

ISTITUTO UNIVERSITARIO DI ARCHITETTURA DI VENEZIA

TEORIA DELLA PROGETTAZIONE 1965 - 1966

Lezione tenuta dal Prof. Aldo Rossi il 19.4.1966

sommario.

1.

Teoria dell'architettura e teoria della progettazione - Termini concreti dell'architettura: la città, la storia, i monumenti - Elementi decisionali della progettazione - Teoria come fondamento e inizio di certezza - Il valore della esperienza personale: Roussel.

2.

Carattere positivo e collettivo dell'architettura - Sua origine. Formarsi dell'edificio e della città - I trattatisti: Milizia, Viollet Le Duc - Costruzione e natura in Lévi-Strauss e Carlo Cattaneo - Il modello naturale - Conoscenza e progettazione - Principi dell'architettura e soluzioni singole - Lo studio della città e lo studio della lingua.

3.

Caratteri del monumento. Carattere razionale e riduttivo degli enunciati architettonici. - Artistes et savants - La formulazione logica dell'opera come momento decisivo della progettazione architettonica - Descrizione e disegno - Autonomia dell'architettura.

4.

Fondamenti di una teoria della progettazione: a) lettura dei monumenti b) forma dell'architettura e del mondo fisico c) teoria della città - Ambiente e monumento. Il rilievo architettonico - Le Corbusier e il passato - Paul Klee - Nuovo modo di sperimentare il passato e emergenza singolare di alcuni monumenti - La forma: la questione del finito e del finitissimo - Gli studi della città; la loro importanza nella recente architettura italiana. Il superamento del funzionalismo ingenuo e un libro decisivo - Nuova visione della città; residenza, elementi primari, monumenti - Il monumento come segno ultimo della realtà urbana.

5.

L'elemento soggettivo e l'autobiografia dell'artista. Cézanne e ancora Roussel - Lessing e il moderno aristotelismo - L'emergere della questione della tecnica - Difficoltà e incertezza della valutazione degli elementi psicologici. La casa di Wittgenstein - Autobiografia, contenuti e sostanziale autonomia del discorso architettonico - Una citazione.

1.

La formazione di una teoria della progettazione costituisce l'obiettivo specifico di una scuola di architettura e la sua priorità su ogni altra ricerca è incontestabile. Una teoria della progettazione rappresenta il momento più importante, fondativo, di ogni architettura, e quindi un corso di teoria della progettazione dovrebbe porsi come l'asse principale di una scuola di architettura. Ora noi tutti constatiamo come non esistano o siano rare teorie di progettazione, o in altri termini, spiegazioni razionali sul come procedere nel fare una architettura. Capita che noi leggiamo qualcosa su questo da parte dei più ingenui o da parte dei più grandi; ma sopra tutto constatiamo come coloro che sostengono in linea teorica qualche principio siano poi tanto incerti di queste pseudo-teorie dal non voler mai verificare quello che pure è il momento più importante della teoria stessa: cioè il rapporto che esiste tra visione teorica della architettura e il fare architettura.

Infine si può dire questo: che per molti la teoria è soltanto una razionalizzazione a posteriori di una certa azione. E da qui la tendenza a una normazione piuttosto che a una teoria.

Io mi propongo, a costo di essere messo fra i più ingenui, di tracciare in qualche modo una teoria della progettazione vera e propria; o meglio una teoria della progettazione come momento di una teoria della architettura.

Quindi per parlare di una teoria della progettazione io vi dirò in primo luogo che cosa intenda per architettura, quindi cercherò di dare delle definizioni della architettura, dirò poi a quali criteri si deve ispirare una progettazione architettonica e quali siano i suoi rapporti con la storia della architettura e infine quali considero essere termini concreti dell'architettura; la città; la storia, i monumenti.

Dovrò parlare delle questioni della forma; qui il discorso è più difficile se vogliamo condurlo dal punto di vista architettonico. Per quanto io ritenga tutta l'architettura un fatto positivo, un argomento concreto, penso che alla fine noi ci scontriamo contro qualcosa che non può essere del tutto razionalizzato, questo qualcosa è in gran parte l'elemento soggettivo. L'elemento soggettivo ha una enorme importanza nella architettura come l'ha nella politica; architettura e politica infatti possono e devono essere intese come scienze ma il loro momento conclusivo è basato su elementi decisionali.

Dirò ancora, per l'importanza che do a un corso di teoria della progettazione, che personalmente non ho mai distinto

tra un prima e un dopo, tra un pensare l'architettura e il progettartela, e che ho sempre pensato che gli artisti più importanti si siano soffermati piuttosto sulla teoria che sul fare, e che in alcune epoche, come la nostra, si senta l'esigenza di stabilire una teoria considerata soprattutto come fondamento del fare, come un inizio di certezza per quello che stiamo compiendo. So che da parte di molti non si vuole una teoria: parte del movimento moderno ha affermato che la teoria era superata dal metodo e che la stessa architettura moderna era nel metodo. Mi riferisco, come vedete, all'insegnamento di Gropius in particolare; in realtà quel metodo che si pretendeva come elemento generalizzabile ha portato all'eclettismo.

Del metodo si è intesa la lezione del tutto empirica che pretende di risolvere i problemi che via via si pongono senza un ordine logico; ma questo si risolve in gran parte nel professionalismo.

Queste posizioni, compresa quella di raptus artistico, non possono essere spacciate come teorie.

Il primo principio di una teoria credo che sia l'ostinazione su alcuni temi e che sia proprio degli artisti e degli architetti in particolare il fatto di centrare un tema da svolgere, di operare una scelta all'interno dell'architettura e di cercare di risolvere sempre quel problema.

Questa ostinazione è anche il segno più evidente della validità e della coerenza autobiografica di un artista; così come Seneca affermava che lo stolto è colui che ricomincia sempre da capo, che si rifiuta di svolgere in modo continuo il filo della propria esperienza.

In realtà se dovessimo scrivere la storia dell'ultima architettura e della architettura italiana in particolare potremmo scrivere della miseria dell'architettura, per questo continuo ricominciare da capo che è sempre tipico dei minori, questo rivolgersi a qualcosa di estraneo dall'esperienza reale che si compie, che è un segno di debolezza e di estrema fragilità culturale.

Se dovessi dirvi, in forma diretta e personale, quale è il principio base di una teoria dell'educazione architettonica e quindi della progettazione dovrei parlarvi di questa ostinazione su un unico problema.

E questa regola sembra talmente semplice che tutti noi finiamo per non applicarla. Dovremo arrivare a questo punto soffermandoci e parlando delle nostre opere, del segno della nostra esperienza; penso sempre tra gli artisti e gli interpreti della cultura moderna che più mi hanno formato, al libro di Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certaines des mes livres*,; questo libro è fondamentale in quanto teoria della

composizione che vuole dominare tutti gli aspetti della creazione artistica.

Così tutti coloro che si cimentano seriamente nell'architettura, e che progettano e pensano edifici a un tempo, dovrebbero dirci: Come ho fatto certe mie architetture. E questo mi propongo di fare nel prossimo futuro.

2.

Vi dirò ora brevemente quale intendo sia l'architettura. Intendo l'architettura in senso positivo come una creazione inscindibile dalla vita e dalla società in cui si manifesta; essa è in gran parte un fatto collettivo. Come i primi uomini nel costruirsi delle abitazioni, realizzarono un ambiente più favorevole alla loro vita, a costruirsi un clima artificiale così costruirono secondo una intenzionalità estetica. Essi iniziarono l'architettura a un tempo con le prime tracce della città; l'architettura è così connaturata al formarsi della civiltà ed è un fatto permanente, universale e necessario. I suoi caratteri stabili sono la creazione di un ambiente più propizio alla vita e l'intenzionalità estetica. In questo senso i trattatisti illuministi si riferiscono alla primitiva capanna come al fondamento positivo della architettura. L'architettura si costituisce quindi con la città e con la città si costituiscono nel tempo le abitazioni e i monumenti. Abitazioni e monumenti, fatti privati e fatti collettivi sono i termini di riferimento per lo studio della città che si impongono dall'inizio. Essi costituiscono i principi di classificazione dell'analisi aristotelica della città. L'architettura e la città si distaccano da qualsiasi altra arte o scienza perchè si pongono come trasformazione della natura essendo, a un tempo, elementi naturali. Questo tipo di definizione ha percorso tutta la storia del pensiero dell'architettura e si può riassumere nella definizione di Viollet-Le Duc della architettura come création humaine e in quella più recente di Lévi-Strauss che parla della città come della chose humaine per excellence. Effettivamente niente ci colpisce come i grandi manufatti che attraversano la campagna, come l'architettura che si pone come segno concreto della trasformazione della natura ad opera dell'uomo. Allora tutta la città e il territorio si pongono come una parte di questa costruzione. Esse sono una parte dell'architettura. In questo senso Carlo Cattaneo parlava della natura e della città a un tempo come della patria artificiale dell'uomo e affermava che non si può conoscere la realtà della campagna, dei territori, delle città senza pensare che esse sono un enorme deposito di fatiche: questo deposito di fatiche rappresenta nel tempo il concreto farsi della città.

tà. Quando Milizia affronta la definizione della città (cito il Milizia proprio per quella sua caratteristica di atteggiamento che è del pensiero illuministico verso l'architettura) si pone la questione della definizione dell'architettura rispetto alle altre arti e riportando la definizione al naturalismo settecentesco, scrive: "... all'architettura manca in verità il modello formato dalla natura; ma ne ha un altro formato dagli uomini, seguendo l'industria naturale in costruire le loro prime abitazioni". Così nel considerare l'architettura è costretto a staccarsi da una immagine di imitazione naturalistica e si riposta all'interno di una visione storica.

Ho esposto i principi della teoria dell'architettura, che altrove ho sviluppato. Noi ci dobbiamo ora chiedere quali sono le implicazioni di questo processo conoscitivo, di questa analisi, e quali sono in generale i contributi che una teoria dell'architettura reca alla progettazione. In altri termini qual'è la rilevante, il valore che la conoscenza di alcuni principi ha per progettare: io credo che si possa rispondere, in prima approssimazione, trattarsi di due momenti dello stesso processo, e cioè che effettivamente quando noi progettiamo, conosciamo, e quando noi tanto più ci avviciniamo a una teoria della progettazione tanto più definiamo una teoria dell'architettura. In questo senso tutti gli architetti antichi e moderni hanno portato avanti analisi e progettazione nei loro scritti e nei loro progetti a un tempo.

Ma se i principi dell'architettura sono permanenti e necessari come si pongono all'interno del divenire storico, delle diverse e concrete architetture? Io penso si possa dire questo, che i principi dell'architettura, in quanto fondamenti, non hanno **storia**, essi sono fissi e immutabili ma continuamente diverse sono le soluzioni concrete, le risposte che gli architetti danno a questioni concrete.

Qui sarà bene distinguere tra il diverso carattere di queste questioni e di queste risposte.

Bisogna a questo punto distinguere tra la città e l'architettura della città come manufatto collettivo e l'architettura in se, l'architettura come tecnica e come arte che si ordina e si tramanda razionalmente.

Nel primo caso si tratta di un processo collettivo, lento e rilevabile in tempi lunghi, a cui partecipa tutta la città, la società; l'umanità associata nelle sue diverse forme. In questo senso l'evoluzione urbana, la modificazione del volto della città è un processo lento e mediato; esso richiede di essere studiato secondo le sue leggi e le sue particolarità. Pensate ai diversi strati che costituiscono una città; alle sue permanenze e alle reazioni che provocano alcuni elementi nuovi. Così lo studio della città può essere paragonato a quello della

lingua: è particolarmente evidente come lo studio della città presenti delle analogie con quello della linguistica soprattutto per la complessità dei processi delle modificazioni e delle permanenze. Mi riferisco ai punti fissati da De Saussure per lo sviluppo della linguistica.

Intesa in questo modo una teoria della città, una scienza urbana, può essere difficilmente distinta da una teoria dell'architettura; soprattutto se noi accettiamo la prima ipotesi che l'architettura nasce ed è tutt'uno con le prime tracce della città.

Ma in questa sua formazione e nel continuo verificarsi con il contesto urbano pure l'architettura elabora dei principi, si trasmette secondo certe leggi, che la rendono autonoma.

Da questo punto di vista il progresso riguarda lo svolgersi della architettura nella storia, le situazioni diverse in cui si viene a trovare, non riguarda l'architettura in sé.

3.

Osserviamo ora un monumento: il Pantheon. Prescindiamo dalla complessità urbana che presiede a questa architettura. In certo senso noi possiamo riferirci al progetto del Pantheon o addirittura ai principi, agli enunciati logici, che presiedono alla sua progettazione. Io credo che la lezione che posso prendere da questi enunciati sia del tutto attuale quanto la lezione che noi riceviamo da un'opera della architettura moderna; o possiamo confrontare due opere, e vedere come tutto il discorso della architettura, per quanto complesso, possa essere compreso in un solo discorso, ridotto a degli enunciati base.

Allora l'architettura si presenta come una meditazione sulle cose, sui fatti; i principi sono pochi e immutabili ma moltissime sono le risposte concrete che l'architetto e la società danno ai problemi che via via si pongono nel tempo. L'immutabilità è data dal carattere razionale e riduttivo degli enunciati architettonici. Se dunque l'unità deve esistere nell'arte dell'architettura essa non può avvenire applicando questa o quella forma ma nel cercare quella forma che è l'espressione di ciò che prescrive la ragione!

Sono parole di Viollet Le Duc ma potrebbero essere di qualsiasi altro architetto razionalista, poichè nella storia della architettura questa posizione emerge tanto da potersi definire come caratteristica.

Questa caratteristica è ciò che rende tipico il lavoro dello architetto. Nella sua opera consacrata ai monumenti della Francia del 1816, Alexandre de Laborde lodava, come Quatremère di Quincy gli artisti della fine del XVIII secolo e dell'inizio del XIX per essersi recati a Roma a studiare e a cogliere gli

immutabili principi degli studi superiori, percorrendo così le grandi strade dell'antichità. Gli architetti della nuova scuola si presentavano come degli studiosi attenti ai fatti concreti della loro scienza: l'architettura. Questa percorreva quindi un cammino sicuro perchè i suoi maestri erano preoccupati di stabilire una logica dell'architettura basata su dei principi essenziali "... Ils sont à la fois des artistes et des savants; ils ont pris l'habitude de l'observation et de la critique...". Noi raccogliamo questa strada dell'architettura come scienza, della formulazione logica dei principi, della meditazione sui fatti architettonici e quindi principalmente sui monumenti e pensiamo di verificarla attraverso una serie di architetti e di opere antiche e moderne che noi scegliamo, su cui operiamo un certo tipo di scelta. Architettura, ha scritto Le Corbusier, significa formulare con chiarezza i problemi, tutto dipende da questo, questo è il momento decisivo. Così questa architettura pensata ritorna continuamente nei maestri antichi e moderni, ritorna quasi ossessivamente negli scritti di Adolf Loos che dichiara che l'architettura la si può descrivere ma non può essere disegnata: anzi questo carattere di formulazione logica che ne permette la descrizione è caratteristico della grande architettura: il Pantheon lo si può descrivere, le costruzioni della Secessione no. Ora mi chiedo: in che modo sia possibile formalizzare tutto questo, come possiamo arrivare da questa serie di enunciati che costituiscono i fondamenti di una teoria dell'architettura a una teoria della progettazione. In primo luogo come ho detto, penso che tutto questo pretenda un discorso autonomo, in altri termini che l'architettura debba essere ricondotta a sé stessa. Mi riferisco a tutte quelle questioni che vogliono stabilire se l'architettura sia arte o scienza e altre questioni di questo tipo: queste impostazioni costituiscono in larga misura un falso problema e non hanno soluzione. D'altra parte non bisogna neanche cercare di spiegare l'architettura con qualche presunto sapere estraneo ad essa. Una delle cose più squallide della recente storia dell'architettura italiana e che costituisce in gran parte quella "misera dell'architettura" a cui accennavo all'inizio è l'invenzione e l'applicazione di qualche teoria presa da una disciplina estranea (si tratta a volte dell'economia, della sociologia, della linguistica) pretendendo di estrarre da qualche enunciato in sé chiarissimo per quella disciplina una applicazione e una spiegazione, necessariamente meccanica, del fatto architettonico. Voi sapete come procedimenti di questo tipo abbiano avuto il più smaccato fallimento negli ultimi anni e il loro carattere di moda è segno della loro intrinseca debolezza. Pensate per esempio alle rozze e infine ridicole trasposizioni dei principi della teoria marxiana fatti nella pittura e nel-

la stessa architettura. Sono convinto che le verifiche e le relazioni siano importanti e che noi dobbiamo sempre cercare di istituire qualche relazione di campo tra quello che andiamo facendo, ma sono altresì convinto che questo è possibile e scientificamente produttivo solo quando noi sappiamo di che cosa ci stiamo occupando.

4.

Ora, senza voler passare rapidamente da una teoria dell'architettura a una teoria della progettazione, dirò quali considero essere i punti fondamentali di una teoria della progettazione.

Essi sono in primo luogo la lettura dei monumenti, in secondo luogo il discorso sulla forma dell'architettura e del mondo fisico, infine la lettura della città cioè la concezione per molti versi nuova e nostra dell'architettura urbana.

Sul primo punto, la lettura dei monumenti, si è creato un tal grado di terrorismo da parte del movimento moderno, ma non dei maestri del movimento moderno, che sembra difficile addirittura parlarne. A questo proposito Tafuri ha osservato molto giustamente che i maestri come Le Corbusier, Loos e altri hanno sempre parlato dei monumenti e dell'importanza del loro studio, mentre sono stati proprio gli accademici, in particolare autori come il Giovannoni, che hanno proposto l'ambiente come alternativa al monumento. Ammetto che vi è stata nei primi decenni del nostro secolo una giusta reazione contro uno sciocco storicismo, contro la cosiddetta imitazione dell'antico e contro l'uso eclettico degli stili storici: ma oggi possiamo riproporci chiaramente il discorso dello studio dei monumenti senza cadere in questi equivoci. Con studio dei monumenti mi riferisco alla formazione dell'architetto sull'architettura, cioè alla meditazione sui fatti architettonici; non quindi propriamente alla storia dell'architettura, ma piuttosto a quello che dal punto di vista disciplinare si chiamava e si chiama il rilievo architettonico. Il rilievo architettonico del monumento costituisce infatti il principale se non l'unico modo di appropriarsi delle caratteristiche di una certa architettura. Possiamo discutere in che modo debba realizzarsi e cosa si debba intendere per rilievo, ma non potremo in nessun modo stabilire che questo rilievo si debba rivolgere a qualcos'altro che non sia il fatto architettonico. Questo tipo di impostazione è in realtà la impostazione seguita non già dai professori accademici degli ultimi anni, come si è detto, ma proprio da quegli architetti che hanno preteso di dare una nuova fondazione alla architettura moderna. Se voi prendete i libri pubblicati da Le Corbusier, vedete quale

parte fondamentale, proprio per un'analisi linguistica della sua opera, per la formazione teorica di questo artista abbia lo studio dei monumenti, lo studio della città e le continue insistenze, le continue notazioni su alcune architetture che diventano dei richiami continui. Mi riferisco particolarmente ad opere dell'antichità che ritornano in tutta l'arte moderna come ad esempio il battistero e il Duomo di Pisa. E' naturale che per intere generazioni di architetti la lettura di questi monumenti non abbia prodotto nulla e che in artisti come Le Corbusier e Paul Klee siano invece diventati dei veri e propri elementi compositivi. Questa particolare emergenza che alcune opere hanno nella storia della tecnica e dell'arte è certamente dovuta al cosiddetto spirito dei tempi e alla necessità, spesso di carattere autobiografico, che ha un artista nel corso della sua vita di riferirsi a qualcosa che esprime già in forma compiuta un universo di aspirazioni che egli intende seguire. Vi è quindi una larga parte di quell'elemento personale, di quell'importanza della scelta, del carattere autobiografico di una persona e di una razionalità a cui ho accennato all'inizio e su cui cercherò di concludere. In questo senso opere come i monumenti di Pisa si propongono in tutti i loro aspetti linguistici e con tutte le loro caratteristiche tecniche come elementi di formazione del linguaggio della architettura moderna. D'altra parte pensate, sempre a proposito di Le Corbusier, e mi riferisco particolarmente a questo artista non solo per la sua grandezza ma per il carattere singolare e razionale a un tempo della sua opera, alla insistenza e alla trasposizione dei suoi schizzi relativamente al paesaggio gotico francese. Le Corbusier disegna i paesi gotici intorno alla cattedrale, vede la natura che entra in questi paesi e vede elevarsi le grandi torri del gotico con gli occhi degli antichi costruttori, di quando appunto "le cattedrali erano bianche" e attraverso queste vede i moderni bianchi edifici, le "unité d'habitation" che sono già progetto in quel modo di conoscere, di studiare e di vivere la realtà architettonica e la natura che la circonda.

D'altra parte profonde analisi di questo tipo sono state fatte nella storia dell'architettura: è illuminante l'analisi che Hempel fa del rapporto tra l'architettura del Borromini e la visione continua che egli ha delle due massime opere milanesi: il San Lorenzo e il Duomo. Questa visione del Borromini diventa una sorta di meditazione o di rilievo attraverso schizzi e annotazioni che mettono in risalto l'aspetto della costruzione tardo-romana e barbarica da una parte e il verticalismo gotico dall'altra. Questi due aspetti diventano in altri termini nella sintesi storica e personale del Borromini i caratteri essenziali del suo straordinario barocco. Così guardando queste opere mi capita sempre di vedere come scheletro e come

sovrapposto a un tempo alle architetture barocche romane del Borromini.

Sono convinto che questo tipo di studio e di analisi dei monumenti dovrebbe essere esteso e che la sua importanza sia fondamentale: una posizione di questo tipo dovrebbe illuminare i nostri stessi progetti e dovremmo essere in grado di formulare con chiarezza da quale architettura nasce la nostra architettura. E' qui compreso anche il problema della scelta che costituisce il carattere decisivo della progettazione. Voi potete educare un giovane architetto a una forma compiuta di composizione architettonica ma dovete necessariamente lasciarlo di fronte alla personale responsabilità della scelta. Questa personale responsabilità, che è ciò che manca ai mediocri, diventa nell'artista una necessità e l'elemento che permette di portare in primo piano l'accezione personale dell'esperienza.

Difficile, piena di possibili equivoci è la discussione sul secondo punto a cui ho accennato, il problema dello forma. Dirò semplicemente che intendo la forma come un segno preciso che si colloca nella realtà ed è la misura di un processo di trasformazione. In questo modo la forma architettonica è qualcosa di chiuso e di compiuto, ancora una volta strettamente legata a un enunciato logico. In questo senso penso che forma e segno siano per esempio gli acquedotti romani, i quali modificano precisamente un certo tipo di realtà e definiscono l'immagine che noi abbiamo di quella realtà. Naturalmente nel riferirmi a un acquedotto romano piuttosto che a una altra opera compio una certa scelta, e questa scelta fa parte della mia poetica. E' naturale che potremmo sostituire al ponte romano un altro tipo di manufatto ma un esempio come questo mi sembra interessante perchè si riferisce a una inserzione nel mondo naturale di particolare importanza e ci avverte anche del particolare significato che ha la forma dal punto di vista dell'evento storico. E' evidente che nel vedere con tanta insistenza la forma come forma chiusa e generatrice sono personalmente affascinato dallo sviluppo del pensiero tardo illuminista, anche nelle sue forme più moderne, della polemica sul finito e sul finitissimo, sulla forma che si propone come segno della mobilità delle cose, dalla tematica classica e neoclassica, dalla interpretazione goethiana fino ai più recenti sviluppi della logica formale e del pensiero neo-aristotelico. Ma accennerò, in questo terzo punto relativo alla forma a un campo nuovo e nostro che appartiene a buon diritto alla teoria della progettazione, e dalla quale colui che progetta non può prescindere: mi riferisco alla città, allo studio e alla costruzione della città. Ho chiamato tutto questo anche come architettura della città.

Mi riferisco ancora alla forma fisica della città, alla sua costruzione, alla città come manufatto. Non si tratta solo di problemi del contesto urbano; noi abbiamo tentato una lettura analitica della città, del suo formarsi, dei suoi fenomeni più importanti, della natura dei fatti urbani.

Non è qui il luogo dove io possa riassumere tutto questo e che ho esposto in forma sistematica nel mio libro; qui mi interessa piuttosto vedere in che modo i fondamenti di una teoria della città possono essere anche i fondamenti di una nuova architettura.

Credo che prima di impostare questo problema dovremmo vedere bene come il problema della città, del contesto urbano ecc. sia sorto nell'architettura italiana come problema di fondo.

Questo ci serve a vedere la sua autentica importanza e anche a vedere le distorsioni o il doppio aspetto con cui esso si è posto; da una parte noi infatti abbiamo il problema della costruzione della città nuova, della comprensione dell'antica, dei fondamenti dell'architettura; dall'altra e si tratta di qualcosa di completamente diverso abbiamo i problemi dell'ambiente, della conservazione ecc.

Finita la guerra noi ci trovammo nell'università di fronte a un aspetto particolare della crisi del movimento moderno; questo aspetto riguardava appunto i problemi della progettazione, lo insegnamento della progettazione.

Il Movimento moderno aveva basato le sue teorie della progettazione su alcuni punti fissi; essi erano il metodo e la funzione. Su questi punti era ed è stato scritto molto; voi ne sapete la importanza, specialmente del secondo, e la vastità dei problemi che essi comprendevano. La crisi del funzionalismo divenne presto la crisi delle stesse poetiche del razionalismo e dell'architettura organica.

D'altra parte si sviluppavano gli studi di urbanistica; l'urbanistica prima ancora di porsi con aspetti scientifici era quasi uno stato d'animo e non si sapeva bene a quali opere e a quali autori riferirla; alcune esperienze come quella di Le Corbusier erano abbastanza ignorate dal punto di vista globale, se ne aveva una esperienza frammentaria.

A questo punto uscì un libro molto importante (mi riferisco alla situazione italiana, ma se questa situazione non fosse ancora oggi abbastanza isolata potrebbe valere per l'Europa): L'urbanistica e l'avvenire della città.

Voglio fare direttamente un omaggio al Prof. Samonà che per la prima volta ci ha proposto qualcosa di diverso; si è opposto a una situazione statica e ci ha fatto vedere un diverso fondamento dei nostri studi.

Questo fondamento era la città vista per la prima volta nella sua interezza, vista nella sua linea continuativa di evoluzio-

ne; questo libro dava un colpo decisivo al moralismo angusto che presiedeva e purtroppo ancora presiede a gran parte degli studi urbani. La città diventava un fatto e un fatto di una tale importanza da doverne fare i conti continuamente; anche e soprattutto dal punto di vista dell'architettura.

Se voi guardate i numeri di Casabella-continuità vedete lo sviluppo di questa polemica e il riesame condotto da un gruppo di giovani architetti italiani e da Ernesto N. Rogers che non si è mai richiuso davanti agli aspetti più problematici dell'architettura.

A questo rinnovato interesse per la città corrispondeva un esame più vasto ma anche condotto dall'interno della nostra architettura, della architettura stessa delle nostre città. A me sembrò necessario studiare e indicare gli aspetti principali del neoclassicismo quale momento fondativo dello sviluppo di una città italiana in senso europeo: Milano.

Alcuni progetti del piano napoleonico di Milano, il piano stesso, si configuravano con caratteri preminenti per l'architettura stessa; la città e la sua architettura erano tutt'uno nel momento che una scelta politica di carattere progressivo si incontrava con una architettura razionale e trasmissibile da una società all'altra, da un paese all'altro.

Così si andava precisando un nuovo apporto alla cultura architettonica, ma forse andava anche costituendosi una nuova architettura.

Da tutto questo nacque questa idea di città dove i monumenti rappresentano i punti fissi della creazione umana, i segni tangibili dell'azione della ragione e della memoria collettiva; dove la residenza diventa il problema concreto dell'abitare dell'uomo che via via organizza e migliora lo spazio in cui abita secondo la sua antica necessità; e così la struttura urbana, secondo le leggi della dinamica della città, si dispone in modi diversi ma sempre con questi elementi fissi; la casa, gli elementi primari, i monumenti. Queste diversificazioni all'interno della città non corrispondono semplicemente a delle funzioni, anche se esse comprendono delle funzioni; si tratta di fatti urbani di natura diversa che hanno una vita diversa e sono concepiti in modo diverso.

Credo che questa concezione sia già un modo di fare architettura così come è un modo di intenderla. Credo che da questa distinzione possano scendere regole diverse per la progettazione stessa; e non solo progettando per pezzi di città, ma relativamente all'architettura in sé.

E' il momento massimo della misura dell'architetto sarà ancora il monumento proprio perchè il monumento è il segno ultimo di una realtà più complessa; esso è la cifra con cui leggiamo ciò che altrimenti non può essere detto; esso appartiene alla bio-

grafia dell'artista e alla storia della società.

La concezione funzionalista viene rovesciata; la funzione non è che uno strumento di fronte all'esperienza dell'architettura. Credo ancora di poter procedere a un sistema nell'insegnamento della progettazione dallo sviluppo di questa teoria della architettura e della città.

5.

Ma non posso terminare questa lezione senza accennare a un problema che ritengo fondamentale proprio per noi architetti e per una teoria della progettazione; mi riferisco all'elemento soggettivo.

Così come abbiamo visto i rapporti tra teoria della architettura e teoria della progettazione dobbiamo vedere i rapporti che esistono tra una teoria della progettazione e l'apporto soggettivo, se volete l'autobiografia dell'artista.

In altri termini se noi mettessimo in pratica quanto ho detto all'inizio, parafrasando Raymond Roussel, "Come ho fatto alcune mie architetture" finiremmo per affrontare questo argomento; è infatti impensabile che nel fare questa o quella architettura determinata noi non vogliamo esprimere anche qualcosa d'altro, qualcosa di nostro. Questo almeno se non siamo mediocri del tutto. Ma come si concilia questo apporto con quei principi razionali e trasmissibili su cui ho insistito, con la matrice di una architettura classico-razionale? Certamente in un modo più complesso di quanto si possa configurare in quelle teorie dove solo la soggettività costituisce la possibilità del fare, e dove il carattere ambiguo dell'arte assurge a sistema.

D'altra parte se nei principi di una architettura razionale cerchiamo l'elemento di una poetica non possiamo staccarci dalla frase di Lessing; La maggiore chiarezza è sempre stata per me la maggiore bellezza. E ancora potremmo avere per divisa la celebre frase di Cezanne; Io dipingo solo per i musei.

Con questa frase Cezanne, in modo chiarissimo, dichiara la necessità di una pittura che prosegue un suo sviluppo logico rigoroso e che si pone all'interno della logica della pittura che, appunto, viene verificata nei musei.

Ma lo sviluppo e la verifica dei musei non modificano la qualità soggettiva dell'opera; che appartiene a una qualità umana.

Lessing, "moderno aristotelico" come è stato definito, scriveva che "... ogni genio è un critico nato... E asserire che le regole e la critica possono deprimere il genio è asserire in altri termini, che possono far questo gli esempi e la pratica ! Significa non solo isolare il genio in sé stesso, ma per

sino imprigionarlo nei suoi primi tentativi"... chi ragiona giusto è anche in grado di inventare; e chi vuole inventare deve essere capace di ragionare... e solo credono separabile l'una cosa dall'altra coloro che sono incapaci di entrambe". Intelligenza e tecnica (gli esempi e la pratica) sono quindi ciò che rende possibile il fare e con questo l'emergenza dello elemento personale.

Ho voluto far emergere da questo argomento la questione della tecnica; questione su cui si potrebbe di nuovo aprire il discorso sulla teoria della progettazione.

Per questo rapporto tra tecnica e elemento psicologico vi riassumo un articolo molto interessante che è stato fatto negli anni passati sull'architettura di Wittgenstein; l'autore pubblicava la casa costruita a Vienna da Wittgenstein e impostava il discorso del rapporto tra questa grande personalità e l'architettura. Vi era un rapporto di tipo interno, l'architettura come costruzione del mondo, come essere e quindi arte particolarmente significativa, e un rapporto di tipo esterno, l'ammirazione di Wittgenstein per Adolf Loos e per la sua architettura.

Così la casa del filosofo, coerente con il suo pensiero, diventa a un tempo una casa loosiana; l'autore dell'articolo identificava in questa architettura l'emergere dell'interesse geometrico, e in particolare il comporre per cubi. (Che d'altra parte come sapete appartiene alla componente classico-purista dell'architettura di Adolf Loos). Ma l'autore dell'articolo riportava questo comporre per cubi a un test psicologico, quello di Von Raab, per cui se a dei bambini si fanno costruire delle forme con la cera, coloro che modellano solo cubi sono pervasi da una profonda angoscia. (Il test vale anche per gli adulti). Esprime l'architettura di Wittgenstein una profonda angoscia? E anche quella di Loos allora?

Ma se per esempio Hegel avesse costruito una sua architettura quale sarebbe stata? Probabilmente un'architettura neoclassica alla maniera di Schinkel.

Con tutto questo volevo dire che è molto difficile valutare semplicemente la componente psicologica di una architettura o che quella componente si esprime attraverso un certo stile, una certa tecnica. E allora che solo il possesso completo di quella tecnica può permettere un'espressione originale, e questo massima nell'architettura.

Considerazioni analoghe si possono fare sulla questione dei contenuti.

Concludo. E senza temere di essere retorico concludo con una citazione inusuale ma che trovo molto bella e che può comprendere questo discorso per tutto quello che non ho saputo dire. Il poeta greco Jean Moreas, ammirato da Apollinaire, quando era accusato di fare ancora della poesia in versi alessandrini e di

proibirsi con questo la possibilità di una espressione più di retta e più violenta dei sentimenti, rispondeva; "... il verso sciolto è il meno libero di tutti, esso è schiavo del suo contenuto".