

Alcuni temi e problemi tra progetto e storia

intervista a Manfredi Tafuri

*a cura di Antonino Terranova **

Terranova: La « Rassegna di Architettura e Urbanistica » sta progettando un paio di numeri dedicati al rapporto tra progettualità e storia. Un primo guarderà il problema sotto la specie della cosiddetta questione dei centri storici, o del recupero del patrimonio esistente. Un secondo, più direttamente, sotto la specie delle relazioni tra storia e progetto, tra progetto storico e progetto architettonico, tra mestiere dello storico e mestiere dell'architetto. In questo quadro ci interessano le tue opinioni: su un problema che sembra ricorrentemente assillare la cultura italiana, in modi spesso troppo immediati ed irriflessi, con troppe ambiguità ed indicibilità.

Dopo i precedenti neoliberty e neorazionalisti, dopo vari storicismi e vernacularismi, il tema è stato rimesso in moda recentemente dalla proposta « post-modern ». La quale sembra poi consentire tutte insieme le istanze, dal contestualismo al classicismo, dal vernacolo al neostoricismo, e così via recitando.

È possibile prendere le mosse da una valu-

tazione a caldo della Biennale 1981, « La presenza del passato »?

Tafuri: Nella tua domanda c'è insieme troppa roba e troppo poca. Così com'è, la Biennale organizzata da Paolo Portoghesi non dà molti stimoli. È un atto politico in perfetto stile piacentiniano. È della figura di Piacentini, rievocata contemporaneamente in un articolo su Repubblica, che Portoghesi sembra avere nostalgia, piuttosto che delle architetture di cui parla.

Ma io credo che oggi una figura come quella di un grosso manager che ha in mano una serie di leve professionali e culturali, e che utilizza perfino il dibattito sul linguaggio per unificare tutto e tutti nella simmetrica mediazione di uno « spettacolare urbano » (come l'EUR e la Città Universitaria allora furono) non abbia comunque più alcun senso.

Lo spettacolare Urbano per Piacentini era l'EUR, era la Città Universitaria. Per Portoghesi si chiama, invece, Antonio da Ponte nel tardo Cinquecento a Venezia. Ma non mi pare che sia poi molto diverso.

Piacentini dice: tutto è possibile, basta distinguere. All'architettura popolare diamo il Neue Bauen, l'architettura nuova; all'architettura rappresentativa diamo le Grand Gout; all'architettura razionale diamo le poste e altri edifici che formano nuclei centrali secondari dentro la città. E Paolo Portoghesi può unificare tutto e tutti, convocando da Krier a Purini, cioè anche quello che con la sua teoria del postmoderno non c'entra, in un'unica operazione che poi serve come auto-

* La registrazione dell'intervista è avvenuta in tempi immediatamente successivi alla Prima mostra internazionale di architettura della Biennale di Venezia, « La presenza del passato ». Varie circostanze, tra cui una trascrizione di cui mi assumo la responsabilità, ne hanno ritardato la pubblicazione, che ora abbiamo deciso considerando l'argomento una utile premessa al numero monografico « Storia e progetto », in preparazione; in vista del quale analoghe interviste sono state già chieste a G. C. Argan, E. Guidoni, P. Portoghesi.

giustificazione. Poiché egli sembra così ritrovare una linea personale di coerenza; da quando una volta appoggiava Saverio Muratori fino ad oggi, quando lo rievoca. Mi sembra che l'operazione non va molto al di là di tutto ciò.

C'è dunque una strumentalizzazione del linguaggio, della forma, del senso del passato, come motivo ecumenico per gli Architetti contro le cose troppo difficili, come l'urbanistica, contro le cose complesse.

Per quanto riguarda l'urbanistica a me sembra che, dentro il discorso di Paolo Portoghesi, come appare dal suo libro «Dopo l'architettura moderna», ci sia la sintesi di un vecchio vizio della cultura architettonica italiana; in questo senso dico che la sua operazione mi interessa poco, perché mi sembra appunto che abbia un cuore antichissimo. Prendiamo la proposta di una contrapposizione ad una categoria inventata da Pevsner nel '36, che si chiamava Movimento Moderno. Questa categoria va superata pensando che sia qualcosa di reale, non che sia una costruzione storica ormai del tutto consunta. Nel superarla, ma con qualcosa che si chiama proprio post-moderno, in realtà si santifica e si sacralizza.

Voglio dire che così si conferma quella teoria proprio con un'altra teoria che dovrebbe, vorrebbe esserne l'opposto. Ciò è grave, perché viene compiuto da un personaggio che gioca non su una fusione, ma su un'ambigua commistione fra il mestiere dello storico e il mestiere dell'architetto.

Quando un libro o una Mostra — che dovrebbero essere atti critici — diventano due dichiarazioni di poetica, che però si nascondono dietro abiti storici e teorici, allora non si sa più come prenderli.

Se infatti dovessimo prenderli da un punto di vista rigorosamente scientifico, dovremmo cominciare ad offrire a Portoghesi una bibliografia. Bisognerà pure che qualcuno spieghi, i casomai qualcuno non lo sapesse, che con il tema dello Zoning gli architetti hanno avuto dei rapporti assolutamente marginali. Con la sua creazione, voglio dire: lo Zoning non viene mica da operazioni culturali tipo CIAM, viene da operazioni estremamente complesse di gestione urbana, si forma negli USA, si forma a contatto della politica della Camera di Commercio Nazionale, dei problemi razziali di S. Francisco, e viene poi ri-

dottata dai tecnici tedeschi — siamo così proprio ai primi del Novecento — che sono proprio la controfaccia degli Architetti. Fanno parte di un'altra Storia, che indubbiamente non è quella dell'Architettura.

È chiaro allora che se prendessimo le affermazioni sullo Zoning, che troviamo in quel libro, da questo punto di vista scientifico, dovremmo appunto cominciare a dire che non ci interessa, perché fatto senza competenza.

Se invece lo prendessimo come una dichiarazione di poetica, allora dovremmo dire che la poetica si può agganciare a qualsiasi cosa. Non stiamo mica a chiedere razionalità o scientificità ad una poetica.

Quindi il libro parla di una autogiustificazione di Paolo Portoghesi alla luce di cose che sono facilmente smerciabili, vendibili, e che fanno presa su un pubblico di massa. In questo senso l'operazione ha raggiunto alcuni dei suoi effetti, ha coagulato intorno a sé un dibattito che non è certo fatto dagli specialisti ma dalla famosa «gente comune», a cui sembrerebbe che il postmodern si rivolga.

Terranova: Sembri parlare di coloro i quali — come scrivi in «La Sfera e il labirinto» — secondo te si accostano alla Storia senza capirla, anzi senza volerla capire, senza volerla cogliere nella sua sostanza conoscitiva specifica. Ma è interessante parlare proprio della ambiguità delle poetiche in una condizione di crisi delle teoriche. Tu hai messo di fronte ad una difficoltà. Quando proponi la nozione di un'altra storia — ad esempio proprio per la nascita dello zoning — sembri spiazzare quell'Architetto che si illuda di poter instaurare un rapporto semplice, magari poetico-empatetico, con una Storia dell'Architettura. Lo metti di fronte alla durezza dell'altra Storia. Con la quale non è più facile trovare agganci.

Tafari: Ma tu stesso, quando dici «più», implichi che ci sia stato in qualche momento un «prima» nel quale l'Architetto avesse potuto condizionare qualche cosa al di fuori della sua disciplina. Mentre invece io non vedo mai questo condizionamento al di là dell'Architettura da parte dell'architetto. Una cosa sono le speranze, una cosa sono le realtà.

Terranova: E questo fa già parte del discorso sulle illusioni e le ambiguità delle poetiche?

Tafari: Ecco, io penso questo. Noi dovremmo abituarci a leggere in una chiave un po' diversa tutti i testi che finora abbiamo considerato in modo troppo semplice. Tu parli di teoria. Attenzione. Negli anni '20 e '30 io di Teorie sull'architettura non ne trovo. Io trovo teorie sulle condizioni di margine ma mai sull'architettura. Uno dei pochi che prova a farne è Le Corbusier. E da un'altro lato, se vogliamo, Mies van der Rohe.

Solamente che Mies ti dice che Dio è nei dettagli: e al di là di questo rimangono solo le due ore di silenzio — però molto parlanti — di cui parlava Kevin Roche in una famosa intervista... Quell'uomo arrivava, si sedeva in mezzo ai propri adepti con un grande sigaro verde, e taceva, per due ore di seguito, nella cerchia. Poi, quando il sigaro era finito, se ne andava. Ecco, questo episodio, insieme a molte altre cose che sappiamo di Mies, ci sembra molto parlante. Tanto da costituire una Poetica dell'architettura di Mies. Le Corbusier diceva molte altre cose che sembrano parlare della sua architettura mentre parlano di tutt'altro. Quando mai Le Corbusier ci ha parlato dei suoi veri problemi? Uno dei suoi grandi problemi è quello della metafora. La metafora del ponte, tanto per dirne una. Percorre tutta l'opera di LC ma LC non ne ha mai parlato. Il problema della differenza: tutta l'architettura di LC è un'architettura fatta di differenze, quasi in senso derridano. Una architettura che spezza l'omogeneità dello spazio, dopo di che si trova col problema di ricomporre i frantumi. Forse sarebbe stato troppo chiedere a LC una cosa di questo genere, ma è una cosa che riguarda proprio l'essenza della sua architettura.

Un altro discorso LC fa solo sotto metafora: ci parla della geometria in termini cezanniani — lo cita, proprio — ma poi non è mai in grado di parlare di quale fosse il suo debito rispetto al « monumentale » di Cézanne, che però percorre tutta quanta la sua opera (e che spiega, forse, anche il suo rapporto di simpatia/antipatia, di odio/amore per il Cubismo).

Detto questo, cerchiamo di vedere un po' oltre. Tutti i discorsi sulla funzione e sulla funzionalità, sul problema dell'inserimento della tipologia nella città: se noi li prendia-

mo da un punto di vista rigorosamente te-tuale, ebbene allora — soprattutto oggi — compiamo un errore. Quei signori stavano semplicemente facendo dei discorsi di poetica. Ci stavano parlando di una « poetica della rinuncia », per esempio stavano semplicemente dicendo che l'Architettura, la loro Architettura, cercava giustificazioni in un al di là sempre più generico, di fronte a cui stava però la realtà dell'economia edilizia.

Ora, può sembrare impietoso metterli sempre di fronte alla presenza di realtà fuori della loro epoca. Però questo non serve a condannarli. Serve semplicemente a chiarire che, se leggiamo quei testi come testi di economia edilizia, si rivelano estremamente poveri, ingenui. Se li leggiamo come dichiarazioni di poetica sono probabilmente molto più ricchi, e allora vanno, anche, al di là di quello che sembrano voler significare. Oggi invece si cerca di far parlare dei segni diventati talmente poveri da non riuscire a parlare, caricandoli di significati che quei segni non hanno assolutamente. In conclusione, questa parola Storia, che assume trecentomila sensi diversi, viene invocata per la sua maestosità. Ma non vedo perché mai un'opera di Mies dovrebbe essere contro la Storia e un'opera neoclettica qualsiasi invece, essere dentro la Storia.

Terranova: Se la Storia come parola-passepartout dentro cui si pongono troppe cose fa confusione, allora forse potrebbe essere utile andare a dettagliare alcuni particolari rimpianti, alcune nostalgie che ne abusano.

Per esempio, esiste una nostalgia dell'Ordine architettonico come ordine del discorso architettonico. Esiste un rimpianto della trattatistica e della trasmissibilità su tempi lunghi di costanti di linguaggio. E poi la nostalgia non si esercita solo sugli aspetti sintattico-grammaticali, riguarda le relazioni dell'Architettura con la costituzione di Valori, le sue radici nella possibilità di narrazione del Mito e rievocazione dell'Archetipo presunto invariabile ed interpretabile. Si esercita nei confronti di risalimenti alle Origini, di Tradizioni interrotte... Ecco, contro una « rottura » di quella trasmissione e tradizione.

Tafari: È vero, esiste una nostalgia rispetto ad una codificazione che attenga da una parte all'Ordo classico e dall'altra al concetto di

Finitio, all'architettura come oggetto finito che corrisponde, almeno si aggancia fortemente, in maniera da rispecchiarla, ad una concezione generale dei Valori.

Ora, qui i discorsi possono essere o complessi o semplicistici. Quelli semplicistici li ha già fatti Sedlmayer; e però nel loro semplicismo tutto sommato qualche cosa di vero ce l'avevano. La « perdita del centro »: ecco, Sedlmayer parla di « perdita ». Noi potremmo parlare piuttosto di « dissolvimento » di tale centro. È chiaro che un mondo che perde i centri perde quello che Robert Klein chiamava il referente, quello che Benjamin chiamava l'aura. Perde, praticamente, il concetto di gerarchia. È la morte di Dio, di cui parla F. Nietzsche. Niente di più, niente di meno.

Ora, su quella Morte si può continuare a piangere... ogni morte fa un lutto. Però mi sembra un po' tardi per continuare così, appunto, semplicisticamente.

Un discorso più complesso mi sembra si debba svolgere a proposito delle nozioni di un « rimpianto per qualcosa che non si conosce ».

Quando gli Architetti attuali rimpiangono gerarchie, ordini, valori, a mio parere non si rendono assolutamente conto — è proprio quella Storia che non si conosce! — di quanto ad esempio nell'età umanistica e cosiddetta rinascimentale il ricorso a quella che L.B. Alberti chiamava la « finitio » (proprio la architettura perfettamente limitata, con la possibilità di ritrovare in quella limitazione un principium individuationis), è qualcosa di perfettamente disperato.

Perché, è ben vero che quando Palladio parla dell'architettura come plasmata sulla « grande macchina del mondo » ha dei toni stupendamente commossi per la perfezione di questa grande macchina del mondo, che corrisponde poi alla grande macchina dell'universo. Però egli fa ricorso ad una retorica rinascimentale che non è diversa da quella di uno Sperone Speroni, il quale rivela che cos'è poi la grande macchina del mondo fissa ed immutabile: la grande macchina del cosmo si riflette in quella del mondo, la grande macchina del mondo si riflette in quella della città. La città è come una grande casa... la casa come una piccola città.

Con un significato metaforico preciso. Sono le gerarchie sociali che sono immutabili. Tutte dipendono da qualcuno che ha creato

e tiene i fili. Il compito, è quello di... « decorare » la macchina del mondo.

Se poi prendiamo un pensatore che cerca di guardare tutta contemporaneamente la complessità dei problemi dell'Umanesimo, come L.B. Alberti, noi troviamo una scissione, che non è stata finora adeguatamente indagata. Da un lato, i suoi scritti letterari: penso al Momus, ma principalmente agli *Intercentralia*. In questi L.B. Alberti fornisce una visione del mondo totalmente tragica. Nel mondo, la Razionalità non ha posto. Il Dio è un dio maligno in questo deserto del mondo. Nel Momus gli dei classici vengono addirittura ridicolizzati. Quindi, perfino il ricorso al classico è reso comico. Tutto questo sfocia addirittura nell'onirico, un sogno perfettamente disperato, alla ricerca di una verità che non si riesce in realtà a cogliere altro che in marginalia con molti punzecchiamenti, addirittura, di insetti... Bisogna attraversare oscenamente un fiume fatto di corpi naviganti, sulla schiena di vecchiette nude... direi che è la prima volta che un sogno come incubo appare nella letteratura moderna: con un chiaro valore simbolico per la visione complessiva che L.B. Alberti ha del Cosmo.

La Natura è maligna. Gli uomini la forzano, quindi la combattono. Dall'altro lato, allora, prendiamo il *De re aedificatoria*.

All'improvviso, la Natura è serena. La Natura è maestra, l'Architettura si plasma sulle sue leggi; questa architettura è perfettamente razionale in quanto è perfettamente naturale. Gli dei classici sono degli esempi e dei modelli. Che cosa è successo? Si può fare una ipotesi: forse l'architettura, fra le discipline che parlano tante lingue — la letteratura ha la sua, l'architettura ne ha un'altra — ha per L.B. Alberti il compito di opporsi, in maniera però disperata, di opporsi senza nessuna possibilità effettuale, al fiume dei corpi, alla foresta che non riesce a varcare, alla malignità della natura umana; e quindi di costituire in qualche modo una diga della Ragione contro il premere di forze irrazionali. Questa diga della ragione è una diga dotata di « finitio », è limitata, come è limitata l'architettura di L.B. Alberti nei centri medievali in cui si inserisce. Vale a dire che, nel momento stesso in cui ci si mette, si ritrae anche dal suo contesto.

Vogliamo parlare del S. Andrea a Mantova? E quale potere ha quel frammento di ragione, talmente completo da ribaltare il

proprio interno nell'esterno, di condizionare il suo contesto urbano? Quel contesto è proprio quello che si forma per la competizione degli uomini che vi vivono. Quell'oggetto mostra la perfezione della ragione. Ma, appunto, lasciata sola mostra la propria disperata solitudine.

Ecco. Si può benissimo avere nostalgia di una situazione di quel genere, ma è la situazione di un intellettuale che non riesce ad avere casa. È uno dei primi intellettuali spaesati, è uno che gira di città in città, sradicato. Quello sradicamento poi deposita di tanto in tanto frammenti della sua ragione, del suo sogno di ragione. Sapendolo sogno. È dunque il secondo sogno di L.B. Alberti: un sogno razionale contro il sogno irrazionale. Se noi non ci rendiamo conto che quella era la situazione di quegli architetti, difficilmente comprendiamo qualche cosa. O vogliamo sognare un Palladio perfettamente inserito nella Venezia del Cinquecento? Per carità! Palladio viene emarginato e posto perfino fisicamente sui bordi, della Giudecca e della isola di S. Giorgio, in una posizione spazialmente emarginata.

E questo lo si dimostra filologicamente. Tocca qualche cosa il Palladio del contesto urbano di Vicenza? Parlano di città questi architetti, certo, di città come grande casa, della casa come piccola città. Tuttavia occorre fare attenzione: la citazione è aristotelica, ma Aristotele diceva esattamente il contrario. Non si potrà mai — diceva nella *Politica* — trattare omogeneamente il governo della casa e il governo della città. Il passo viene poi estrapolato da L.B. Alberti e dal Palladio, e viene presentato in positivo ciò che Aristotele poneva in negativo.

Quello che un architetto medioevale — o un ingegnere — aveva potuto fare nella regolazione delle acque di Mantova non è più possibile fare a Giulio Romano architetto di corte, in un qualche vago senso « giullare » della Corte. E questo a me sembra molto, ma molto, importante.

Parlavi, prima, delle più storie, che si intrecciano. Ma attenzione: a Venezia nel Cinquecento il destino urbano a grande scala viene deciso dalla grande disputa fra Alvise Cornaro e Cristoforo Sabbadino, magistrato alle acque. Fra colui il quale è un intellettuale polivalente ma soprattutto un operatore economico sul territorio, Alvise, e Cristoforo Sabbadino.

Gli architetti non hanno nulla da dire. Proprio: è un'altra tecnica, quella che decide la costruzione delle Fondamenta nuove, che decide il completamento delle Zattere, che decide il destino della laguna, il luogo dove attraccare, e i porti che si aprono e si chiudono. Né Palladio né addirittura Sanmichele, che è purtuttavia un ingegnere che lavora anche alle fortificazioni della Serenissima hanno qualcosa da dire di fronte a un tecnico che nel caso di Sanmichele è Francesco Maria I della Rovere, Capitano generale della repubblica veneziana, il quale ha un suo progetto per la fortificazione del territorio, completamente organizzato in senso, appunto, perfino territoriale. E in continuazione i tecnici militari — che sono nuove forme di lavoro professionale! — dichiarano il proprio omaggio alla scienza dell'uomo militare che dà i programmi.

Concludendo, quindi, almeno questo si può dire: tutte queste « nostalgie » sembrano nostalgie di persone che non conoscono, non sanno di preciso che cosa è realmente accaduto.

Terranova: È evidente l'analogia con quanto accade oggi, almeno per quanto riguarda certa ideologia prometeica di architetti che illusoriamente rifiutino la articolazione/parzialità delle tecniche, prima ancora che delle più storie. Ma a tuo avviso il destino di un L.B. Alberti, — apparentemente il più solare, centrato, dei trattatisti umanistici, ma sostanzialmente individuo che paga il sogno di una sua centralità con una fattuale lateralità — è il destino costante dell'Architetto? Un destino di inattualità per definizione, di impossibilità di rappresentare l'infinito se non all'interno di una finitezza? Oppure, quanto si tratta di quelle linee dell'architettura moderna che non volevano pagare i necessari prezzi, nel momento in cui cercavano — piuttosto della metafora del ponte di LC — un ponte tra arte e vita, sul piano empirico?

Al tuo avvertimento (caro architetto, prendi atto che già nel Quattrocento è illusorio che tu possa controllare, alcune realtà con espansioni urbanistiche o pianificatorie dell'architettura... prendi atto che esistono altre tecniche... altre storie... che la Storia comunque non è storia di continuità di Valori fondanti e centranti, ma semmai punteggiatura di individuali centri sempre tentati e sem-

pre sconfitti... non deposito di valori tramandabili, non assicurazione preventiva...), sembrerebbero esistere due risposte. Da un lato, quella di chi accettando il microcosmo rifiuti l'impegno nella realtà empirica, ma perciò stesso rischia di salvaguardare il proprio specifico fuggendo la realtà tout court verso mondi fatati. Dall'altro, quella di chi, considerato il « cambiamento di stato » del ruolo e dello strumentario, tenti il proprio adeguamento alla realtà, rischiando magari di perdere per la strada proprio quella antica specificità.

Ecco, la domanda riguarda ad esempio la tua scelta degli autori di riferimento per le tue riflessioni critiche. Forse ne comprendo il motivo, ma perché selezioni i primi pur inchiodandoli alle loro responsabilità quando fuggono inconsapevoli... — mentre rifiuti — senza neppure istruttorie preventive — gli altri? Mi viene in mente Giancarlo De Carlo, personaggio che sembrerebbe tra i più « adeguati » alla situazione attuale. Uno tra i pochi che, con pragmatismo, accettino e gestiscano con il necessario « cinismo » una condizione di sinteticità impossibile: la partecipazione prima di diventare un mito è una tecnica di delega di alcune decisioni sugli assetti; esiste una valutabilità dell'architettura che propone requisiti di abitabilità non immediatamente o solo desunti da « storici » sistemi di valori; entro tale quadro sono cooptabili indifferentemente diversissime tecniche empiriche di costruzione dell'ambiente; e così via. Sono forse inversamente proporzionali « adeguatezza » e « specificità » dell'architetto? Il patto faustiano porterebbe allora l'Artista a svendere la propria preziosa « inattualità » per il piatto di lenticchie di una attualità empirica?

Tafari: Io non vedo mai nella Storia delle analogie col presente, e penso che esistano al contrario delle ragioni per cui si giunge a delle situazioni, e che queste ragioni vengano in qualche modo ricostruite da parte dello storico. È chiaro che sono delle curiosità attuali, che nascono dal presente, che possono far polarizzare l'attenzione sulle figure che popolano l'universo ancora considerato unitario dell'architettura.

Sono figure di tecnici già estremamente differenziate, già esiste un inizio di specializzazione molto forte, molto chiaro, molto evidente, di cui gli esempi che ho fatto prima

danno immediatamente il quadro; un tecnico delle acque non è un tecnico delle fortificazioni, non è un architetto civile, e così via.

Al di sopra esistono dei programmi, che non nascono neppure nella mente di un potere accentrato, ma dal contrasto/confitto di più poteri.

Ora, questo si ritrova perfettamente nel primo Cinquecento. Dal lavoro che abbiamo fatto sulla via Giulia si dimostra chiaramente da che tipo di conflitto nasce una proposta, quella che abbiamo chiamato un'utopia urbana.

Però mi sembra che il mio precedente discorso sulle poetiche renda chiaro anche quello che penso sul tema che tu adesso hai posto. Perché mi pare che quel tema abbia una piccola pecca: quella di avere ancora una tonalità nostalgica nei confronti di qualcosa che invece abbiamo dimostrato non esserci mai stato.

Tu hai parlato di un architetto che si dovrebbe — hai detto — rassegnare. Ma perché rassegnare, se in qualsiasi epoca l'architettura è stata grande nel momento in cui ha espresso poeticamente la visione del mondo di colui che la faceva, se ha sempre avuto grande valore nel momento in cui costui — l'architetto — riusciva ad esprimere le contraddizioni, a parlarne, non ad incidere in maniera assolutamente fattiva sulla realtà?

Queste incidenze in realtà ci sono anche state, nel momento in cui grosse svolte produttive sono avvenute.

Quella della crisi del cantiere medioevale, che L.B. Alberti da una parte ma anche Luciano Laurana (non dimentichiamo quel documento fondamentale della crisi del cantiere antico che è la patente di Federico da Montefeltro...) affrontano, ad esempio. Ecco, ci sono stati cioè degli « agganci », in alcuni momenti particolari e delicati di passaggio, in cui l'architettura ha inciso su una tecnica di produzione, in cui il suo modo di progettare si riagganciava strettamente ad un modo di produrre, proponeva un modo di produrre nuovo, una gerarchia di valori nuova in un cantiere diverso.

Questo, in omaggio al discorso di Benjamin sull'autore come produttore. Ma è discorso, se vogliamo, di fondo, che può far capire ancora di più uno dei tanti significati del tentativo dell'architettura di andare al di là della sua pura configurazione progettuale.

Il tentativo che è stato tipico degli anni Venti.

Ora, io non credo affatto che anche quel nuovo modo di progettare — quell'architetto come organizzatore, tanto per dire, e non più configuratore — andasse al di là di una dichiarazione di poetica.

Lo stesso Hannes Meyer non è mai arrivato all'architettura come organizzazione reale. Ha, sempre, « rappresentato » l'organizzazione. Tu hai scelto De Carlo per un discorso esemplare. Sono d'accordo. Perché De Carlo ha sempre battuto sul concetto di Rigore. La sua posizione è indubbiamente una posizione — almeno apparentemente — rigoristica, e non foss'altro per questo la ritengo rispettabile, molto. Però non darei per De Carlo un giudizio del tipo adeguato/inadeguato. Prendiamo, ad esempio, il discorso sulla partecipazione.

È chiaro che se noi criticiamo la partecipazione ideologicamente, la possiamo immediatamente demolire. Rimane però qualche cosa. Allora: prendiamo pure il villaggio Matteotti a Terni, e vediamo che cosa è accaduto.

Da un lato, la partecipazione è servita a De Carlo come materiale poetico. Il suo interesse, cosciente o incosciente non ci interessa, era di arrivare a conglobare nella progettazione architettonica il Caso. L'intervento dell'utente gli è servito per alimentare la casualità all'interno di una griglia tuttavia già ben fissata, al fine di giungere ad un Pittoresco urbano. C'è arrivato o non c'è arrivato, a fondere insieme il principio di una griglia rigorosa e quello del pittoresco urbano? Indubbiamente, sí: con alcune cadute ogni tanto, in alcuni episodi di quell'opera, però nel complesso ci è riuscito. Quindi la partecipazione, come materiale formale, è servita.

Da un'altro lato, da un punto di vista delle conseguenze — ora facciamo un'altra storia, che non è piú quella dell'architettura — la partecipazione ha innescato a Terni altri tipi di esplosione sociale, altri tipi di contraddizione. Ha aumentato ad esempio il potere sindacale — addirittura contro l'architetto! — quindi è servita, perché — al di là delle sue intenzioni — ha fatto esplodere delle contraddizioni vitali.

Ecco che quindi la figura, o meglio l'operazione di De Carlo si sdoppia. Da un lato è interessante perché è un architetto che ci mette di fronte, ci obbliga continuamente

a metterci di fronte ad un Processo piuttosto che ad un'Opera. È impossibile leggere Terni come un'opera, è sempre un processo. Dall'altro lato, lo stesso villaggio Matteotti una volta realizzato si sdoppia: nelle sue conseguenze visibili, nelle sue conseguenze non visibili. Ecco, quell'opera è indubbiamente — questo almeno lo possiamo dire in prima approssimazione — un'opera estremamente ricca. E in questo senso s'inserisce come una strada possibile: la quale purtuttavia, operando senza organizzare intellettuali (cioè essendo operazione di « un » intellettuale, su « un » contesto sociale, e su un solo caso...) costituisce una regola che diventa eccezione, mentre l'eccezione dovrebbe diventare la regola.

Terranova: Il tuo discorso sul Matteotti mi fa ricordare come mi colpirono le illustrazioni di una rivista, che riguardavano i suoi interni fatti di mobili semilucidi fintoantichi e madonnelle e feticci vari, fatti per un lancinante e improbabile ritrovamento dei Lari, da parte di questi abitanti il cui abitare era stato spostato, certo attraverso la partecipazione, da un villaggio con gli orti ad un villaggio che tu hai definito di pittoresco urbano...

Tafari: L'aveva già previsto Le Corbusier, nel piano Obus per Algeri, l'introduzione del Kitsch in una griglia...

Terranova: Ma quella cosa mi fa pensare che, se tutta quella oggettistica Kitsch è davvero interpretabile come ricerca di un focolare da parte dell'abitante, della famiglia, allora quel discorso ha in fondo a che vedere con la tua critica del Centro. C'è da un lato il tuo inoppugnabile appello alla impraticabilità del centro. C'è dall'altro lato l'incensurabile appello di molti ad una naturalità ed innatezza del bisogno di centro. Tu dici, ed è molto onesto oltretutto giusto, che in fondo la Ragione deve anche farsi carico della possibilità che la propria logica rimanga sola, rispetto alla realtà.

Quei molti non negano la difficoltà logica del darsi centro, ma ne rivendicano la inevitabilità pratica, esistenzialmente procedono ai livelli fenologicamente pre-logici, qualcuno direbbe perfino biologici.

La consapevolezza delle relatività non contraddice, dunque, la tendenza antropologica

alla costruzione di un proprio centro individuale?

C'è poi un secondo problema, che mi sembra parli una lingua simile, e che quindi ti proporrei insieme. Si pone sempre più diffusa l'istanza — se vuoi, difensiva — ad un riconoscimento per l'architetto, per colui il quale deve operare e scegliere riguardo a « problemi teoricamente impossibili ma praticamente inevitabili », di un altro tipo di pensiero, un pensiero pratico, una cultura delle cose, una cultura pratica del progetto. L'esigenza mi appare comprensibile, anche se non vedo bene la possibilità di definire un'altra ragione, una razionalità diversa. Mi appare giusto porsi il problema del che fare subito, da parte di chi non possa per statuto contentarsi di dichiarare la propria lontananza dal mondo empirico, la cui onestà non può riporsi nella lucida sopportazione di una « solitudine ».

Tafari: Io non conosco i problemi contingenti del lavoro degli architetti. Come depreco moltissimo gli architetti che vogliono intrufolarsi nel mio mestiere creando solo danni, io non voglio creare danni introfolandomi nel mestiere degli architetti. Quando si tratta di Centro, però, bisogna stare attenti: un centro è quello della Grande macchina del mondo, di cui parlava Andrea Palladio, e un altro è quello del salotto con un tavolino nel mezzo.

Sono due centri assolutamente diversi: il primo è un centro assoluto; in qualunque situazione io mi trovi è sempre unico e stabile, e mi dà sicurezza malgrado la profonda insicurezza della mia esistenza. Il secondo, quello di cui hai parlato tu, e che qualcuno può cercare anche oggi, è continuamente relativo e mobile; e in realtà esprime solamente una ricerca di individuazione in un mondo che sembra sottrarre sempre la possibilità di una individuazione. Perciò, insomma, si tratta di due cose molto distanti. L'importante è questo, per me almeno: distinguere, e non confondere, il primo con il secondo.

In quanto, poi, al discorso dei fatti concreti: è chiaro che l'architetto si occupa sempre di fatti concreti. Però, nel riferirsi ai fatti concreti, è pure importante che anch'egli distingua se la cupola, o la sfera, che egli disegna, voglia esprimere la propria personale aspirazione a dotare tutti di un luogo; oppure appartenga ad una cultura già esistente,

già solidificata, che ha già dotato tutti di un luogo. Questa è la differenza. Intendo dire che le sfere che si disegnano oggi — che la disegni Quaroni a Gibellina o la disegni Aymonino a Pesaro — (ed è interessante che Aymonino abbia disegnato una sfera a Pesaro dichiarando di non sapere che Quaroni ne aveva disegnata una a Gibellina... credo si trattasse in realtà di un lapsus memoriae...)...

Terranova: E le esedre di Tor de' Cenci dopo quelle delle Barene di S. Giuliano. Ma, tra parentesi e nemmeno tanto, dietro quelle diverse sfere e dietro quelle diverse esedre non c'è quella pressoché contemporanea ripresa dell'interesse per la Storia per le forme dell'Architettura della città che passa per L. Kahn e A. Rossi, ma anche appunto per Aymonino e Quaroni? Delle forme, dico. In qualche modo delle forme della città neoclassica e della città eclettica del trionfo della borghesia.

Ha un qualche senso allora questo ricorso alla storia in quanto storia delle forme; questo ricorso all'archetipo ottocentesco; questa ricerca, dopotutto, del Centro e della sfera, nella storia, nella Memoria?

Tafari: Quaroni rimane sempre un maestro, magari anche inconscio... Ecco, comunque quelle sfere lì non sono più l'ispirazione ad un Gran Teatro del Mondo, perché il gran teatro del mondo nessuno riesce più, potrebbe mai più, resuscitarlo. Sono più che altro i riflessi personali di un'« aspirazione a... », il che è cosa molto differente.

Ad ogni modo, ci sarebbe piuttosto da stare attenti a quello che gli architetti convogliano con le loro opere, creando i loro centri. Io credo che ci sia una qualche cosa che è sfuggita un po' a tutti nel titolo del mio libro: la sfera e il labirinto.

Dentro al libro di sfera non ce n'è che una sola, c'è quella di Piranesi, che però non è determinante: non è quella, in fondo, cui mi ispiravo. Proviamo un po' a decodificare — perché è divertente — i miei intenti.

Prendiamo la sfera. Sembrerebbe essere il luogo geometrico perfettamente certo, sicuro e razionale. Appunto, dotato di centro. Ma proviamo a leggerla spazialmente. La possiamo percorrere in due modi: come esterno, e come interno. Ma, innanzi tutto, l'esterno e l'interno non hanno relazioni fra di loro, sono due figure geometriche completamente

diverse. Non hanno fra loro nessun rapporto. Quindi la sfera già rappresenta la figura della massima « differenza ». All'interno, poi, è proprio il centro quello che non coglierai mai. Chiunque abbia progettato sfere — che fosse Boullée o chi altri voglia — ha sempre basato il proprio progetto sulla scoperta della impossibilità di rappresentare esattamente quello che sembrerebbe essere il centro. In realtà la sfera, se la si prende come figura astratta, è percorribile con un infinito, ma assolutamente infinito, numero di percorsi che tutti giacciono sulla superficie. Sia all'interno, sia all'esterno.

E ora prendiamo il labirinto. Sembrerebbe essere la figura di maggiore complessità; quella, disperante, nella quale ci si aggira dispersi. E, invece, è l'unica figura che ha un solo ingresso e una sola uscita. È il simbolo di un percorso assolutamente lineare che si percorre — attenzione — con il filo di Arianna.

Quindi le due figure ribaltano completamente il loro senso. In realtà il labirinto è quello che dà il percorso di una storia accidentata ma assolutamente lineare. La sfera è quella di una storia che mi dà infinite possibilità ma perfettamente limitate, perché non possono uscire. Invece, questo è importante, nel labirinto è perfettamente indefinito ciò che faccio prima di entrare e ciò che faccio dopo, appena uscito.

Ora, io in quel libro non parlavo solo di architettura, e quindi mi sembra che il riferimento a quelle due metafore abbia maggiore senso... che il riferimento a quelle due metafore sia perfettamente simmetrico. In quanto la storia dell'arte contemporanea ce le ha offerte entrambe, in parte contrapposte. Per me la sfera è molto più quella del cenacolo — dadaista o Bauhaus che voglia essere —, che non quella di un Piranesi o di un Aldo Rossi; mentre il labirinto è proprio dei ricercatori di una continuità e di un filo. Ma, una volta messi insieme la sfera e il labirinto, con quella « e » in mezzo, e quindi in qualche modo unificati, il mio problema è quello di tagliarli, spezzarli, vedere che cosa accade di queste due figure una volta che si frammenta da un lato l'unità lineare della storia dall'altro la sua perfetta delimitazione.

Quindi, per quanto riguarda il mestiere dello storico, questo attraversare in continuazione ed in più direzioni il materiale che

si ha di fronte costituisce il momento iniziale del lavoro: quello che io chiamo « violentare » il materiale storico.

Il secondo momento — quello che io chiamo la « costruzione » storica — non è niente altro che la ricomposizione — relativa, quindi assolutamente ipotetica e provvisoria — di quei frammenti. Essi escono fuori da quelle due forme o costruzioni metaforiche, che quindi ci stanno di fronte come dei sassi.

È con questo tipo di storia che i nostri nostalgici della storia non vogliono avere a che fare. Questo è ciò che mi infastidisce. E infastidisce, più di tutto, che sotto il segno di tale non comprensione della storia il Post-moderno riunisce sotto una tendenza persone che, salvo molti di loro da Stirling a Puri, si appellano in fondo a una moda per coprire un difetto di qualità del loro comporre.

Nei confronti della loro stessa poetica. Vogliono la poetica dell'Eclettismo? Bene, ma allora prendano Furness e imparino!

Terranova: Sarebbe un finale perfetto, ma permetterai ancora qualche dubbio. Dunque, « non esistono scorcioie » neppure nella storia, neppure per il rapporto tra Architettura e Storia? Non esiste una Storia degli, per gli architetti. Una Storia come magazzino della memoria... pone una serie di grossi problemi, ma parte dall'idea che esista una storia delle « forme che sorgono », per e degli Architetti.

Una volta tale idea si traduceva nella utilizzazione per contiguità/continuità della « Storia e stili dell'architettura ». Gli ordini come fondamento e come veicolo delle evoluzioni e delle variazioni.

Tolta quella possibilità, il ricorso alla Storia sembra non avere regole di comportamento, ma ripresenta le proprie istanze. Vuole essere affrancato dal dominio dell'etica per porsi tutto sul terreno della simpatia estetico/poetica.

Vuole essere affrancato dai rapporti con i significati contestuali, per porsi tutto nel terreno della autonomia, e moralità dell'Architettura, per l'Architettura.

Vuole essere affrancato perfino dalle scansioni delle periodizzazioni per porsi tutto nel terreno della libera scelta orizzontale e contemporanea, di ogni possibile materiale della Memoria.

Tafari: Io vedo il rapporto tra l'architetto e la storia come un rapporto di opposizione.

La storia presenta in continuazione una serie di ipotesi ricostruttive. In qualche modo, ogni ipotesi ricostruttiva blocca, chiude l'ambiguità propria di un'opera o di un ciclo di opere. L'architetto sta lì, invece, per costruire altre metafore. Il suo rapporto con la storia io lo vedo in questo modo: la storia presenta una specie di diga, di ostacolo, di sfida. Questo non significa che il rapporto non esista. Perché io credo che il rapporto più forte si abbia proprio quando i fenomeni, o le persone, si affrontano. Nulla è più produttivo di una battaglia. D'altronde, la storia non è nient'altro che descrizione e ricostruzione di battaglie.

Se l'architetto accetta questa sfida frontale, è chiaro che egli devierà, rispetto al modello che gli è stato presentato. Ma se è abbastanza bravo — e qui non parlo evidentemente dell'architetto come soggetto, parlo di una comunità che si chiama per comodo Architettura — da riuscire lui a spostare quel muro, questo sarà costretto a frantumarsi e a ricomporsi in posizione più avanzata. Ripresentando, così, la « sfida ».

Cose di questo genere sono ben accadute. Ne faccio presente una, sintomatica. Le « vite » di Giorgio Vasari erano una costruzione storica ipotetica, chiusa, talmente delimitata, e monumentale, che un gruppo di architetti — intorno al 1630 — coscientemente o incoscientemente — sentì il bisogno di superarla.

Quella presentava la storia come un processo di massimo avvicinamento ad un ideale, che era individuato nell'opera di Michelangelo; quindi come una storia di decadenza.

Questi artisti (non dico « barocchi », dico intorno al 1630) sentono il bisogno di spezzare quel « muro ». E, spezzato quel muro, c'è stato bisogno di un'altro muro. Sarà quello del classicismo del Bellori, o un'altro...

Il Pevsner, costruendo il Movimento Moderno nel 1936, ha costruito un'altra diga. Ci sono state forze che l'hanno spazzata, e la diga si è ricomposta, però più in là.

Ora, se lo storico fa veramente lo storico, presenta dighe. Se fa il suggeritore, beh, scade in un ruolo leggermente comico.

Terranova: L'insegnamento della Storia nelle Facoltà di Architettura, ecco l'argomento conseguente per un'altra domanda.

L'insegnamento e la ricerca, in un momento in cui si registra anche per la storia un ritorno allo specifico (come forse diresti tu, alla progettualità dello specifico storico), ed insieme un forte ricompattamento degli storici — in varie sedi — nel prossimo quadro dipartimentale.

Gli architetti sono stati abituati a contestare una vecchia filologia, la sua autofinalizzazione che sembrava senza progetto. Sull'altare di una eterofinalizzazione della storia sono stati poi sacrificati molti equivoci e miti, tra cui quello della centralità dell'insegnamento dell'architettura contemporanea (prima per apprenderla, poi per « superarla », eccetera). Poiché tu fra l'altro sei stato uno dei protagonisti di quell'impeto all'attualizzazione, viene in mente che forse non sia un caso se un certo tuo, nostro arco evolutivo giri intorno al 1968, per quanto vogliamo non farne una data mitica. Certo è stato necessario ad un determinato momento smascherare le cattive attualizzazioni e le mistificate finalizzazioni. Ma è altrettanto certo che occorrono spiegazioni. Indicazioni. In quale modo, continuando come tu fai a dare contributi alla architettura presente, attraverso la costruzione di muri se vuoi piuttosto che attraverso la proposta di false strade, se ne può trarre conseguenze dentro la scuola? È possibile dedurre una logica del rapporto tra insegnamento della storia e insegnamento della progettazione? È possibile marcare delle differenze tra vecchia e nuova, meglio tra cattiva e buona filologia?

Tafari: Si potrebbe partire da quest'ultimo punto. Filologia è un termine indubbiamente ambiguo, perché implica un rapporto con l'oggetto che, in realtà, muta di continuo. Per esempio è chiaro che quello che tu chiami, ora, la vecchia filologia — pensiamo a quella di Giovannoni, per esempio, no? — che cosa faceva? Comportava un isolamento dell'oggetto. Ma un isolamento non cosciente. Questo è il primo elemento: cioè, l'oggetto architettonico della vecchia filologia non era un campione di tante serie storiche, era il campione di una sola serie che si chiamava Storia dell'Architettura.

Se ciò fosse stato fatto coscientemente, già avrebbe avuto un valore, perché sarebbe stato chiaro in quale serie ci si inserisse, e come quella serie fosse collocata. Comunque, la consapevolezza mancava. Il secondo difetto

consiste nel fatto che quella filologia era tutt'altro che rigorosa anche al suo interno. Faceva un uso delle fonti assolutamente impressionistico, l'uso dell'archivio era sempre realizzato a metà. Così, ad esempio l'attuale filologia tedesca ha fornito contributi ben più sostanziosi.

Però, esiste un secondo tipo di filologia la quale, secondo una metafora che mi è cara, prende l'oggetto e lo fa prima esplodere, per poi ricomporlo. Prendiamo il caso del palazzo bramantesco dei Tribunali. Io potrò fare qualsiasi tipo di filologia voglio su tale oggetto isolato, ma nel momento in cui mi chiedo in quale modo esso faccia parte di una strategia ben più ampia che lo vede come una parte, un episodio della ricomposizione di Roma, di una *Renovatio Romae* ad esempio basata su quattro grandi oggetti simbolici, di un progetto di assolutistico potere papale che ha nemico da abbattere in quel caso il popolo di Roma, strategia che passa attraverso la formazione non solo di un colloquio diretto fra oggetto e piazza e strada ma addirittura attraverso la previsione di un grosso anello direzionale intorno al Tevere, con una sua diversa portata politica... ecco da quel momento in poi io posso far ritorno all'oggetto. Prima io l'ho disperso, appunto, in tutta quella serie di cose (che riescono ad avvicinarmi questo luogo della accentrata giustizia papale da un lato a Raffaello e alla sua simbologia dei quattro tondi — quattro virtù cardinali, quattro elementi, quattro parti del mondo... —, dall'altro lato all'altra opera di Bramante al di là del Tevere, il S. Pietro — anche lì, quattro parti del mondo, ecc. —, alle quattro grandi opere bramantesche: i Tribunali, il Belvedere, il S. Pietro, il rifacimento dei palazzi vaticani...). Posso, soltanto in seguito a quella dispersione, ritrovare l'oggetto, come un qualche cosa che fa parte effettivamente di più serie (una serie simbolica, una serie che riguarda invece la politica urbana, un discorso che riguarda addirittura il controllo della formazione delle rendite in quell'area, anche se ancora del tutto embrionale...), ma poi mi riporta alla configurazione dell'oggetto. È più attuale tutto questo, se vogliamo questa contestualizzazione dell'oggetto? Io questo non lo so. Solamente, credo che una storia la quale contempra la complessità di quello che sembrerebbe essere un oggetto isolato, e quindi lo disperda prima in molteplici serie

e poi lo ricomponga, sia ciò proprio che oggi possiamo definire una storia attuale.

Però non credo che essa debba essere fatta in modi diversi per gli architetti o per altri tipi di operatori. Infatti io la storia la insegnerai in un Dipartimento che non è affatto specificamente per architetti o per altri personaggi.

È chiaro che esiste un problema specifico di tecniche, di insegnamento delle tecniche dell'architettura per comprendere gli oggetti storici dell'architettura. Ma questo riguarda tutte le arti.

Nel momento in cui fai un corso su Piranesi — è il mio caso di quest'anno — la prima cosa che devi insegnare è come si fa una acquaforte. Non si comprende assolutamente nulla, altrimenti, di perché Piranesi non incroci i segni, di che cosa significhi lo scavo dell'acido, del rapporto della persona con la materia. E si confonde Piranesi con un disegnatore qualsiasi; mentre egli usa, invece, una lingua precisa che è quella della acquaforte, perché carica di significati metaforici di per sé; come la tecnica di costruzione, se vogliamo.

Voglio dire che la rivalutazione di un discorso sulle tecniche, sulla loro specificità, riguarda anche, proprio, l'insegnamento della storia. Un quadro non è un'architettura; un disegno non è un'architettura. Un'acquaforte non lo è; una scultura entra nell'architettura nel momento in cui rivendica il proprio ruolo specifico.

È evidente che c'è stato un momento nel quale era necessario, almeno è sembrato necessario attrarre gli architetti alla storia, cioè farli ripensare, nel momento in cui effettivamente il « pensiero » degli architetti era estremamente scarso e molto velleitario.

Oggi noi ci troviamo in una situazione molto ma molto differente. Io penso che gli architetti — ma non solo loro, gli urbanisti, i pianificatori, ecc. — hanno bisogno di porsi di fronte ad una Storia reale, ad una storia effettiva delle loro tecniche.

Infatti il mito del Piano Regolatore urbano non si demolisce più ideologicamente; con una « critica dell'ideologia del Piano ». Lo si fa, semplicemente, mostrando che le tecniche attualmente in uso sono le tecniche dell'Ottocento tedesco, le quali già allora hanno avuto le loro *defaillances*. E allora il problema è spiegare perché esista una vischio-

sità, di quelle tecniche, che fa sí che ancora si cerchi di applicarle...

Quando io concentro la mia attenzione appunto sui grandi tecnici — Cristoforo Sabbadino, Alvise Cornaro... — è perché rappresentando la dialettica delle forze che gestiscono il potere sul territorio (sull'idraulica, sulle grandi scelte urbane) nel Cinquecento veneto (che fra parentesi non parla di una Corte, ma del primo modello di Stato, di Stato con piú forze contrapposte fra loro, all'interno di uno stesso gruppo di potere) riesco a mostrarle — a partire da quel punto, e senza accennare minimamente all'attualità — il discorso di « piú poteri » che altrimenti diventa retorico. Tutti oggi sono capaci di dire che ci sono piú poteri che si affrontano nella storia di una battaglia.

Ma dov'è che si manifestano? Mostriamola, questa battaglia. E scopriremo che fra Marcantonio Barbaro e Leonardo Donà esiste una contrapposizione basata proprio sul concetto di Costituzione della Repubblica. Ciò che, evidentemente, non rappresenta una sciocchezza, una cosa trascurabile. E scopriremo che solo alla luce di quella circostanza contestuale possiamo comprendere il senso del parere negativo del buon Palladio sulla statica del palazzo ducale trecentesco. Egli sembra parlare da architetto. Ma l'ala che intende demolire è quella del Maggior Consiglio. E Marcantonio Barbaro, il suo amico e committente, che lo sostiene in maniera sconsiderata in quell'occasione, è in un gruppo che vuole restringere i poteri del Gran Consiglio. Quello, quindi, è un'atto simbolico! Ora, è utile che tu mostri — proprio lo mostri, c'è una grande differenza tra il « mostrare » e il « dire », no? — la contiguità dei tanti poteri che non hanno luogo (e tra l'altro portano al fatto che se non esiste un luogo del Potere non esiste nemmeno un Luogo del Gran Rifiuto). È importante il fatto di poterli toccare con mano nella storia, quali sono, questi conflitti: i quali non sono riducibili ai grandi conflitti di classe favoleggiati o mitizzati. Ci sono quelli, piú piccoli, che attraversano la stessa classe, che attraversano le classi sconfitte e le classi vincitrici.

Allora, questo può essere mostrato agli architetti o ad altri in un luogo che non ha un riferimento specifico per la formazione degli architetti, e questo direi che diventerebbe molto piú funzionale. Perché prima

di tutto si considererebbero gli architetti come persone pensanti (cioè, non si fa la storia per i bambini, né quella ad usum delphini... si fa Storia). E poi si espliciterebbe che la Storia è un'altra cosa. Non è uno strumento da mettere accanto al tecnografo.

Terranova: Benissimo, immagino debba considerarsi chiuso questo argomento. Si può chiudere, di nuovo, sul povero architetto che, certo, non deve essere il bimbo cui fare la storiella, epperò ha il brutto vizio infantile di aver usato in fondo la storia in quanto unico modo di apprendimento culturale dell'architettura.

Tafari: D'altronde non c'è nessun altro vero strumento. Come fa a capire che cos'è l'architettura se non ne guarda la storia? Non c'è l'architettura al di fuori della storia.

Terranova: Volevo dire, però, di quello che ti sembra un suo uso riduttivo... il libro di storia accanto al tecnografo... la storia come deposito di valori... ma anche la storia come luogo di mera propedeutica.

Tafari: Ma ciò andrebbe fatto in altri Corsi...

Terranova: Ecco. Allora il problema diventa, se vogliamo metterci un momento dal punto di vista dell'insegnamento della Progettazione, quello che il solito Quaroni pone quando parla della perdurante assenza, per l'architetto, di una « cultura dell'architettura », che però non sia « imparaticcia ». Voglio dire che, mentre la Storia riprendendo specificità ridiventa una cosa seria (troppo seria rispetto alle capacità di una scuola di architettura?), l'architetto non si è formato gli strumenti seri per un apprendimento disciplinare che smetta di profittare della supplenza cui la storia è stata costretta.

Tafari: Nei corsi di Elementi di Composizione, a Venezia, Daniele Calabi prendeva degli oggetti architettonici antichi e moderni e li scomponneva, ricostruendo il processo di progettazione. Ciò chiaramente comportava che, quando l'oggetto fosse classico, egli dovesse spiegare anzitutto come fosse fatto, applicato, deformato, un ordine architettonico... Si trattava di farne l'analisi. Ecco, io trovo che quando si fanno dei corsi di Storia diventa davvero difficile spiegare « come »

è fatto un ordine architettonico, quali sono le sue leggi, eccetera. Bene: questo insegnamento di certi elementi dei linguaggi dovrebbe essere compito dei corsi di « area compositiva ». Voglio dire, per esempio, è chiaro che può essere pure compito della storia spiegare come progettavano i maestri medievali...

Terranova: Sì, ma è giusto nell'ambito del discorso, che tu facevi, nel mettere in rapporto le tecniche con i ruoli che le tecniche hanno recitato...

Tafari: Appunto. Se tu fai un discorso storico, un po' devi darlo per scontato. Al contrario, che cos'è un corso di propedeutica alla progettazione se non l'analisi di come è stato già progettato, « composto »? facendo vedere su una serie di esempi come è stato composto, tu vedrai che i problemi sociali... entrano nel progetto volta per volta in maniere diverse.

Terranova: Tenendo per chiaro che comunque quella non è storia, non è quella storia ridotta a storiella che in realtà talora si pratica.

Tafari: Certo. Questo difficilmente è Storia. La storia ha bisogno, per la sua specificità, di entrare dentro all'oggetto per poi ricollegarlo a delle serie talmente ampie che richiedono uno spazio a parte. È una cosa diversa spiegare l'importanza di Versailles in relazione al più vasto discorso su cose come il linguaggio unico invece delle tante ipotesi dell'età barocca, quindi il linguaggio unico ed il grand gout, la formazione dell'Accademia..., e poi invece dire: Mansart qui prende un modello che è ancora berniniano, però una volta che lo estende su questa dimensione cambia questo... oppure il fatto che, davanti, Le Notre (un altro tecnico con un'altra lingua...) usa quello come un orizzonte di sfondo, che va percorso diritto e continuo, che ha le sue eccezioni ai lati... ecco, questo qui presuppone un modo di leggere il rapporto tra finito e infinito, che mi sembra specifico del campo del comporre, e che può... Ecco, ciò che per lo storico si riconnette immediatamente ai progetti di grande dimensione dell'Accademia di S. Luca, alla utopia di Carlo Fontana... per il Compositore si può anche chiudere in un discorso se vuoi

anche più strumentale ma che mette in luce volta per volta alcuni elementi del comporre.

Terranova: Ma allora, se ritorniamo all'inizio... noi eravamo partiti da una « difficoltà teorica » dell'architettura. La mancanza di teorie, l'ambiguità delle poetiche, le loro misinterpretazioni. Ora, abbiamo parlato di cose che sembrerebbero richiedere un ambito teorico specifico dell'architettura. Ma molti — tra gli altri tu stesso in Teorie e storia dell'architettura — revocano in dubbio non solo momenti teorici settoriali illusoriamente assolutizzati e universalizzati (la semiologia, e simili...), ma anche la stessa pretesa di normatività e generalizzabilità e sistematicità e stabilità... che ordinariamente si lega all'idea di una Teoria. Molti la vorrebbero ma ciascuno diversamente, e molti sono pronti a dare anche ad essa il carattere del rimpianto, della « nostalgia ».

Perché dunque è così imbarazzante la ricerca di un giusto campo nel quale l'architettura possa — anche senza la storicizzazione del rapportarsi ad altre serie — parlare di se stessa come disciplina dotata di sue tecniche e spiegazioni? Forse l'architettura può essa soltanto parlare se stessa?

Tafari: Ciò riguarda il discorso dell'Accademia. L'Accademia nella sua manifestazione più alta era il luogo in cui una Disciplina proteggeva la propria autonomia rispetto al potere. Nel tardo Cinquecento e nel Seicento un gruppo di persone protegge la propria dignità... Poi però stabilisce una Teoria della propria Arte, basata su un accumulo di conoscenze. Fa, cioè, come se non ci fosse una corrente che viene stabilita, scelta come quella dominante. Su tale base, tutto può accumularsi secondo la linea di un progresso indefinito di quella disciplina. Perciò l'Accademia scientifica può diventare il modello anche per quella artistica.

Ora, se l'Architettura fosse effettivamente una scienza, allora — malgrado anche la scienza adotti ormai modelli ipotetici — avrebbe comunque un contesto di vita più facile. Ma se l'Architettura la consideriamo invece per quello che essa è — configurazione di un'idea dell'abitare, espressione di una idea dell'abitare — a questo punto diventa molto più difficile ipotizzare un accumulo di conoscenze intese al progresso lineare di una disciplina. È chiaro che entra immedia-

tamente, di nuovo, il dato distorcente della poetica personale.

Terranova: Ma torniamo al tuo libro. C'è una sola sfera, ma ci sono molti cerchi, di variazioni sul tema del cerchio o della circolarità. Ad uno sguardo abbreviato, mostrano da un lato, appunto, una serie di tentativi diversi, e forse sempre più violenti, di disgregazione della « logica del cerchio », del centro. Tuttavia, per converso, mostrano dall'altro lato l'invarianza appunto di quella matrice. Il cerchio e il suo centro si pongono come costanti che si prestano a tutta quella serie di modificazioni.

Senza bisogno di cadere nella cattiva glosa junghiana, si può registrare l'esistenza di un « archetipo »? È soltanto un esempio: se non esiste un vero e proprio accumulo ma una fenomenica di variazioni su costanti da parte di fattori complessi, e se esiste una significatività di ciascuna variazione o di serie di variazioni, è sbagliato pensare che intorno a questo si possa costituire materia di ricerca e di apprendimento dell'architettura? È sbagliato pensare che se ne possa segnalare l'esistenza, analizzare la configurazione, collocare gli usi, dedurre il senso possibile... senza essere con ciò, immediatamente, nella dimensione della Storia?

Tafari: Non vorrei entrare in questioni di cui non sono competente. Se capisco bene l'esempio, mi devo domandare se è possibile fare la storia del cubo. Certamente posso fare la storia di come il cubo è stato usato nella Storia dell'architettura. Mi viene in mente il fondamentale testo di Herrera sulla forma cubica. Mi viene in mente che tutte le magie si divertono a spiegare che un cubo è un cubo. Ma, poi, il cubo è il principio della forma della geometria allucinata dell'Escorial. Nel grande affresco che domina la sala centrale dell'Escorial il cubo si ripresenta, perché è la sapienza divina, una presenza divina che legittima il potere regale.

Ancora, se tu prendi le architetture di Inigo Jones in Inghilterra, troverai tutte forme costruite sul cubo, sul doppio cubo, sul cubo perfetto. Forme, voglio dire, niente affatto palladiane...

Ebbene, lì c'è un problema essenziale. Si sta formando l'architettura del potere assoluto. Il potere non è la Sapienza divina... il cubo sormontato da una cupola.

Ecco perché parlo di cattivi discepoli di Jung. Per costoro un cubo, ogni volta che ne vedono uno, dice sempre la stessa cosa. Invece, il problema giusto si formula in questi termini: vedere in quali modi una forma simbolica subisce trasformazioni. Magari il principio della forma è lo stesso, magari la stessa forma è la medesima, ma è cambiato completamente il significato. Questa stessa forma, ad esempio, può essere collocata, con senso diverso, in differenti contesti.

Terranova: Ma allora eccoci di nuovo, con le tue considerazioni, fino al collo dentro alla Storia...

Tafari: Io non riesco a vederlo che come problema di storia. Perché ci sarà bene una differenza tra l'uso del cubo da parte di Inigo Jones e quello che ne verrà fatto da Paul Cézanne o da Aldo Rossi. È un'altra concezione del cubo, che poi ti dà un altro modo di renderlo in quanto figura. Ciò che per me è importante è risalire al fatto che il cubo, nel momento in cui si presenta perfetto, allora di sicuro ha un significato molto preciso. Tra il tempio di S. Pietro in Montorio, dove esiste come forma ideale, a quelle situazioni in cui si presenta invece esplicitato — dall'Escorial al cubo come matrice progettuale di I. Jones — ecco già hai un arco di significati connessi ad un'idea assoluta, che però continuamente ti sta cambiando di senso.

Non escluderei perciò che si possa fare una « storia trasversale », di certe forme simboliche. Certo, la spirale ha una sua teoria.

Terranova: Rimane aperta la questione, ma direi di lasciarla ormai aperta in questa sede, del ruolo che ciò potrebbe svolgere non solo nell'insegnamento ma anche in una riflessione teorica — cioè, se vuoi, non proprio in una Teoria ma in una teoria — sull'Architettura.

Voglio dire che noi abbiamo, attualmente questa ulteriore polarizzazione.

Da una parte coloro i quali, prendendo per buoni postulati modernisti ritengono che la Architettura possa venire fuori bene da una sommatoria di requisiti descritti studiati e prescritti da tante discipline settoriali: la tecnica delle costruzioni, i caratteri distributivi degli edifici, gli elementi di architettura, e

magari la sociologia urbana... Dall'altra parte coloro i quali, rigettando quel cattivo, non storicizzato modernismo ripropongono « una » Teoria dell'Architettura, spesso univoca e dogmatica, spesso riduttiva perché rigoristicamente costruita sulle sole Forme simboliche, spesso poetico-epifanica e perciò ambigua, indicibile ed inarticolabile.

Ma rimandiamo questo mio dilemma ad altra occasione, ed accenniamo ad un altro punto di vista.

Qui il discorso si riaccosta un po' al nostro esordio.

Correnti passate per postmoderne, ma soprattutto il singolarissimo duetto dei Krier, sembrano promettere nuove possibili ricomposizioni della forma della « città nella storia ».

Una Italia Nostra progettante, ha detto qualcuno.

Ma, più in generale, è credibile la promessa postmoderna degli equilibri dinamici della storia urbana, in un accostamento non traumatizzante ma significativa dei linguaggi storicisti o contestualisti o vernacolari che siano eccetera? Oppure, anche in questo senso è ingannevole l'ammiccante promessa di un nuovo rapporto di simpatia tra Progetto e Storia dell'architettura così come della città?

Tra gli ambigui usi del rapporto con la storia passerei così all'ultimo argomento che mi sta a cuore — c'è senz'altro, e particolarmente in Italia, quello che si riferisce alla cosiddetta « questione dei centri storici », o delle « preesistenze ambientali », o simili. Già in Teorie e storia tu avvertivi alcune aporie di tale dibattito. Ma esso ha avuto seguiti sempre più complessi e magari confusi. Oggi, poi, sembra di assistere a singoli convergenze tra vecchi storicismi e tradizionalismi e nuovi contestualismi e neo-elettismi, neovernacoli e recuperi filologico-tipologici. Mentre d'altra parte sembrano entrare in crisi i molti slogan che legavano la tutela dei centri storici ad altri problemi (la casa, gli equilibri territoriali, ecc.), sul versante culturale è cresciuta la confusione delle stesse motivazioni.

Tafuri: Anche su questo argomento non pretenderai un parere molto « riflesso », dovrai accontentarti di una serie di impressioni.

Noi abbiamo anzitutto una Italia Nostra che non ha « sfondo » politico. Non ti dice

« per chi » mette l'accento sulla conservazione... però il soggetto è preciso: conservazione del patrimonio « per chi può starci », può goderne. Nel circolo complessivo della valorizzazione da parte della cultura si da valore specifico a dei luoghi che in quel momento stanno diventando privilegiati, per l'accaparramento delle aree. Lo stesso blocco dei fitti serve alle grandi immobiliari per accaparrarsi una serie di case che non possono essere sostenute dagli antichi proprietari, e formarsi dei « demani ». Dopodiché, succede che a tutto questo viene dato un significato politico. Viene detto: il centro storico deve essere luogo delle classi di residenti, che non debbono essere espulse. Questo, però, viene fatto in un momento in cui — in molte città — quelle classi sono già state espulse! Guarda Roma, guarda Milano... e allora? Allora viene accentrata l'attenzione su Bologna, e vien detto: « Benissimo, però faccio una strategia di resistenza su alcune aree... ».

Ora, che cosa succede? Viene un po' il sospetto che — quando si prende nel mondo un punto e lo si faccia diventare particolarmente importante: per esempio Bologna... — per lo meno in realtà si stia facendo una operazione tipo anni Cinquanta, o conseguente a quella degli anni Cinquanta: un'operazione « esemplare », praticamente irripetibile...

Allora, si ha un'operazione di tipo ideologico. Si dice: l'architettura non riesce a conformare quello che è l'« ambiente », la casa, l'abitare, il centro, eccetera.

Ora, invece, il Centro storico tutte queste belle cose già ce l'ha. Bene, facciamone usufruire proprio le classi che sarebbero espulse, e diamo loro un « focolare ». Un focolare con le tegole...

E allora il discorso deve essere messo in chiaro. Il punto è che l'Antico viene visto come totalizzante, non come storico prodotto di conflitti ma come immagine globale al di fuori dei conflitti. Dei quali esso stesso è documento!

Da ciò nascono una serie di conseguenze che arrivano ad essere buffe. Si deve delimitare l'area dell'Antico, fino a che epoca? Che valore ha? È buffo perché in fondo il prototipo è decisamente il Medioevo, ma poiché non è consapevole si presta a molti equivoci. Ad esempio, quando con molti sforzi si arriva al Settecento-Ottocento, non ci

si accorge che molto spesso già fra il Medioevo ed il Rinascimento c'è una violenza talmente forte da invalidare la premessa ideologica del prototipo. Poiché, se assumessimo davvero il Medioevo come Valore allora dovremmo cominciare a demolire dal Rinascimento, da quel Cinquecento che si è comportato in maniera « fascista » nei confronti del medioevo, del prototipo del « centro storico ».

Ma i segni delle contraddizioni sono molteplici: quando si arriva ad esempio a dover conservare alcuni monumenti dell'architettura moderna, in quanto... Monumenti, c'è uno snaturamento che non è legittimo.

Insomma, a me pare che tutto il problema abbia una testa che è economica, cioè il disegno di riappropriazione, da parte di certe classi, di un Centro che è privilegiato (perché in fondo solo certi gruppi possono apprezzare la « sonorità » di certe cose e la comodità di certe altre, il valore di certe parti e non di certe altre). Dopodiché quello viene assunto come un capitolo generale della riappropriazione popolare dell'Antico. E proprio questo però mi sembra avere delle grosse conseguenze ideologiche, nel senso peggiore del termine. Detto questo, occorrerebbe esaminare i risultati di Bologna non sulla base dei pronunciamenti, ma su quella della media degli affitti, della possibilità di affittare.

Terranova: Dunque c'è, quantomeno, una bella confusione. Si può dire la stessa cosa per quanto riguarda le « tecniche » di intervento sulla città esistente? Ad esempio la reazione agli eccessi degli sventramenti, il medesimo appellativo negativo che li distingue, non mistificano rispetto alla storia delle tecniche di intervento sulla città costruita, quella che vede esempi che citavi, via Giulia, le isole paracadutate dal Rinascimento, eccetera? A quella violenza e grossolanità non si è sostituita una vaporizzazione degli strumenti tecnici, una impotenza ed un agnosticismo nei confronti delle trasformazioni clandestine, striscianti? Giovannoni invece non reagiva allo sventramento, perché fosse la sua proposta del diradamento, su un piano più specifico?

Tafari: Sí, almeno reagiva. E certo, se oggi onestamente è improponibile lo sventramento, mi sembra importante rilevare la confu-

sione. Soprattutto questo; proprio come per l'Architettura per il Centro storico avviene che noi usiamo una parola sola per dire molte cose (molte tecniche, dentro la architettura...). E quella parola svolge la funzione di esorcizzare la differenza. Così, con il termine Centro storico, noi teniamo insieme il concetto di Città. Da un lato c'è una esplosione, su cui sono stati scritti quintali di inchiostro, che sembrerebbe incontenibile; dall'altro tentativi di giustificazione. Sarà ad esempio un Gottmann a cercare ragioni « in positivo »; le quali comunque ti fanno perdere il luogo, il concetto di luogo. Io vedo una comune base tra gli sventratori, diciamo così, del Sette, Otto, Novecento. Essi operano su un contesto definito e si sentono in continuità con quello.

Quella città, quella civitas o urbs, continua a vivere; perché io non è che la violento; continuo ad operare su di essa con le tecniche che già sono state adoperate. È molto preciso e specifico l'esempio del Ring di Vienna. Quando viene attuato, Camillo Sitte osserva che tra Ring e Altstadt — il « centro storico » — non c'è relazione. In realtà la relazione c'era, ed era fortissima, perché tutta l'operazione Ring, come sappiamo molto bene, innesca una meccanica di formazione di società imprenditoriali e per l'acquisizione dei terreni che si rovescia immediatamente sul centro storico, il quale si libera di attrezzature, decentrate proprio sul Ring.

Che cosa dice Sitte? Di fronte alla distruzione del concetto di luogo, portata dallo stesso Ring in quanto struttura fluida del percorso continuo e della mostra, egli dice che bisogna rivedere l'antico centro storico di Vienna e rilegarlo, connetterlo strettamente. E cosa vede, come riconnesione, quel cantore della città medievale, dei suoi spazi raccolti ed umani? Riconoscibili come luoghi? Beh, vede quattro sventramenti costituiti da due coppie di strade disposte a croce!

I quattro sventramenti a croce avrebbero portato l'innalzamento del prezzo dei terreni, ma sarebbero stati nient'altro che la razionalizzazione forse superflua di un intervento massiccio sul centro storico che invece si compie ugualmente. Poiché il Ring di Vienna serve proprio a questo. A Vienna c'è una enorme quantità di rifacimento terziario dell'Altstadt, che avviene ad opera di un'inter-

vento apparentemente periferico rispetto al nucleo storico.

Quella che pone il rapporto tra Antico e Nuovo è una tendenza fondamentale nella storia della gestione urbana contemporanea. Ci si può adoperare con tecniche di analisi, chirurgiche, di ricucitura, eccetera. Ma, e qui confermo il tuo problema, la Vienna sottoposta a procedimenti di speculazione senza sventramenti (cioè a processi che possono essere « selvaggi » anche senza la violenza brutale dello sventramento) e la Vienna sottoposta agli stessi procedimenti però con l'uso dello sventramento, in fondo non sono omogenee tra loro?

Omogenee, anche magari, alla volontà odierna di operare comunque in continuità con qualcosa di riconoscibile, di sentirsi proprio a casa lì dentro, di completare, finire, decorare quella unità perfetta, perfino qualche volta restituendo la tipologia a se stessa... rendendo ancora più medievale la città medievale, ancora più focolare la città-focolare?

Terranova: Ecco. quello che mi interessa è, però, la perdita graduale di mediazione tecnica, di incidenza dell'Architettura (o delle tecniche qualitative che stanno dietro quel nome), nell'itinerario che va dal tuo Camillo Sitte — a Vienna molto meno mistificatoriamente romantico di tanti odierni falsi conservazionisti — agli sventratori che definivi in continuità con la città, agli operatori odierni. Il mio dubbio è che si sia passati da una gestione « fascista » ad una gestione « democristiana », semplicemente.

Tafari: Gli strumenti tecnici di controllo, forse, ci sono lo stesso. Forse sono soltanto più raffinati, e non si fanno visibili. Non « urlano », e non ti fanno urlare allo scempio.

Io comunque a proposito del Centro storico farei anzitutto un discorso quantitativo. Con grandi sforzi, discorsi, e moltissimo tempo, alla fine quante persone si riuscirebbero a sistemare a Tor di Nona? Ecco. Questo è gravissimo.

Alla fine tutto sembra basato su ipotesi Kitsch. Tu ti trovi molto meglio a piazza Farnese tra i saltimbanchi che non a piazza Re di Roma e nella lontana periferia. Questo è evidentissimo, ma mi chiedo quanto sia condizionato.

Era cominciata una cultura nella periferia

in Italia — ti ricordi Antonioni, la periferia lombarda... magari era un po' scadente..., Vespignani... E se vuoi lo stesso Aldo Rossi rimette in auge la cultura della triste periferia... la triste periferia vista con gli occhi di Sironi... la cabina al mare... Ecco, io mi chiedo: se un'intera società fosse condizionata da una cultura della triste periferia, ci sarebbe forse una corsa alla conservazione della triste periferia?

Terranova: Alla conservazione, o alla riqualificazione? Perché tu hai colto un'altra difficoltà logica dell'ideologia del centro storico, la dissimmetria ed anzi il conflitto, tra valori centrali e valori periferici. Con in più, dal punto di vista specifico, la espropriazione delle responsabilità della architettura sia al centro sia nella periferia.

Anzi paradossalmente il discredito moralistico del Progetto fatto nascere al centro, finisce per depauperare gli strumenti di progetto anche nel resto della città.

Ma anche su ciò non si può giudicare moralisticamente.

Rimane la sensazione di essere inutili, o perfino controproducenti, quando ci si pone a tutela dei centri storici, nell'età delle rotture ed anzi a rottura già avvenuta, della compagine cittadina tradizionale.

Ti ringrazio