un edificio in diretto riferimento al senso che noi vogliamo dare a quell'edificio. Credo che Ignazio Gardella abbia indicato proprio



Prospettiva dalla rampa di ingresso.

questa direzione di ricerca quando si è allontanato dagli schemi costruttivi del primo razionalismo italiano e ha cercato una più diretta corrispondenza tra costruzione e forma degli edifici. Ma la liberazione dalle forme tecniche è stata un'arma a doppio taglio, perché se da una parte ci ha liberati da un riferimento ad un mondo formale dominato da una logica funzionalista, dall'altra ha aumentato i gradi di libertà costruttiva al punto da eliminare ogni vincolo della costruzione e consentire le divagazioni formali più diverse. Oggi è più che mai necessario ripartire dal cuore del problema che è la definizione della ragione degli edifici e portare tutti gli atti del nostro progetto, compresa la sua costruzione, alla rappresentazione di tale ragione perché la si possa riconoscere nelle sue forme.

GF: Vorrei chiederle delle Scuole di Milano e di Venezia che, con gli approfondimenti della nozione del tipo, hanno accresciuto il valore scientifico della disciplina. Una scuola di pensiero che si può riconoscere in capostipiti quali Albini, Gardella e i BBPR, che poi continua con la generazione degli allievi che ha lavorato alla rifondazione teorica della disciplina, Rossi, Canella, Gregotti, Semerani, Polesello, Grassi e oggi rappresentata dalla sua. Quale valore dà al fatto di appartenere a una Scuola di Architettura? E a questo punto è inevitabile che le chieda dell'eredità del pensiero e dell'architettura di Aldo Rossi con cui lei aveva un rapporto di amicizia e collaborazione.

AM: Per la mia formazione è stato molto importante il rapporto con due scuole di pensiero che si sono unite nelle due facoltà di architettura di Milano e di Venezia dove ho conosciuto i personaggi che lei cita. Io credo che, pur con inflessioni diverse, si possa riconoscere un pensiero unitario di queste due scuole che ci riporta all'inizio di questa intervista e cioè al fatto che l'architettura va intesa come attività conoscitiva che si pone l'obiettivo di rendersi riconoscibile nelle opere che costruisce. Questo pensiero unifica gli architetti di tre generazioni che hanno lavorato a Milano e a Venezia. Dicevo con inflessioni diverse, che hanno sottolineato i diversi aspetti del processo conoscitivo attribuendo pesi diversi e importanza diversa ai passaggi obbligati di tale processo. Tuttavia per tutti era scontato che l'architettura è conoscenza della realtà e le sue forme sono espressione di tale conoscenza. I riferimenti alla natura alla tecnica e alla storia sono stati assunti da questa scuola come parte del processo conoscitivo, senza sottolinearne il valore in sé ma sempre riferendolo a ciò che si andava costruendo, alle sue ragioni costitutive. Questo atteggiamento ha consentito a questa scuola di non cadere mai nel formalismo ma di produrre un repertorio di forme che costituisce un patrimonio prezioso per chi vuole continuare la ricerca. Aldo Rossi in particolare mi ha insegnato a guardare la realtà. Per Aldo Rossi tutto era spettacolo, la realtà stessa era spettacolo, la vita quotidiana era spettacolo. E questo spettacolo andava messo in scena. Ricordo che questa scoperta per me è stata determinante. Il mio apprendistato di architetto è stato segnato da questo nuovo e affascinante punto di vista, un punto di vista che mi ha consentito di capire i rapporti tra tutte le arti della rappresentazione. Così quando Aldo Rossi parlava di Luchino Visconti, di Thomas Mann, di Mario Sironi si capiva che quel che teneva insieme questi artisti e lui a loro era il punto di vista da cui tutti loro guardavano la realtà: la realtà come spettacolo, la città come «scena fissa della vita degli uomini», come luogo di cui stupirsi ogni giorno così come ci si stupisce della propria esistenza. È lo stupore forse il carattere più evidente della straordinaria personalità di Aldo Rossi, la sua capacità di stupirsi sempre, dell'architettura come della vita.