Comporre e/o progettare*

If you can make it, make it; if you can't make it, teach it

Riferendomi, fuori dalla più generale e integrata mia attività di architetto progettista, didattico e pubblicista, alla domanda che all'inizio di quest'estate alcuni docenti di Composizione architettonica hanno rivolto ai loro colleghi, e dunque al sottoscritto, chiedendo praticamente che ognuno di loro chiarisse se scopo del corso di cui risultava responsabile o al quale partecipava in modo culturale didattico attivo fosse quello di formare «compositori» appunto, o di preparare semplicemente «progettisti», ritenendo che l'uso indifferente dei due termini per indicare genericamente un'attività che risulta incerta fra le due cose non fosse utile culturalmente e didatticamente, non aiutando i giovani a distinguere fra due comportamenti diversi, dirò che una risposta del genere, come del resto ogni definizione relativa alle cose più importanti della nostra vita, rischia di confondere di più anziché chiarire, le idee di chi, specialmente, è ai primi inciampi sul sentiero dell'architettura.

Ma ci sono leggi, nel comportamento sociale, che non possono essere ignorate, e che mi spingono a rispondere, anche se non mi sento responsabile del danno che la risposta stessa potrà provocare, oscura e incerta com'è, in qualcuno; o addirittura a me stesso, alla fiducia, relativa, di

cui ancora godo.

Secondo i docenti che ponevano la domanda, il termine «composizione» sembrerebbe rappresenti, sintetizzando ora io rozzamente, la via dialettica alla iniziazione e all'apprendimento del fare dell'architettura che sia Arte, nel senso che a questa parola hanno sempre dato i critici, dal Vasari allo Zevi; architettura quindi come manifestazione dei caratteri di una civiltà per opera

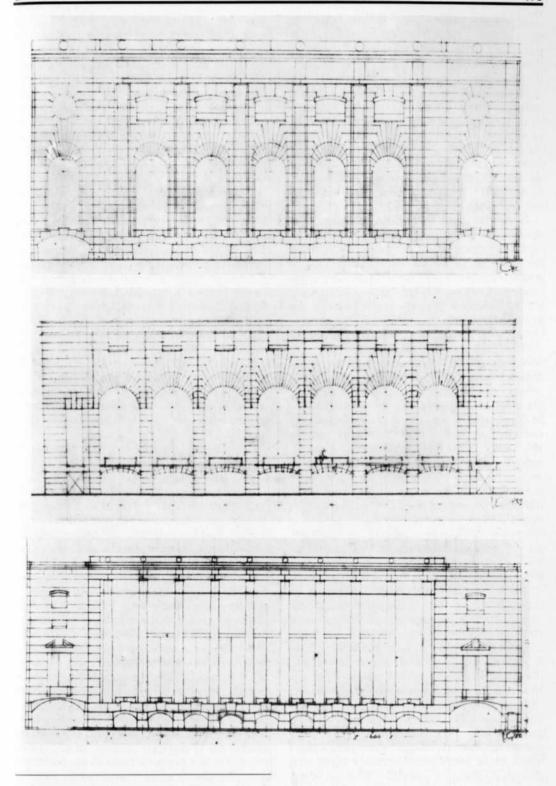
d'una élite culturale, mentre la parola «progettazione» dovrebbe limitarsi ad indicare i processi pratici della semplice risposta tecnico/professionale, fuori quindi da ogni istanza culturale, alla domanda d'una committenza interessata ad ottenere, entro precisi limiti di tempo e di finanziamento, i piani per un manufatto che risponda bene alle esigenze pratiche dell'uso; accuratamente distante quindi, anche per le deviazioni e le dispersioni che potrebbero recare, da ogni slancio o preoccupazione di ordine estetico.

Indubbiamente la distinzione non è priva di fondamento teorico, e potrebbe forse servire nel caso nel quale si volesse proprio usare, schematizzando molto, la differenza fra i due termini per significare quei due opposti, estremi teorici modi di intendere l'esercizio pratico, al tavolo da disegno, del nostro mestiere, cioè nella parte, per noi di gran lunga più importante, d'organizzazione fra le parti e d'invenzione linguistica. Ma jo credo che questo caso sia molto molto raro, e sono convinto che nella pratica delle attività di progetto, di critica dei prodotti degli altri e di didattica non sia facile né agevole distinguere così nettamente i due atteggiamenti: non credo sia utile, soprattutto. Probabilmente questo desiderio di distinzione deriva dalla lunga consuetudine con una storia dell'architettura che, idealistica o meno, ha concentrato il suo interesse sulla «artisticità» dei prodotti architettonici, spesso evitando di distinguere fra il bello, il meno bello e il brutto, comunque indifferente alla «storia» del progetto, dei suoi presupposti e del suo iter fra committenza e budget, soprattutto non interessata a scoprire le ragioni del fallimento estetico d'una operazione che dipende sempre da una serie di condizionamenti.

Intendiamoci: potrebbe anche esser fatta l'ipotesi di una validità strumentale, ai fini didattici, d'una divisione erronea, alla luce critica, per sfruttarla nella necessaria divisione fra i docenti dell'enorme peso e massa dell'unità progettazione/composizione. L'artificio è alla base di ogni sistema di trasmissione del sapere, ma dovremmo esser sicuri, prima di avventurarci sulla strada della dicotomia, dei positivi effetti del metodo e della capacità di ricucire fra loro, da parte del sistema didattico stesso o del singolo studente, le parti separate. Potremmo, in altre parole, seguitare a ragionare per schemi teorici, e seguendo la logica dell'insegnamento tecnico nelle scuole tedesche dell'Ottocento, perfezionare l'idea della mela unica e della unità progettazione/composizione da fare a spicchi, perché i do-

Al saggio è stata dedicata la tavola rotonda di un «Lunedì dell'IN/ARCH.»; i principali interventi (dello stesso L.Q., e di M. Fiorentino, F. Gorio, C. Melograni, M. Rebecchini, C. Dall'Olio, D. Gatti De Sanctis) sono di nuovo pubblicati sulla «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 47-48, agosto/dicembre 1980.

^{*} Pubblicato con il titolo Comporre e/o progettare: un'area disciplinare in crisi sulla «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 46, aprile 1980, il saggio è l'estensione di un intervento nel dibattito tenuto presso la Facoltà di Architettura di Roma su La progettazione architettonica (partecipanti: L. Anversa, M. Fiorentino, D. Gatti De Sanctis, T. Giura Longo, A. Lambertucci, S. Lenci, C. Melograni, C. Severati, A. Terranova), già pubblicato sul «Bollettino della biblioteca», n. 21-22, giugno 1979.



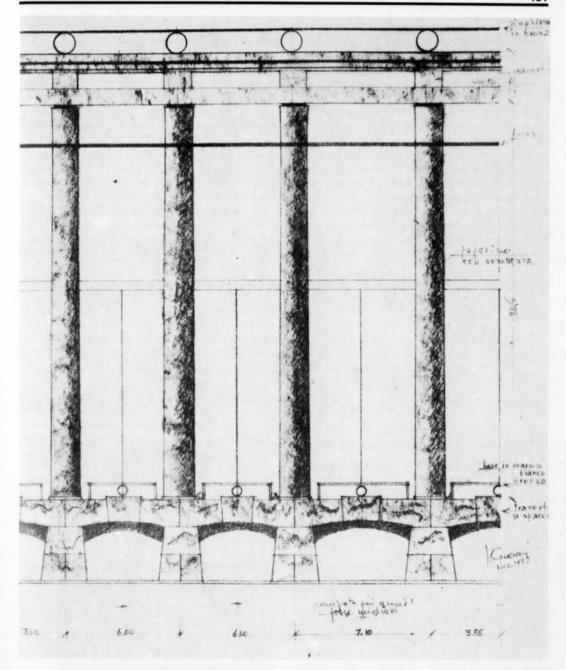
58/59/Progetto per l'ampliamento del Teatro dell'Opera, Roma 1983. Studi sul prospetto principale.

centi possano, prendendone uno e uno solo, analizzarlo bene e lavorarci sopra per renderlo cibo adatto agli studenti, così come i medici dietetici analizzano un bel pranzo dividendo e analizzando gli idrati di carbonio separatamente dai lipidi, le proteine vegetali dalle animali, le vitamine nella loro gamma indefinita, i sali e gli altri componenti. Potremmo anche far questo: ma sarebbe necessario che i corsi di composizione rimettessero poi insieme gli spicchi e ricomporre la mela, apprendessero anzi proprio la tecnica di questa ricomposizione, e gli spicchi dovrebbero esser stati assimilati tutti allo stesso modo, sì che una parte non prevalga sulle altre.

In fondo alla base dell'insegnamento delle scuole di architettura, quando la sinistra massonica riuscì pelo-pelo a farne passare la legge prima dell'arrivo di Mussolini, c'era proprio questo concetto della divisione dei compiti: alle Soprintendenze la storia dell'architettura, all'Ingegneria la «firmitas» colle sue premesse matematiche, agli architetti professori di disegno la «composizione»: ma a queste figure fu presto aggiunto, all'inizio degli Anni Trenta, l'insegnamento dei «caratteri distributivi» che avrebbero dovuto completare la triade vitruviana avviando alla analisi delle funzioni d'uso. Ma tutti sappiamo che nessuno ha mai tentato di mettere insieme le sparse membra, e se anche la divisione s'è protratta fino a noi sopravvivendo, rozza com'era, nelle articolazioni in vista del paradiso dipartimentale presso alcune facoltà, la distanza, anziché l'unione e la fusione, permane fra le parti e si fa via via più grande, a mano a mano che le illusioni sulla possibilità di rendere indipendente completamente una componente da tutte le altre trovano spazio, sostenute dalla ignoranza di cosa sia la pratica del progettare, per uno grande come il Brunelleschi o il Wright e per uno piccolo come noi, sicuro ognuno che Architettura sia solo quella parte che le circostanze hanno fatto cadere nelle sue mani. Un odio, addirittura, e il disprezzo di parte, rendono impossibile qualunque tentativo di spezzare una lancia in favore del coordinamento fra i vari corsi, per tentare di dare allo studente il senso almeno della necessità che sia lui stesso a montare il puzzle, a porre in relazione fra loro le caratteristiche «specifiche» delle componenti, ognuna delle quali è trattata con un linguaggio conosciuto solo agli iniziati. A nessuno vien riconosciuto quindi il dirittodovere di orientare i singoli corsi sulle componenti, anche perché significherebbe riconoscere di fatto la figura di un «regista», d'un tale «capocomico» capace di doti superiori: nel momento stesso nel quale ognuno si sente l'unico intelligente dell'architettura si nega agli altri la possibilità d'una intelligenza non superiore, ma più estesa: se vogliamo, più superficiale. Il tirocinio progettuale resta ancora, solo com'è nelle mani dello studente singolo, isolato, l'unico mezzo, forse troppo empirico e pragmatico, per l'avvicinamento ai misteri dell'architettura, di questo gioco arcano di matrimonio mistico fra parti che tendono invece a seguire ognuna la propria strada, la propria logica, la più fascinosa, per ognuno, e la più facile perché l'unica conosciuta un po'.

È naturale, quindi, che l'inesperienza di un'architettura completa, integrata, porti a considerare, docenti e studenti non importa, la possibilità di ridurre tutto, ad absurdum, nelle maglie strette d'una sola componente; è logico, in particolare, che chi abbia potuto appena gustare le delizie della forma in architettura, riduca questa alla forma sola appunto, fiducioso nei valori d'una azione pura, non contaminata dalle altre odiate componenti. I contenuti si troveranno poi, e dovranno adattarsi, come le tecniche dovranno esser costrette dentro lo schema rigido delle forme. È vizio antico, questo, per l'italiano, ma è tanto più strano che persista oggi, in un momento così lontano, checché ne pensi qualche amico, dai cieli tersi e dalle prospettive centrali, serene e calme, di Piero o di qualcuno simile a

Le scienze sono passate, in mezzo secolo o poco più, da una visione analitica del mondo — un mondo fatto di cose, di fenomeni indipendenti, di leggi semplici, esprimibili con pochi numeri, ridotto tutto ai minimi termini - a una chiara certezza nella relatività, nei rapporti infiniti e continui fra i fenomeni stessi, fra le parti del tutto. Mentre l'Universo si dilata, s'ingrandisce ogni giorno di più, fino ad uscire dalle possibilità di comprensione dell'uomo comune, s'ingrandisce e si complica anche la struttura dell'atomo, un tempo data come la parte più piccola, indivisibile, del mondo fisico reale. Anche le popolazioni e le culture, che sapevano delle altre solo, qualche volta e approssimativamente, da qualche raro libro «favoloso», si trovano oggi, piaccia loro o non piaccia, nello stesso calderone rovesciato della Terra: ma ognuna rimane chiusa in se stessa, gelosa delle recenti sue conquiste tecnologiche che danno loro il senso effimero e falso della superiorità, ovvero orgogliosa d'un passato lontano cui si aggrappa ideologicamente, fideisticamente, per paura. E nessuno osa nemmeno accennare alla necessità d'un «sistema» mondiale, economico e politico, che risolva freddamente i troppi attriti. E come è possibile, allora,

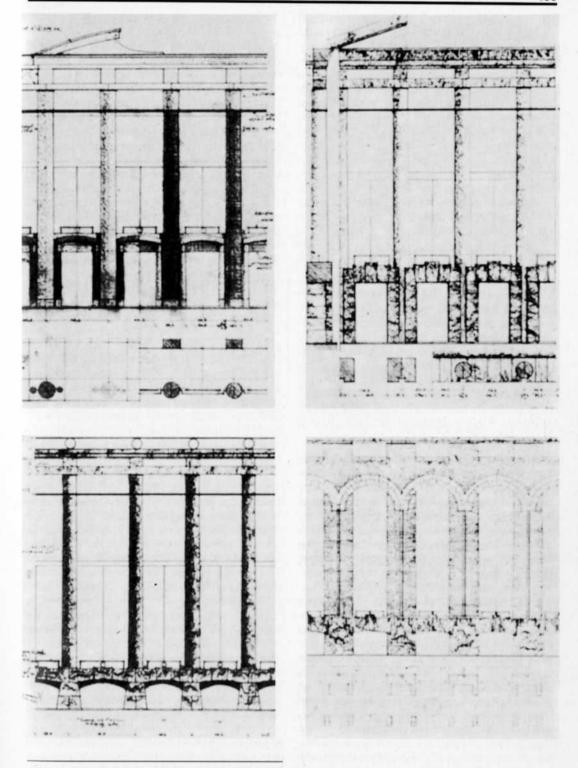


chiudersi soddisfatti nella «tradizione italiana e parlare d'una "rivincita" della Storia?».

La civiltà, alla quale apparteniamo, da secoli sta attraversando una crisi che non è certo passeggera, anche alla luce della storia stessa; è una crisi che coinvolge tutti quei valori, civili e culturali, che solo mezzo secolo fa apparivano ancora, alla nostra occidentale miopia, come certi e sicuri, duraturi e universali, da giurarci sopra: la superiorità scientifica e organizzativa ci poneva fuori d'ogni confronto e ci illudeva sulla sicurezza di un dominio morale e intellettuale d'origine quasi divina: ma questo dominio è saltato non appena gli effetti dei progressi ottenuti hanno rotto il gracile equilibrio passivamente stratificato nell'ultimo millennio. Non appena abbiamo aperto le porte per commerciare questa superiorità tecnologica il mondo intero ci ha travolto. Alle debolezze d'una economia che ha perduto le basi prima fondate sullo sfruttamento, corrisponde, probabilmente anche senza diretto rapporto, la gracilità d'una situazione culturale che deve prendere atto, in un mondo che tende alla parificazione di tutti gli individui, della paurosa disparità d'intelligenza e di informazione, di capacità effettiva di lavoro, di intendere e di volere, fra i pochi individui di punta e la massa enorme di tutti gli altri, anche se poi la punta non è più, come nei tempi biblici, fatta d'individui dotati d'intelligenza, d'equilibrio e di umanità in parti uguali o equivalenti.

In queste circostanze si perde il senso steso del Mondo e della Storia, e al sistema delle fiducie semplici e dei miti al quale hanno creduto opportuno, passivamente e pigramente, educarci, dobbiamo sostituire, arraffando qua e là alla ben'e meglio, un sistema di quello ancora più esile, fatto di improvvise conversioni ideologiche, di repetini raptus culturali, di slogans eccitanti, di giuramenti tanto solenni quanto bugiardi. Qualunque sia la nostra posizione, morale culturale e sociale, siamo tutti coinvolti in questa danza macabra dell'Occidente, ed è nella logica naturale delle cose e dei tempi, quindi, che anche l'architettura senta da più parti, nel buio della mancanza d'una sicurezza reale qualsiasi, arrivare la richiesta d'una certezza anche artificiosa e artificiale, non importa quale sia. Chiarito che la Terra sulla quale viviamo non è stata creata su misura per noi, e che siamo stati noi a sforzarci, nel buio dei migliaia di secoli, di formarci adatti a sfruttare un equilibrio, particolare quanto passeggero, di condizioni fisiche; che la forza che ha reso possibile tutto questo non è un'energia, come vorremmo fosse, «a nostra immagine e somiglianza», dotata di volontà e di bontà, di raziocinio, ma è solo una combinazione casuale d'interazioni sorde e cieche, lontane ed enormi, indifferenti. Perduta quindi ogni fiducia nell'uomo prediletto del Signore, d'un Dio padrino sicuro; chiarito che ogni amore è un artificio biologico, che ogni amicizia, ogni solidarietà umana è solo una temporanea, fredda alleanza contro qualche nemico comune, è difficile credere nella bontà, nell'intelligenza, nella felicità: è difficile soprattutto credere che le nostre Istituzioni siano serie e che sia nostro diritto/dovere lavorare per migliorarle, pietre di fondazione del Grande Nostro Edificio Umano.

Tutti sappiamo queste cose ma facciamo finta di non saperle, e stiamo al gioco, al «joke». Personalmente o all'interno di piccoli gruppi ognuno cerca di giocare, di distrarsi, di «consolarsi», non come Boezio, con la filosofia, ma coi disegni di Dürer o di Gova, coi colori di Van Gogh o di Klimt, colle strutture melodiche di Bach o di Schubert, di Strauss, o con quelle ritmiche del Rock, oppure giocando alla scuola, alla professione, alla politica, alla rivoluzione. Sappiamo tutti, chiaro, che indietro non si torna, e che non c'è un al-di-là; ma giochiamo a illuderci come i pelatini gialli di Hare Krishna, magari, che c'è un al-di-qua per il quale il sistema umano ha bisogno di lavoro e di intelligenza, della nostra dedizione. Possiamo giurare sulla cultura e sull'intelligenza di Einstein, possiamo esser rapiti dagli ultimi giochi pittorici americani, ammirati dai disegni di Leon Krier, affascinati dal primo libro di Aldo Rossi, dalla rilettura dell'Alberti, dalla malizia di Ilona Staller: sta bene, perché stiamo al gioco come ci sono stati o ci stanno loro. Ma bisogna seguitare, appunto, a prendere l'intellettualità per quello che è: un hobby, un gioco, un divertimento, una distrazione; perché presa sul serio rischia di diventare, come l'acido lisergico, un veleno corruttore che non ci permette più di capire dove finisce il gioco e si scopre, nuda ai nostri occhi, la tragedia. Possiamo anche sfruttare un hobby, l'architettura per esempio, per produrre i soldi necessari e procurarcene un altro, una donna per esempio; ma dobbiamo esser consci che questa intellettualità è, forse necessaria per noi, un gioco riservato a pochi che si credono eletti. Non possiamo più giovarci della separazione della cultura dal popolo come nel Medioevo, ma sappiamo che è assurda, impossibile e pericolosa una cultura, come la nostra, di pochi giochi e giochetti, diffusa in tutta la popolazione. E questo è forse il nodo culturale più duro, perché la politica stessa, quella dei partiti o dei sindacati, è come quella, un tempo, dei monarchi o dei tiranni, che giocava-



60/Progetto per l'ampliamento del Teatro dell'Opera, Roma 1983. (Dall'alto in basso): omaggio al Campidoglio, omaggio a Perrault, omaggio a Sanmicheli, omaggio a Belisario.

no con le popolazioni, le proprie e le altre. La cultura è un po', oggi, quel che ieri o ieri l'altro era l'idea di Dio, che è forse stata il primo artificio di tutta l'umanità, il primo costruito, inconsciamente e consapevolmente, per dimenticare la maledizione e il danno della nostra emancipazione dall'istinto. Dobbiamo tener presente, nel progettare, la Storia, tutta la Storia: benissimo. ma in che modo, per non operare un ennesimo gioco che sia un beffa, addirittura, contro le architetture di chi, più ingenuo di noi perché precedente, ha cercato di fare del suo meglio? E vale la pena di sbracciarsi e sostenere la necessità di operare razionalmente e non empiricamente, quando già Kant ha dimostrato l'esiguità e la bugia d'una tale distinzione?

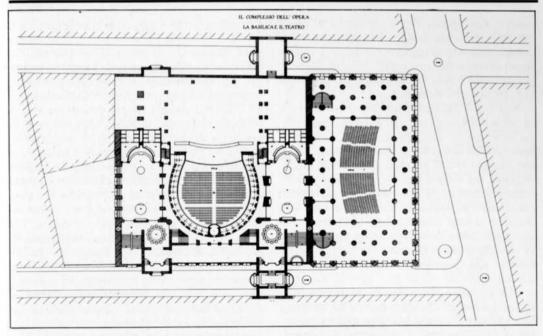
In realtà, dietro la richiesta d'una divisione fra corsi di Composizione e corsi di Progettazione c'è la speranza e l'orgoglio, che i docenti possano essere divisi in due parti: da una parte gli eletti, gli intelligenti, quelli che hanno capito, che sanno distinguere e «creare»: che sanno di saper insegnare l'Arte; dall'altra i professionali, legati alle tristezze della committenza — quasi che non sia esistita, per Brunelleschi, Michelangelo e Borromini, per Palladio, — una committenza spesso avara e meschina, incapace magari di comprendere quell'idea formale che è stata loro estorta. Eletti e reprobi. È un gioco, che ci si propone?

Cerchiamo di mantenerci, nonostante tutto quanto ho detto, persone serie: Palladio, Borromini, Michelangelo e Brunelleschi componevano solo o progettavano, anche? Non partivano, per dare poi a noi quelle forme che li hanno resi grandi, da una esigenza alla quale erano forse indifferenti, ma che dovevano subire come regola del gioco? E quelle forme stesse non sono spesso nate dalla lotta fra la libertà d'espressione e la regola imposta da quelle esigenze? Ci sarebbe forse mai l'architettura nel mondo se fossero solo gli architetti a volerla? E sarebbe possibile il gioco del puro disegno, in architettura, se il disegno puro non fosse nato dal disegno finalizzato, proprio, alla progettazione? La forma, in architettura, non è un fatto privato dell'architetto, ma la rappresentazione, attraverso una costruzione, d'una idea della vita, del mondo, e del modo col quale si «deve» intenderlo, beninteso secondo la committenza, interprete tollerato il progettista. Il gioco dell'architettura è tutto sulla scacchiera, da una parte della quale c'è lui, il progettista che vuole vincere, ma dall'altra c'è qualche cosa che possiamo chiamare «committenza», anche quando non è impersonata da un individuo, quando è solo un limite, non solo economico, da rispettare, costi quello che costi.

La forma è un fine necessario, per l'architetto. ma un fine da raggiungere «servendo» i fini della committenza, che possono anche, si badi, coincidere in parte almeno con quello dell'architetto. La forma non è fuori delle altre componenti dalle quali nasce, socialmente, l'esigenza edilizia: sta all'architetto saper penetrare fino ai moti profondi degli interessi della committenza, e interpretarli - come ha fatto Borromini - attraverso la forma. Se potrà venirne fuori anche una «promenade architecturale» venga pure, ma non sarà questa per la quale all'architetto prescelto è stato dato il lavoro. L'equivoco formalistico nasce dalla inversione, semplicemente, nella successione logica, di causa e di effetto, dei termini che intervengono nell'equazione progettuale; anche se per l'architetto esigenza della forma, che sarà soddisfatta alla fine del lavoro, deve essere presente fin dall'inizio.

Io voglio restare integrato, comunque, anche se questo non mi dovesse aprire la strada più rapida per l'opera d'arte, che forse non è cosa mia (ma è cosa dei colleghi formalisti?). D'altra parte non mi sarebbe mai possibile limitarmi all'insegnamento della pura «composizione» che non so cosa sia (se non s'intende con questa parola l'accademica cattiva ripetizione, castrata, di modelli cosiddetti «classici» o «classicistici» come sembra suggerire qualche orribile progetto per la piazza di Ancona); io non potrei mai escludere il trend estetico, durante i miei lavori, che rientrerebbe rapido dalla finestra una volta cacciato dalla porta. Non può esistere composizione che non sia insieme progettazione, se vogliamo essere seri, come non può esistere progettazione valida e completa (e sono pochissime, purtroppo) che non prenda in considerazione, addirittura come mezzo catalizzatore per la manipolazione dei rapporti fra firmitas e utilitas, le necessità della forma.

C'è, all'interno della grande crisi occidentale e mondiale (l'Occidente ha sfruttato e disturbato tanto il resto del mondo da togliergli ogni ricordo vivo, e ogni spinta verso un'autonomia che non sia l'accettazione rapida e irresponsabile degli aspetti di superficie dei nostri modelli fasulli, o il ritorno assurdo, una volta rifiutati quelli, a loro modelli antichi, già logori tre secoli fa), c'è una crisi, secondaria se vogliamo e forse momentanea, dell'architettura, prodotta dal contemporaneo, ma forse non fortuito confluire d'una acutizzazione e diffusione dell'intelligenza critica esterna al fare architettura: architettura che serva agli altri per fruirne, ma che serva al-



61/62/Progetto per l'ampliamento del Teatro dell'Opera, Roma 1983. Planimetria d'insieme e sezione trasversale.

l'architetto per capire cosa sia, cosa possa essere, quanto sia difficile, per chiunque, produrre una buona casa, un buon quartiere, una buona città, per non parlare di cose maggiori.

Forse la «lettura» psicologica di certe forme avrebbe contribuito a farci rifiutare una troppo disinvolta produzione formale, sapendo poi come sarebbero state viste dagli altri quelle architetture. Avremmo fatto attenzione a restare più accosto alla semplice costruzione delle cose, ma controllata nei suoi dettagli di fabbricazione, d'esecuzione, e non avremmo sputato, come si fa, sugli aspetti tecnici del progettare, considerandoli estranei alla forma; non avremmo rifiutato, del mondo attuale, l'insegnamento della macchina, l'estetica della produzione meccanica che è l'unico punto forte raggiunto in Occidente, anche se la macchina, poi, serve alla guerra, all'inquinamento, alla alienazione. Nata fuori del tavolo degli architetti la forma industriale data ai metalli, al legno, alle materie plastiche, al cemento, è l'unico vero vocabolario capace di sostituire quelli del passato, basati tutti sulle lavorazioni artigianali. Sarebbe bellissimo potere ancora costruire coi massi perfetti delle culture primitive, o modellare la pietra come sapevano fare i greci, plasmare lo stucco alla Borromini: ma sarebbe un gioco fuori tempo, di cui nessuno più

conosce le regole. Noi abbiamo i nostri giochi, colle loro norme precise che sono le uniche a portata reale della nostra modesta abilità, ed è un peccato disprezzarli, perché sono gli unici che possono, all'occorrenza, servire la gente per quello che chiede.

E possono, in mani rare e in temperamenti particolari, temprati, non importa se forniti di cultura o di intelligenza, ma legati al loro lavoro quasi da una maledizione, insensibili alla critica e ai dubbi, servirci tutti con l'Opera d'Arte. Che non si insegna a scuola, mai.

Ma se vogliamo tornare, dopo di discorsi già fatti troppo generali e troppo personali, al problema delle regole del «gioco» del Comporre/Progettare, dovremmo per prima cosa cercar di confrontare la «teoria» e l'insegnamento dell'architettura con qualcosa di simile per altre manifestazioni culturali-pratiche che possono rientrare sotto la voce collettiva delle «arti», anche se spesso ognuna di loro non riesce ad avvicinarsi molto al significato che la parola «arte» acquista quando la sua iniziale venga scritta in maiuscolo.

E poiché qualcuno dei sostenitori dell'insegnamento della Composizione depurata d'ogni inquinamento da parte della Progettazione considera necessario che la composizione stessa sia estranea ai processi «empirici», sostenendo la possibilità d'una «scienza» compositiva, io debbo subito dire che, volendo usare le parole correttamente, non è possibile applicare l'aggettivo «scientifico» ad attività che non sono «scienze esatte», cioè scienze che sono riuscite a trovare nel linguaggio matematico, e nella logica matematica delle «dimostrazioni», il mezzo principale per la esatta messa a punto della disciplina, e per la comunicazione del sapere, in merito, da chi più sa a chi sa di meno.

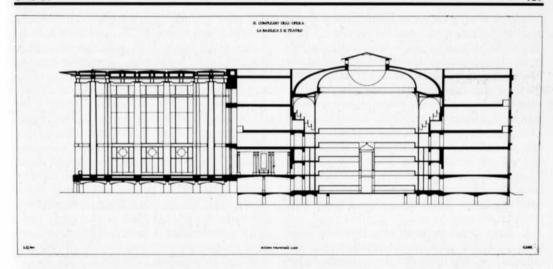
Non basta che una disciplina abbia all'attivo un certo numero di manuali e trattati che coprano tutto quello che i singoli autori ritenevano fosse quanto bisognava sapere sulla materia, perché bisogna anche che queste trattazioni si susseguano, nel tempo, con variazioni che rappresentano il vero «progresso» della scienza medesima, potendosi annullare, distruggere una convinzione o una dimostrazione precedenti solo con convinzioni dimostrate attraverso una serie di considerazioni e di prove d'ordine superiore rispetto alle precedenti, senza mai concedersi ritorni.

Esiste tuttavia l'abitudine di chiamare «scienze» anche alcune discipline fornite da tempo di una trattazione consolidata, fino a prova contraria, dalla consuetudine; ed esiste il malvezzo dunque di usare la parola «scienza» come sinonimo di «disciplina»: vale questo, ad esempio, per la Medicina, attività essenzialmente empirica anche se può appoggiarsi, per alcune sue pratiche, all'ausilio di vere scienze, come per la Scienza delle Costruzioni, o per la Storia, per la Storia dell'Arte, per la Filosofia. Un tempo Filosofia era un termine che comprendeva anche le discipline che oggi sono chiamate, a buon diritto, Scienze, prima però che queste consolidassero bene la loro struttura matematica, in tempi relativamente recenti.

Non riesco, d'altra parte, a comprendere per quale motivo debba esser vista con sospetto una disciplina o un'arte che non possano, come non possono, fregiarsi dell'aggettivo «scientifico», quasi fosse solo questa l'unica patente di nobiltà. Un vero poeta, un vero pittore, un vero regista cinematografico non sente nessuna umiliazione se qualcuno gli dice di non essere «scientifico», mentre potrà arrabbiarsi se qualcun'altro mette in dubbio la qualità «artistica» del suo prodotto. Ho dunque l'impressione che il desiderio d'una «trattazione scientifica» dell' Architettura sia derivazione della consuetudine di qualche formalista con certa manualistica architettonica dell'Illuminismo, anche se l'«Encyclopédie» di Diderot e d'Alembert aveva trattato malissimo la voce «Architettura», non riuscendo a collocarla, come sarebbe piaciuto, fra le «arti meccaniche» e mancando, d'altra parte, la cultura del tempo, d'una coscienza evoluta nei riguardi delle «arti liberali».

Posso comunque sopportare che la Storia e la Storia dell'Arte, la Filosofia stessa, certi aspetti della Tecnica che si prestano per l'operazione. utilizzino in modo improprio il termine «scienza» per caratterizzare il modo semplicemente «rigoroso» col quale vengono condotti ed esposti gli studi relativi: ma già mi sembra meno sopportabile che questo termine venga applicato alla Critica, per sua natura già in partenza caratterizzata — e non potrebbe essere altrimenti da una ottica «ideologica», parziale, che non dovrebbe poter accettare, senza chiudere gli occhi appunto, la qualificazione di «scienza». È a maggior ragione io non accetto che quest'ultimo sostantivo possa applicarsi all'Architettura, alla Scultura, alla Pittura, alla Letteratura/Poesia, alla Musica, al Cinema e alla Fotografia, che dovrebbero contentarsi, quando almeno la Critica lo dovesse riconoscere, d'esser qualificate come «Arti», in particolar modo quando gli interessi di chi parla o scrive sono proprio quelli di chi sostiene, con la «Tendenza», la presenza d'una nuova forma espressiva d'importanza fondamentale. Mi sembra evidente, anzi, dopo alcuni anni dalle prime brillanti enunciazioni rossiane e dopo una moltitudine di tentativi, da parte di giovanissimi e di meno giovani, di collocare la propria opera sul solco tracciato, che le «regole» enunciate non siano sempre bastate a far bene e far bello, e che non sia affatto vero quanto si sostiene da alcuni fra i più vicini seguaci di A. Rossi, che cioè la loro sia una forma di linguaggio architettonico che: primo - è facilmente trasmissibile, e secondo — fornisce mezzi di verifica e di controllo che non forniscono altre formalizzazioni.

Posso riconoscere, nei tentativi che si stanno portando avanti in tutto il mondo, dopo la stanchezza che è venuta della troppo libera formalizzazione di certe correnti postrazionalistiche e dopo l'orgia di macrostrutture e ripetizioni senza fine, dopo intere città disegnate con un solo progetto e da parte d'una unica persona, dopo tante Utopie malate d'infantilismo, riconoscere la tendenza, ma non sempre nel preciso senso figurativo che la parola acquisterebbe con la maiuscola e con le virgolette, verso un maggior controllo e un maggior rigore, da parte di chi progetta, e se si vuole verso un certo modo più razionale, in senso sempre generale, del progettare, e probabilmente anche la «Tendenza» avrà riconosciuti i suoi meriti, a patto però che rinunci a considerarsi la sola depositaria del verbo coniugato a suo tempo dal Razionalismo tedesco, e se accetterà, con la rinuncia a considerare del tutto accessoria la tecnologia (non la «Tecnolo-



gia» di chi fa rientrare in questa parola ogni manifestazione architettonica e urbanistica), di lavorare insieme agli altri in un mondo che non può permettersi il lusso di *élites* culturalistiche.

Se dunque cerchiamo di vedere insieme le diverse Arti che prima abbiamo elencato, constateremo che «i trattati», per così dire, che le interessano sono sempre relativi solo ad alcune tecniche, o ad alcuni momenti del lavoro, e non sempre si risolvono in «regole». La Letteratura ha al suo attivo un'esperienza, in queste cose, che manca certamente ad altre arti più giovani: comunque esiste, per le lingue, la raccolta, ordinata in un modo o in un altro, delle «forme» grammaticali e di quelle sintattiche di buon uso corrente, anche se è chiaro come queste forme cambino, entro certi limiti, col tempo, proprio perché ogni lingua e ogni linguaggio — anche quello architettonico — è cosa viva, che non sopporta regole rigide. In Francia e in Spagna esiste, per qualcuno, la consuetudine di rifarsi a quanto stabilisce l'Accademia, ma sappiamo che ogni buono scrittore ignora il problema, se mai proponendo lui le forme, ma senza una grammatica o una sintassi, con le prose o con le poesie. E se un tempo esisteva Metrica e Prosodia, già da tempo la cultura moderna le ha cacciate fuori dalle librerie insieme alla Retorica, per sostituirle con la Linguistica, una teorizzazione ampia e relativamente recente, che studia in profondità la struttura linguistica, ma senza dare regole: per chi ne ha bisogno bastano Grammatica e Sintassi.

La Musica, dal canto suo, può vantare, nella manualistica teorica, l'Armonia, il Contrappunto, l'Orchestrazione, oltre alla Composizione, che però si limita ad analizzare le parti del discorso musicale senza dare regole compositive, per chiarire solo il ruolo che armonia, melodia e contrappunto giocano nella composizione, tenendo conto dei «generi» tradizionali. La musica ha assistito, nella sua storia, ad una lenta evoluzione, in Europa, del sistema armonico, fino al giorno nel quale il numero delle eccezioni alle regole classiche non è arrivato ad annullarle tutte. Schönberg ha tentato di costruire un nuovo Trattato d'Armonia che però, a parte l'estremo valore storico-culturale che riveste, non è servito poi guasi a nessuno, non essendo altro che il Manuale per scrivere la musica di Schönberg. una operazione che evidentemente aveva bisogno della presenza viva dell'artista. Comunque la Musica può vantarsi di basare una parte almeno della Armonia su elementari leggi fisiche, quelle stesse che erano note agli antichi Greci e che Vitruvio cerca di trasportare nell'Architettura: ma sono troppo elementari, allo stato «fisico», per servire bene per l'Arte, che è cosa invece tutta umana.

La Pittura e la Scultura non possono vantare molti Trattati se si eccettua qualche manuale tecnico come quello del Cennini: l'idea dell'Arte come espressione personale, al di fuori delle regole, era in fondo già chiara agli artisti del Rinascimento, che a parole volevano imitare gli «antichi» e viceversa facevano per fortuna di testa loro, dopo aver rimosso le tecniche e l'iconografia dell'odiata pittura bizantina. Le arti recenti del Cinema e della Fotografia — quest'ultima accolta fra le Muse dopo l'accoglimento d'altre arti, e forse l'espulsione a gran voce di qualche pseudodisciplina che con l'Arte non aveva nulla a che fare - non hanno ancora, beate loro, trattatistica, se si prescinde dagli elementari manuali tecnici di fotografia.

L'elenco non è molto importante, mi sembra,

per le altre arti come per l'Architettura di cui parleremo dopo, se non esistesse, per tutte, qualche cosa che era già ieri più importante dei manuali, e importantissima potrà diventare quando abbia potuto e saputo compiere altri progressi: la Storia. Soprattutto la Storia che considera una manifestazione artistica come uno dei modi umani di esistere, di «rappresentarsi», di esprimersi per comunicare agli altri uno status culturale, lo status dell'artista all'interno dello status culturale della civiltà alla quale l'artista stesso appartiene: una dimostrazione di quella capacità «creativa» che ci distingue appunto, con le Scienze e con la Tecnica, con l'amore e col delitto, dagli animali.

Il passo compiuto da Giorgio Vasari colle sue «Vite» è stato un passo che ha fatto compiere alla cultura delle Arti Belle un balzo in avanti, culturalmente parlando, che è mancato alla Musica e perfino alla Letteratura: e questo anche se la Letteratura fosse allora molto più evoluta, disciplinarmente, delle Arti Belle; anche se le Vite vasariane sono oggi superatissime. Quello che interessa il nostro discorso è che durante il Rinascimento — e Vasari non è stato il solo — si sia compresa l'importanza culturale e didattica d'u-

na Storia delle Arti «del Disegno».

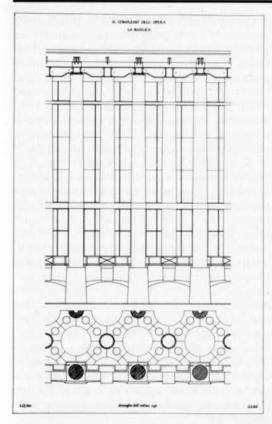
Oggi, ogni disciplina artistica ha una sua Storiografia: anche le ultime, il Cinematografo e la Fotografia, anche il Teatro come rappresentazione, distinta dal testo rappresentato: e tutte si basano, per la cultura e per l'apprendimento, sui testi storici, che tuttavia variano, nel carattere e nella impostazione, da Arte ad Arte. Sono testi che spesso trascurano, per la difficoltà che presenta la cosa ma anche per non essere quasi mai gli storici d'una disciplina persone che la stessa praticano come Arte, le analisi del «processo» creativo, e se si vuole tecnico-professionale, nei vari autori, nelle varie scuole, nei vari periodi; analisi che invece tornerebbe di grande vantaggio per la comprensione concreta del «fare» artistico.

La stessa analisi dei modi della espressione, dopo tanti autorevoli trattati generali di semantica e di linguistica, non è molto avanzata, e non può servire quindi per aiutare la formazione dei giovani. Bruno Zevi ha tentato di proporre, in poche pagine, un elenco dei caratteri linguistici della architettura moderna, ma il libro si limita all'elenco, senza dimostrazioni, di caratteri appartenenti «ad alcuni» linguaggi che allo Zevi stanno a cuore, d'altra parte senza proporre nemmeno l'analisi linguistica di un solo edificio. Analizzare linguisticamente un monumento non è facile, ma bisognerà pure che qualcuno tenti,

con tutti i rischi che l'operazione comporta. qualche primo approccio. Occorrerebbe però depurare simili studi dalle deformazioni ottiche portate dalle ideologie che numerose nascono quando manca chiarezza nelle idee: e credo che non sia troppo difficile, illustrazioni alla mano. dimostrare come sia assurdo considerare il Razionalismo tedesco una continuazione, quasi, del neoclassico illuministico, come dice qualcuno, e la città razionalista come una spontanea prosecuzione dell'idea europea della città «compatta», con una vegetazione tagliata geometricamente, ignorando completamente che in mezzo c'è stata la rivoluzione del Romanticismo con le sue varie ondate, dall'ultima delle quali, quella dell'Espressionismo a cavallo della prima Guerra Mondiale, è sorto quel vincolo di parentela che lega gli atonalisti viennesi con Mahler e il Bruno Taut della Frülicht allo stesso Bruno Taut della Gross-siedlung Berlin-Britz. Analizzando bene il linguaggio di Mario Botta si scoprirebbe. dopo l'apparente somiglianza dei grafici con quelli di certi «tendenziosi», una stretta derivazione di quel modo di progettare dalle «scuole» che Botta stesso ha frequentato, con Scarpa, Le Corbusier e Kahn, che Botta ha saputo assimilare e fondere in una autonoma personale architettura, ma che non è certo classificabile sotto la voce «Tendenza», per cui l'inizio del pregevole saggio di Kenneth Frampton risulta forse un po' fuori posto, come risulta fuori posto il tentativo che ha fatto Fiorentino di «rivisitare» in chiave accademica (non neoaccademica) il suo progetto per la megastruttura residenziale del Corviale.

Fra le varie Arti non è omogenea la trattazione storica: nella storia della Musica, per esempio, ci si è attardati molto a prendere in considerazione la vita personale dei musicisti celebri, forse per appagare l'umana necessità degli appassionati di poter mettere romanticamente in relazione, per un autore, i fatti della vita e il contemporaneo prodotto musicale. Per la storia dell'Architettura, viceversa, accade il contrario, e le opere vengono analizzate e descritte prescindendo non soltanto dai fatti intimi dell'autore, ma anche dalle condizioni storiche del momento nel quale il progetto veniva eseguito, e dai rapporti che l'autore ha avuto, spesso condizionanti oltre il necessario, con la committenza, con gli organi vari di controllo, con il costruttore.

Sono sostanziate tutte, le storie delle varie manifestazioni artistiche, da confronti e paragoni d'un'opera con altre dello stesso autore o d'autori diversi, al fine di stabilire le eventuali priorità e derivazioni, nei modi dello «stile», e sembrerebbe addirittura escluso, per gli storici, che



63/64/Progetto per l'ampliamento del Teatro dell'Opera, Roma 1983. Dettagli dell'ordine.

una stessa idea formale possa nascere in due autori, anche senza connessione diretta, senza conoscenza, da parte di chi ha costruito o disegnato dopo, di quello che era stato fatto prima. Ma per la storia dell'Architettura questo è vero solo per la produzione fino all'Illuminismo, risultando scarsissimi, per i due secoli che seguono, i confronti: le abitudini dei «saggi» limitati a un autore solo, o addirittura a un periodo solo della sua produzione, possono essere responsabili di questa mancanza di interesse per i rapporti, nell'architettura moderna, che quindi viene tutta giustificata secondo un metro ideologico, confezionato apriori. È il contraltare, questo, all'eccesso di attenzione alle «attribuzioni», che sembra resti l'unico campo di manovra per i filologi dell'architettura, che bene o male sono gli unici a lavorare con metodo, cioè col cervello anziché col cuore o con l'utero. Anche in architettura, comunque, la Storia ha fatto molti progressi, ma all'incremento quantitativo non corrisponde, come in altre manifestazioni artistiche, l'incremento qualitativo. La partizione delle considerazioni storiche sull'architettura resta divisa fra due

gruppi principali, in opposizione irriducibile tra loro. Da una parte gli storico-critici che cercano di evitare il discorso processuale a loro sconosciuto, e posseggono un notevole bagaglio di conoscenze storiche, di memoria, di capacità di raffronto, ma spesso con una scarsa attitudine a guardare, vedere e apprezzare, per cui il loro discorso sfugge al giudizio di qualità, limitandosi ad elaborare le «notizie», i confronti, soprattutto cercando lodevolmente la documentazione; da un'altra parte coloro che s'occupano attivamente. didatticamente e professionalmente, della materia, che conoscono quindi l'importanza del processo progettuale e costruttivo, dei condizionamenti dell'ambiente culturale o meno, dell'autocondizionamento, soprattutto, degli autori, ma non hanno la pratica del metodo critico e la fredda consuetudine ad una analisi imparziale, e non posseggono il minimo indispensabile d'informazione storica più generale.

Restando così divisa la nostra storiografia, è naturale che i risultati del prodotto siano oltre misura disomogenei, e non si presenti quindi immediato il giorno nel quale sarà possibile avere, senza troppe parzializzazioni un vero libro di Storia dell'Architettura, anche se le recenti correnti storiche rifiutano la possibilità d'un libro d'inquadratura generale, necessario d'altra parte proprio come strumento base per la formazione

culturale nel campo.

Come abbiamo prima appena accennato, anche l'Architettura ha, in sintonia quasi con la Musica, un corredo di Trattati e di Manuali. L'Architettura non ha, come la Letteratura, una grammatica, una sintassi e un vocabolario che abbiamo potuto raccogliere, lingua per lingua e in qualche caso dialetto per dialetto, l'analisi degli «elementi» di base, le parole, analizzandoli nel modo di scriverli e pronunciarli — i vocabolari —; raggruppandoli secondo categorie omogenee di comportamento nell'adattarsi alle esigenze della frase — le grammatiche —; analizzando il modo di formare, con i vocaboli stessi, la proposizione, e con le proposizioni la frase, il periodo — la sintassi —.

L'Architettura non ha nemmeno, come la Letteratura, un complesso di studi sulle trasformazioni del linguaggio, d'un linguaggio, nel tempo, e una moderna serie di saggi sulla Semantica e sulla Semiotica, sulla Linguistica, tutti i nostri discorsi su una «linguistica architettonica» non essendo altro che infantili e spesso irresponsabili trasferimenti sull'Architettura di discorsi strettamente pertinenti la Letteratura, che è altra cosa.

I Trattati, i Libri di Architettura sono molti e derivano tutti, quelli almeno dei secoli XV e XVI, dal prototipo, costituito dall'unico trattato «antico» arrivato fino a noi oggi: il Trattato De Architectura di Marco Vitruvio Pollione. Ma se si prescinda da alcune differenze che fanno distinguere i libri del Filarete da quelli dell'Alberti, e questi da quelli del Serlio o del Palladio, dello Scamozzi o del Vignola, differenze che dipendono in parte dal luogo e dall'anno nel quale sono stati scritti, in parte dalle peculiari qualità, positive o meno positive, dei differenti autori, tutti più o meno si comportano nello stesso modo nel trasmettere la loro «sapienza» teorica, più che la loro «esperienza» nella progettazione, che pure per molti di essi non è stata né poca né insignificante.

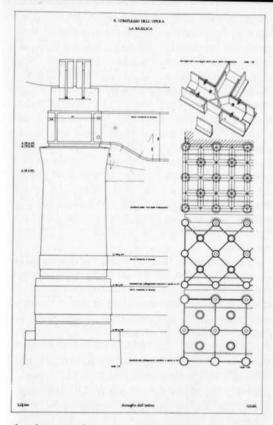
Come nel trattato vitruviano preso a modello. ma con molte variazioni, nei trattati rinascimentali non son pochi gli artefici verbali sul modo di considerare, formulando varie divisioni e categorie critiche, il fatto architettonico, che però sembrerebbe doversi contentare di trovare esclusivamente nei cosiddetti «ordini» il sistema e le regole per la sua progettazione. «Ordine è una certa maniera d'ornamenti che tra loro si accordano», scriveva nel 1661 il Goldmann, ma prima di lui, molto, l'Alberti aveva detto: «Definiremo la bellezza come l'armonia tra tutte le membra. nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio»; nel discorso dell'Alberti dunque sembrerebbe ci sia qualcosa di più del puro riferimento alla leggiadria delle varie membrature costituenti un ordine, poiché l'armonia di cui parla considera tutte le parti del discorso architettonico non contentandosi del rispetto dei soli ordini canonici.

«Gli ordini — come dice Benevolo — fornivano un repertorio di forme normalizzate durante l'antichità classica»: ma si trattava dell'antichità romana, anche se gli ordini erano nati, differenti, in Grecia; e il repertorio si limitava alle forme «elementari», a proposizioni semplici, rispetto alla complessità del discorso, anche se molto studiate, analizzate nelle proporzioni e delle successioni di sagome, a tal punto da dare la sensazione, quasi, che l'architettura potesse essere tutta lì. E invece risulta evidente, dalle architetture costruite, che il sistema degli ordini è un sistema di comodo, non interessando molto agli architetti comuni del Rinascimento di «personalizzare» la propria architettura a cominciare già dagli ordini, come facevano già i Quattrocentisti migliori, e come faranno poi Michelangelo, il Borromini e tutti gli altri che consideravano un trattato nient'altro che un libro da consigliare ai principianti.

Gli ordini non fornivano che in misura molto modesta le regole sintattiche per formulare un periodo: il principio della sovrapposizione degli ordini o quello della attribuzione di un ordine particolare alle chiese dedicate a Dio o al figlio Cristo, alla Vergine, ai Santi, l'accoppiamento dell'arco alla colonna con trabeazione, ed eventualmente, per ogni ordine, un esempio di porta d'ingresso o di finestra 1. Pochi sono, spesso, gli edifici dei quali è data, molto semplificata per le evidenti difficoltà d'un processo di stampa ai primi passi, una immagine in pianta e in alzato: si tratta dei monumenti più celebrati delle antichità romane, di alcuni edifici rinascimentali già famosi, o delle opere dell'autore, quale è il caso delle ville che il Palladio pubblica, con un breve commento, ma senza analisi didatticamente utilizzabile, nei suoi Ouattro Libri. Il Serlio scrive invece, dopo i diffusi Cinque Libri del suo Trattato, un Sesto Libro nel quale espose non pochi esempi originali di organismo architettonico, ma non fornisce, con questo, indicazioni valide sul processo progettuale compositivo. In tutti i casi c'è solo una analisi tipologica, una classificazione che si occupa soprattutto di edifici semplici come i templi dell'antichità, che d'altra parte non avevano alcun rapporto con gli edifici ben più complessi e articolati del Rinascimento o del Manierismo.

Nel migliore dei casi, dunque, dei «modelli»: e questo è già un modo d'avviare alla progettazione in quanto, espresso o meno, valeva in quei tempi il principio della «imitazione» come base dell'apprendimento. Imitazione che di solito si praticava nel modo più semplice e spontaneo «a bottega», seguendo le istruzioni del «mastro», e facendo proprie, con le regole tecniche, pratiche, anche le regole del gioco compositivo dell'istruttore, salvo a cambiarle poi con le regole personali quando l'incipiente maturità avesse spinto il neofita verso una precisa autonoma direzione, pur sempre all'interno della «idea dell'architettura universale» che intanto, a piccoli o meno piccoli passi cambiava.

Se si pensa, comunque, al risultato che i Quattro Libri dell'Architettura e le Antichità Romane del Palladio, diffusi in Inghilterra da Inigo Jones, hanno sortito indirizzando tutta l'architettura e l'urbanistica georgiane in quel Paese, si deve dire che, almeno in certi casi, l'insegnamento attraverso l'imitazione può avere buon esito anche in Architettura. Ma occorre che si verifichino particolari circostanze, e in quel momento le circostanze erano rappresentate dalla presenza d'un gruppo solo, e ben omogeneo, di modelli da copiare, e forse dalla grande doman-



da, da parte d'una categoria sociale in repentina ascesa, con mezzi finanziari quindi non trascurabili, di una architettura domestica che si presentasse come lo «status symbol» della nuova borghesia, attraverso forme «nobili» ma poi non troppo, lontane comunque da quella «personalizzazione» dell'abitazione borghese d'un secolo dopo, che è stata la causa prima del crollo romantico dell'immagine urbana. Condizioni che restano per noi un mito, dunque, nel XVIII secolo almeno in Inghilterra dove i tre Wood erano riusciti a sposare senza equivoci, a Bath, le opposte tendenze verso un classicismo rigoroso e verso un romanticismo naturalistico e borghesemente «casalingo»: mentre oggi, all'opposto, l'architettura dovrebbe e deve tener dietro a molte, troppe tendenze in continuo movimento, per l'avvicendarsi troppo rapido delle mode, giustificate solo dalla stanchezza per l'eccesso di «stile» delle formalizzazioni. La domanda, da parte d'una massa interclassista anch'essa in continua trasformazione, non può certamente risultare qualificata, cadendo ogni proposta nel vuoto di richieste che caratterizza anche la classe intellettuale

I trattati rinascimentali non fornivano dunque che una base grammaticale; nel periodo illuministico c'è stata tuttavia una certa qual rivoluzione, il Milizia e il Lodoli introducendo alcune idee critiche, mentre gli «ingegneri» si chiudevano nelle loro ricerche strutturali (il Bélidor, il Rondelet, lo Sganzin) e col Durand s'apriva, in tono maggiore, la serie dei manuali a carattere tipologico, anche se in questo primo caso il «manuale» può esser letto come un trattato steso su basi ideologiche — e questo spiega il suo attuale grande successo, vicino com'è all'astrazione utopistica.

La Storia e la Critica dell'Architettura hanno dovuto comunque attendere il XIX secolo e l'affermazione del Movimento Romantico per avere, con Viollet-le-Duc, col Ruskin, col Morris, con lo Choisy, i primi veri approcci critici all'architettura, del passato o del loro presente. Gli ordini passano in secondo piano, anche se la Critica moderna non c'è ancora: tuttavia, se qualcuno dei loro libri si presenta come Storia, se per ognuno di loro e per molti altri dopo di loro, la fede nella propria «poetica» è tale da accecarli completamente di fronte a forme d'arte opposte o solo differenti, difficilmente si parla di «Manuali» o «Trattati», e questi termini vengono riservati alle forme più divulgative, meno colte, della pubblicistica architettonica.

Gli stessi fortunati, recenti libri di Aldo Rossi, di Robert Venturi, di Vittorio Gregotti non hanno preteso di coprire lo spazio didattico di un libro che insegnasse a progettare secondo il loro linguaggio, limitandosi a esporre, più o meno perentoria, la loro Poetica, e fra i molti libri pubblicati da Le Corbusier o da Frank Lloyd Wright non ce n'è uno che voglia apparire un insieme di regole raccolte per garantire la «trasmissibilità» diretta del loro sistema linguistico e di lavoro.

Indubbiamente l'attuale insegnamento della Progettazione/Composizione, in Italia, lascia molto a desiderare: tralasciando i molti casi nei quali il docente, per suoi personali motivi ideologici o «storici», ritiene di non dovere-potere insegnare a fare un progetto, si deve dire che dove invece il «tirocinio progettuale» è accettato dal docente responsabile, questo viene fortemente indirizzato verso una direzione, ovvero lo studente viene abbandonato a se stesso, senza nessun sostegno valido. Lo stato attuale di queste cose dipende, probabilmente, dalla sovrapposizione, alla crisi mondiale della cultura e dell'architettura in particolare, della crisi interna dell'insegnamento della materia, crisi che è parallela, e figlia, dell'altra crisi maggiore.

È facile infatti trovare una certa qual rispondenza fra l'andamento dell'insegnamento delle arti, dopo la fine della vitalità delle accademie in coincidenza colla moltiplicazione dei cosiddetti «movimenti», e l'andamento dei sistemi politici: in tutti e due i casi c'è stata, da una parte, la voluta, o non voluta ma sostanziale, mancanza d'una precisa presa di posizione contro i risultati pessimi delle posizioni rigide, dogmatiche, con le conseguenze di terrorismo, politico o culturale, che una posizione precisa finisce per comportare; dall'altra parte, e in antitesi polemica colla prima, c'è stata la posizione dello agnosticismo, della debolezza, dell'abbandono pratico d'ogni controllo, verso l'anarchia.

Otto Salvisberg conduceva, al Politecnico di Zurigo, prima dell'ultima Guerra, un laboratorio di progettazione nel quale un gruppo limitato di studenti, senza distinzione di corso, portava avanti, insieme con Salvisberg e i suoi aiuti, i progetti che al Politecnico passava il Comune, il Cantone, la Repubblica Federale: era un insegnamento che in linea moderna, ripeteva la prassi delle «botteghe» rinascimentali, e l'architettura di Salvisberg era la migliore per lo scopo, senza ideologia e senza troppa dottrina, ma castigata e controllata, tecnologicamente ed estetica-

mente, al massimo.

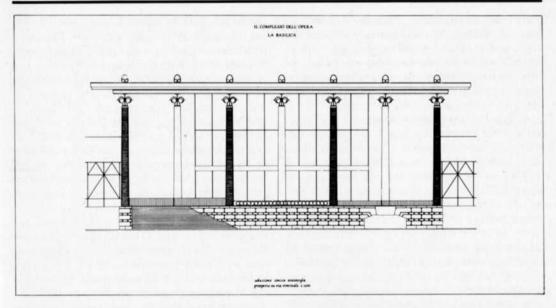
Frank Lloyd Wright aveva un suo studio professionale, anzi due studi professionali, nei quali chi voleva far pratica pagava: il modo del tirocinio era lo stesso di Salvisberg, ma in questo caso l'ideologizzazione era portata al massimo, e i risultati didattici forse erano meno buoni. Le Corbusier si sarebbe comportato ugualmente, probabilmente, anche se forse lo avrebbe salvato un certo ésprit tutto francese, che l'intelligenza dell'uomo aveva fatto suo, nonostante le origini montanare d'orologiaio. Louis Kahn era riuscito ad ottenere quasi un corso privato, all'Università di Pennsylvania, ma si limitava ad allevare i pochi allievi al suo modo d'aggredire un tema alla base, senza però pretendere d'esser seguito poi in tutte le sue scelte linguistiche. Mies van der Rohe, al contrario, aveva ridotto il suo corso quinquennale all'Illinois Institute of Technology in una successione d'esercitazioni tutte obbligatorie, a tempo determinato, prestabilite e studiate al millimetro, senza teorizzazione, lasciando alla brutalità del sistema d'imporre agli studenti un metodo: c'erano là fuori, da vedere, i suoi modelli, e nelle revisioni si fermava spesso per un'ora addirittura davanti a un lavoro senza dir parola, guardandolo soltanto, coi suoi occhi inespressivi, per poi alzarsi dicendo allo studente che andasse pure avanti.

In Italia si ricorda oggi con venerazione il corso di Muratori alla Facoltà di Roma (probabil-

mente a Venezia si comportava differentemente) ma è anche possibile che questo entusiasmo venga invece dalla lettura dei suoi profondi libri, dimenticando il suo metodo fatto sì di regole precise, obbligate, ma altrettanto assurde nella riduzione dello studente ad un essere che deve seguire senza intelligenza il Maestro su una strada che riduce l'architettura ai minimi termini. Molti architetti di notevole capacità e intelligenza sono usciti dai corsi muratoriani, ma in ribellione, ed hanno istituito loro l'attuale sistema romano che proprio per reazione finisce per non avere nessuna spina dorsale: ma dei veri seguaci del verbo muratoriano qualcuno s'è salvato puntando sulle proprie forze e sulla capacità di tradire a metà il verbo, il metodo, il sistema del Maestro, ma senza dirlo

Indubbiamente quando nel 1962 è stata fatta la rivoluzione non si è tenuto conto, come spesso avviene anche nel campo urbanistico-legislativo. che la presa di coscienza d'un errore e l'azione per la sua rimozione non sono di per sé sufficienti a rimettere le cose a posto: non si tiene conto degli effetti indotti, da un nuovo corso, e nel caso specifico della prima rivoluzione di Valle Giulia non si considerò che se troppo poca libertà era un danno, un altro danno derivava dalla troppa libertà. E le cose son peggiorate quando, dopo la seconda rivoluzione del '68, fu aperto senza troppo riflettere l'accesso all'Università: indipendentemente dalla mancanza d'una adeguata preparazione alle medie o d'una «selezione» rigorosa, la Facoltà d'Architettura oggi mette insieme più studenti di quanti ne prevedesse lo Studium Urbis tutto intero nella riforma mussoliniana del 1936, e questo ha moltiplicato anche il numero dei professori, che comunque (il Grande Numero in questo campo ha vinto) non riescono più a trovare un coordinamento fra i corsi, e gli studenti scelgono senza una guida, senza qualcuno che li consigli.

Ma il danno maggiore, per i corsi di Composizione, dipende dalla separazione che il gruppo degli assistenti/docenti opera necessariamente fra studenti e professore, il quale ultimo deve contentarsi di astratte lezioni ex-cathedra, della stesura di dispense, dell'organizzazione generale, nel corso, delle varie pratiche amministrative, del Consiglio di Istituto e di Facoltà, della direzione — della direzione soltanto — della cosiddetta Ricerca, della fantomatica Ricerca, ma non può più sperare nel contatto immediato fra lui e gli studenti: contatto sul quale si sono sprecate parole di retorica a fiumi. Il contatto con gli studenti c'è solo nel momento peggiore, nel momento degli esami, e anche in quell'istante sono



65/66/67/Progetto per l'ampliamento del Teatro dell'Opera, Roma 1983. Seconda soluzione: dettagli dell'ordine. Prima soluzione: veduta prospettica della loggia.

i docenti «subalterni» a determinare, col clima del rito, la valutazione finale, viziata dall'antagonismo fra i molti giovani docenti interessati a primeggiare statisticamente sui colleghi. Ma gli stessi docenti subalterni, in fin dei conti, non riescono a dare tutto, didatticamente, di se stessi, perché si sentono in qualche modo sfruttati dal responsabile del corso, non essendo investiti direttamente, personalmente, della responsabilità dei risultati, e perché anche, qualche residuo rispetto dell'età agisce poi castrando la loro libertà d'iniziativa, e la possibilità dunque d'organizzare il loro Corso dalla base, anche contro il docente responsabile. L'invocata istituzione del Docente Unico avrebbe forse tagliato alla base questo danno, ma certamente con danni peggiori, come al solito.

Bisognerebbe forse cominciare a prendere atto che il Sistema Universitario tradizionale, basato com'è su di un curriculum di molti esami annuali che non hanno fra loro altra connessione che non sia quella della finalità conoscitiva d'un corpus di discipline di solito disaggregate, autonome, e di carattere quasi sempre analitico, può prestarsi bene alla acquisizione d'una «cultura» architettonico/urbanistica, ma è scarsamente funzionale rispetto alla formazione progettuale/compositiva, prevalentemente sintetica e creativa, anche in quei casi, addirittura, nei quali il fine esclude la componente estetica. E

occorrerebbe far tesoro dell'esperienza dei paesi anglosassoni, dove gli insegnamenti sono pochi, e tutti centrati sul tirocinio compositivo.

Gli anglosassoni, si sa, sono empirici, pragmatici e i loro metodi forse non piacerebbero ai nostri del neo-razionalismo. Ma il razionalismo secondo, quello tedesco degli Anni Venti, è veramente frutto d'una teorizzazione aprioristica, o è il frutto d'un empirismo innestato sulla precedente esperienza empirica dell'Espressionismo? Le filosofie sono evidentemente differenti, e sicuramente c'è una immissione d'ipotesi che possiamo anche, con una certa larghezza, chiamare «teoriche», ma questa pseudo teorizzazione era molteplice, e guidata da principi semplicisticamente sociali, dal recupero d'un certo ottimismo dopo i primi anni seguiti alla sconfitta, e dal passaggio dell'interesse architettonico dalle forme dell'artigianato a quelle dell'industria. Non è stata certo secondaria l'influenza delle prime nuove esperienze di architettura industriale, dopo la guerra, sull'architettura della residenza e sul riesame, in termini opposti a quelli neoclassicisti, di tutte le tipologie interessanti il quartiere e la città, avendo quest'ultima perduto, con le Aquile imperiali, il senso alto-borghese del Decoro e della Decorazione.

Se ci fosse stata la possibilità, io credo che nell'Architettura o in qualcuna delle altre attività artistiche si sarebbe formato, molto lentamente, un metodo più «scientifico» d'apprendimento: ma questo non si è verificato, e non c'è bisogno di ricorrere alla filosofia crociana per spiegarlo. Il processo creativo, anche per le piccole cose, sfugge in gran parte alla razionalizzazione: si

tratta dell'acquisizione graduale d'esperienze manuali-mentali, di educazione dell'occhio e della mano, della sincronicità delle loro funzioni, dell'accumulazione di queste esperienze del «fare» e di quelle altre che provengono, contemporaneamente, dall'interesse che suscita l'arte degli altri, magari quella del maestro, fino al coordinamento personale, autonomo, delle operazioni per l'invenzione, per la soluzione/invenzione del problema posto, o per la sostituzione abile d'un problema che non interessa (o non si sa risolvere) con un altro che rientra nel proprio mondo. Ma tutto questo non avviene che in parte a livello superficiale di coscienza: per una grossa parte, e per i passaggi importanti del processo, tutto si svolge in uno spazio della coscienza che è più profondo, e che sfugge quindi ad ogni ragionamento; ogni architetto riesce ad avere coscienza vera dei valori raggiunti con un progetto solo dopo un notevole tempo, nel momento stesso nel quale si forma in lui la coscienza dei valori non raggiunti. A noi eredi dell'Umanesimo non garba molto questo riconoscere i limiti delle nostre capacità raziocinanti, ma probabilmente manca a noi soltanto una conoscenza più profonda dei meccanismi del pensiero, del modo col quale memoria, esperienza e invenzione sono in relazione fra loro, biologicamente: ma non possiamo attendere che le Scienze ci abbiano illuminato su questo, e dobbiamo dunque accettare, con tutti i limiti che comporta, il metodo empirico, naturalmente controllato e corretto quanto è possibile e necessario.

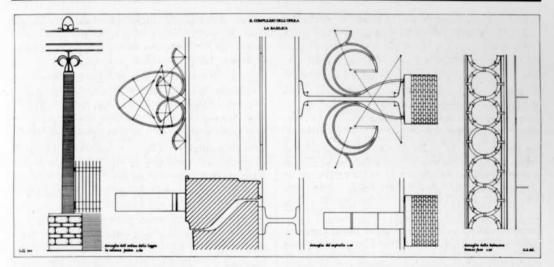
È difficile, comunque, stabilire a priori la validità maggiore d'un insegnamento fortemente «orientato» rispetto ad uno che lo sia troppo poco: troppa libertà può far male, ma lo stesso si può dire anche di troppo poca libertà. Potrebbe essere comunque interessante tentare, in una delle tante Facoltà con più corsi, di far correre paralleli due corsi, uno rigidamente orientato e l'altro sufficientemente libero, per confrontare poi alla fine, magari dopo dieci anni dalla laurea, il risultato avuto. Ma tempi così lunghi non interessano, e d'altra parte bisognerebbe impedire che gli attuali corsi troppo liberi si disperdessero su di una gamma troppo vasta d'esperienze formali, di metodologie progettuali. In ogni caso bisognerebbe tener conto che ci sono giovani che non sopportano d'esser istradati secondo un preciso indirizzo, come ce ne sono altri che hanno bisogno della cavezza e delle redini ben tirate: ma la percentuale degli uni e degli altri è difficilmente determinabile, e varia notevolmente nel tempo.

Quello che stiamo attraversando ora è un mo-

mento nel quale la domanda maggiore, mi sembra, sia quella d'un corso «guidato». Ma non è detto che la «Tendenza» sia l'unica guida possibile, come non è detto che la «guida» debba essere chiusa, e rigorosissima. Certamente occorrerebbe che qualche gruppo di docenti tentasse d'organizzare meglio l'insegnamento della Composizione/Progettazione, trasformando la parte applicativa di alcune materie in un contributo ad una progettazione integrata, ma anche collegando fra loro le materie o le parti teoriche che più strettamente interessano la Composizione/Progettazione in maniera da ottenere, all'interno di un corso di Laurea, un complesso teoricoapplicato di insegnamenti che costituiscano, per l'Architettura o per l'Urbanistica, il nòcciolo centrale del curriculum degli studi, e rappresentino per l'Architettura quello che è la Clinica per la Medicina: una sede nella quale, appunto, la teoria incontra la sperimentazione, possibilmente lavorando su temi concreti forniti dagli Enti Locali o da altra committenza pubblica o semipubblica.

Oltre alla Composizione/Progettazione, dovrebbero confluire in questo «Laboratorio» insegnamenti di Tecnologia che, lasciando fuori, per altri esami, tutta la parte matematico-teorica e i calcoli di verifica, insegnassero a progettare l'organismo statico e il sistema degli impianti, oggi tanto importante e tanto condizionante la libertà della progettazione, onde evitare che un laureato conosca bene le matematiche superiori ma dimentichi le quattro operazioni aritmetiche; che superi brillantemente esami di Scienza delle Costruzioni ma non conosca, poi, quali sono i dati da estrarre da un suo progetto per passarli a chi deve poi inserirli nel calcolatore elettronico e, peggio, ignori ogni principio di base per una chiarezza, per una logica semplice - e quindi tale da poter risultare evidente anche ai fini estetici - del sistema strutturale esistente scelto o da scegliere per un edificio in progettazione.

Dall'altro «lato» dovrebbero confluire, nel Laboratorio di Composizione/Progettazione, alcuni insegnamenti di Storia. Lasciando al gruppo delle materie culturali «esterne» al laboratorio stesso i molti insegnamenti storici nei quali è possibile tagliare la grande torta della Storia, occorrerebbe che almeno per i secoli di questo nostro millennio in via di estinzione, e per la nostra cultura occidentale europea e italiana, con particolare interesse per l'oscuro groviglio delle «correnti» che si sono intrecciate negli ultimi due secoli (chiarendo meglio termini come «Movimento Moderno», Razionalismo, ecc., e ragionando sulle date principali) venisse «istituita», per il ti-



rocinio di Composizione/Progettazione, una intelaiatura solida di riferimento, senza la quale non ha senso, poi, un insegnamento monografico.

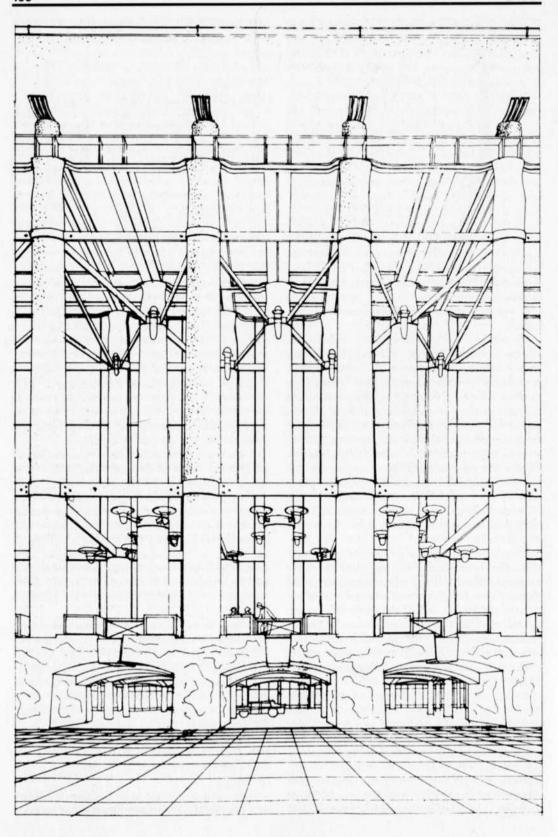
Queste basi storiche potrebbero anche essere ridotte ai minimi termini, ma bisognerebbe che ad una sommaria, ma precisa — e colta — analisi delle catteristiche d'un periodo (sistemi costruttivi e formali, tipologie principali) venissero aggiunti i maggiori personaggi e le loro opere migliori, ma che poi si accennasse alle figure professionali e al processo progettuale e costruttivo, alla committenza, e tutto questo visto inquadrato in una breve ma chiara conoscenza delle strutture sociali e del vivere quotidiano per le quali si sono costruite case monumenti e città, in modo da inquadrare la conoscenza dell'architettura nelle sue basi culturali e politico/economico/sociali.

Ouanto al tirocinio progettuale, occorrerebbe che fosse bene chiaro, allo studente che deve scegliere fra più corsi, l'orientamento del corso stesso, corso che in ogni caso dovrebbe scegliere un «referente», un autore, un gruppo di autori omogenei ai fini dell'orientamento scelto dal docente responsabile, o un gruppo di opere d'un solo autore che rappresenti però, linguisticamente parlando, un discorso completo, adatto per indirizzare un lavoro di «imitazione». E su guesto complesso omogeneo di opere, su questo autore o questo gruppo di autori il sistema dei docenti del Laboratorio dovrebbe eseguire una lettura linguistica e poetica attenta, didatticamente chiara ed efficace per evidenziare tutti i «modi» presenti e quelli che invece sono esclusi, evitati, aggirati: dall'uso dei volumi e dal rapporto prospettico con la città circostante o con la natura (assialità, simmetria o asimmetria, posizioni di contrasto o di imitazione, ecc.) alle scelte che interessano le pareti esterne o gli altri elementi principali responsabili della costruzione prima dello spazio; dal rapporto di quantità e forma fra pieni e vuoti, e dal modo di realizzare i vuoti e le varie maniere di mettere in rapporto l'interno e l'esterno, al sistema delle coperture; dall'uso e il non uso delle ripetitività e dei ritmi alle strutture formali emergenti dal contesto, al modo di far partire da terra l'edificio o di definire, escludendone deliberatamente le caratteristiche opposte, le scelte linguistiche in parola.

Naturalmente le scelte interessano anche, in partenza, il modo di definire funzionalmente il tema, le funzioni non essendo affatto, come qualcuno crede, un fatto «oggettivo», e lo stesso discorso riguarda le scelte tecnologiche, strutturali e impiantistiche, che sono molto legate alle scelte linguistiche vere e proprie, o per lo meno ne sono condizionanti. Una antologia degli scritti degli autori selezionati e dei critici che hanno discusso o «letto» la loro opera sarà di valido aiuto per istradare lo studente nel tirocinio imitativo.

Il docente o i docenti responsabili del corso non possono scegliere il campo linguistico per l'imitazione in modo del tutto estraneo alle loro idee: bisogna anzi che se c'è un gruppo assistenti + professore, questo non sia determinato da regole burocratiche ma dalle sole «affinità elettive», che logicamente interessano le scelte linguistiche in parola. Ma un eccessivo ideologismo, da parte del corpo docente, potrebbe essere nocivo, perché impedirebbe di correggere gli eccessi ai quali è soggetto chiunque affronti un tirocinio diretto.

Bisognerà comunque togliere dalla circolazione i luoghi comuni della «italianità» dei modelli



neoclassici che, almeno così come vengono «imitati», da quanto si può vedere nelle riviste o nei progetti degli studenti, ci trasportano dalla metafisica dechirichiana nelle «caserme», direttamente della «Berlino di Pietra», o nelle stampe ottocentesche dei Penitenziari, e non sappiamo più quindi che rapporto questa architettura «razionale» stabilisca con quella, omonima ma tutta diversa, dell'architettura delle siedlung tedesche degli Anni Venti. E bisognerà anche rinunciare alla truffa d'una possibilità di «controllo facile attraverso l'imitazione di schemi semplici», e all'altra truffa della «oggettività» e della «scientificità». È logico che chi sente l'orrore del vuoto, ai primi anni di studio (e forse anche molto dopo, avanti negli anni), si rivolga fiducioso a chi gli promette progettazione facile e risultati garantiti nel raggiungimento dell'Opera d'Arte, oltre all'allineamento con «i soli che hanno capito», in tutto il mondo.

Far bene è duro, e non è da tutti, se si vuol raggiungere l'Arte: ma c'è modo di servire la società anche con edifici puliti, utili, anche belli, se ci si tiene lontani dalla «voglia del Monumento», qualunque esso sia, che sembra predicare ora Avmonino. Non ci può essere un monumento facile, e non basta che il Brutto venga fatto Grande. Molti dei discorsi fatti intorno alla «Tendenza» vanno recuperati, previa verifica, ma siamo ancora lontani dal raggiungere le validità, per la massa, di Venturi o di Botta, del primo Rossi o del primo Stirling.

Il discorso è aperto, e bisogna portarlo avanti: ma guai se si spera di poterlo chiudere a breve termine, avendo messo a posto tutto: la crisi attuale della cultura borghese non è una crisi che passerà rapidamente, e dovremo aspettare, per avere un'architettura che non sia fatta di soli fogli di carta, scritti o disegnati, e che rappresenti, solida, il Tempo Nuovo, che il passaggio dalla vecchia cultura monopolizzata dall'Europa e dall'Occidente sia compiuto verso una nuova cultura capace, con le dovute accentuazioni locali, d'esprimere l'intera Umanità, unita forse suo malgrado dall'efficienza tecnologica, dal colonialismo, dalle guerre, dalle liberazioni e rivoluzioni.

Ma quanto dovremo aspettare? E a cosa può portare intanto, il perdere tempo con i revival delle accademie del 1830 o del 1860? Non sarebbe più saggio cercar di meditare su quello che realmente può considerarsi proprio del secolo che stiamo vivendo, per trarne qualche principio vitale da sostituire alle ideologie sostanziate di sola, pura riflessione «intellettuale», fuori da qualsiasi senso del reale che ci circonda? L'invocata presenza della Storia imporrebbe per prima cosa, mi pare, la coscienza del Tempo Presente.

Note

Sugli «ordini», in margine, va detto qualche cosa di più. In italiano e parzialmente in inglese la parola «ordine» estende il suo significato, dal primitivo «fila», «sequenza», al senso più ampio d'un ordine intellettuale, di «sistema» o di «struttura», contro il significato francese o tedesco della parola corrispondente, che non ha possibilità di traslazione in altre aree mentali; e questo può spiegare l'enorme fascino che il termine ha avuto ed ha, da noi, proprio per il bisogno che abbiamo, contro la rigidezza d'un vocabolario scientificamente «reale», di termini ambigui, col

loro fascino non troppo «discreto».

Anche se in Grecia si esportavano, «prefabbricate», serie di colonne uguali, a disposizione della domanda delle città ellenistico-romane, ed anche se è noto l'uso che l'architettura paleocristiana e romanica, o bizantina, hanno fatto delle colonne di recupero tratte dalle rovine romane, è difficile considerare, come si fa spesso, l'ordine e la colonna come un sistema di «componenti», o un sistema di «moduli-oggetto». E non è nemmeno importante, per l'architettura occidentale, che gli ordini rappresentino un sistema di moduli-misura, anche se grosso modo questo problema ha realmente interessato chiunque l'abbia usato, accettando la consuetudine locale e temporale fissata nelle pagine delle «regole» del manuale più a portata di mano, ovvero interpretando personalmente, e dunque «personalizzando» l'ordine stesso nella scelta delle sagome o nell'invenzione del capitello, come hanno fatto i primi quattrocentisti dell'area toscana o dell'area padana, in questo inventori di «stile» alla pari con i romanici, i bizantini, e con altre trance dell'architettura occidentale, o con coloro che. al pari degli egiziani e dei greci, hanno inventato ordini per le architetture dell'Egeo, della Mesopotamia e dell'Egitto, dell'India buddista e induista, dei turchi dell'Asia e dell'Iran, della Cina e del Giappone.

Gli ordini cosiddetti classici rappresentano, per l'architettura occidentale, un criterio linguistico capace di uniformare ed universalizzare, alla base, le articolazioni verticali e orizzontali comuni a modi di progettare che risultano invece diversi, per i criteri d'uso linguistico dello spazio, delle prospettive e delle assialità, della luce, e di tutti quegli altri «modi», che appunto sono serviti a distinguere, nello spazio e nel tempo, l'apporto delle varie culture, delle varie poetiche, delle diverse concezioni del mondo e dell'architettura. E gli ordini sono caduti nel momento nel quale, dopo un primo periodo tutto occidentale della crisi del nostro mondo culturale europeo, la crisi stessa s'è estesa a tutto il mondo, in attesa d'un nuovo «sistema» universale: la rivolta contro gli ordini dell'Art Nouveau, dell'Espressionismo, del Razionalismo e del Post-razionalismo doveva nascere, senza che le avanguardie se ne rendessero conto, da questa crisi di rigetto per quanto ha connotato particolarmente, deliberatamente (anche se inconsciamente) l'architettura del «potere» dominante, della «cultura» preva-

La pratica «empirica» della progettazione aveva dimostrato che gli ordini classici si prestavano meravigliosamente per articolare qualunque tipo d'edificio, per caricare più o meno d'interesse plastico le varie parti d'una costruzione: tralasciando di personalizzare, d'adeguare colonna base e capitello, trabeazione e fregi, timpani rettilinei curvi o spezzati, e sagome relative, alla caratteristiche linguistiche del momento o della propria visione dell'architettura, architetti e scuole di architetti potevano giocare con questi «pezzi», mettendo in contrasto le superfici liscie delle pareti piene con un sistema ritmico di bucature, e con un carico particolare di colonne, libere, incassate a metà, avvolte per tre quantti da un incavo nel muro, o private dell'ombra morbida della superficie rotonda e delle finezze dell'entasirastremazione perché dominate fino a farne un semplice pilastro o una lesena.

La scoperta delle possibilità dinamiche dell'architettura barocca nasce appunto quando si comprende come sia possibile, per segnare bene l'ingresso ad una chiesa — problema non soltanto estetico - passare dalle paraste morte che segnano, ai limiti esterni della facciata, le murature delle navate laterali o del corpo delle cappelle, alle mezze colonne in corrispondenza alla navata centrale, e poi, via via aumentando la forza plastica nell'avvicinarsi all'apertura della porta centrale, comporre in un groviglio colonne quasi completamente incassate nel muro, ma staccate da questo con l'aria, poca, che gira loro intorno, colonne libere a metà e colonne infine a tutto tondo, giocando sul rapporto luci-ombre che nasce da questo contesto, al quale possono partecipare, collocandosi opportunamente in sottordine, le ultime lesene: il passaggio dalle chiese del Manierismo a quelle del barocco di Pietro da Cortona o del Maderno, per finire col Borromini (che però si serve più dei movimenti delle masse murarie, per ottenere lo stesso effetto) è un insegnamento notevole. Gli ordini, in quelle chiese, sono spesso gli stessi dei Trattati, ma l'uso che se ne fa è ignorato dai libri: la teoria dei «modi» e dei «generi», che tanto

è stata oggetto d'attenzione nella letteratura-poesia e nella musica-legate tutte e due, insieme al gesto, per tutti i tempi precedenti la formazione, col Romanico, della Cultura Occidentale - è completamente mancata per l'architettura «classica», e non serve molto, oggi, fermarvisi sopra. Certo è, però, che dà da pensare la riluttanza degli architetti, ieri come oggi a considerare l'architettura insieme alle altre arti nel suo studio, non nell'azione, azione che per molti nel Rinascimento era tutt'uno colla scultura e la pittura - e a togliersi di dosso, criticamente, il mito vitruviano della tipologia degli ordini come unica regola sufficiente e necessaria per far buona architettura. Ma che invece non esistesse, fra loro, un tacito accordo per seguitare a giurare, e a ripensare, su quei tre-cinque modi, proprio per lasciarsi poi liberi, come conveniva, di fare e di farne quel che meglio pensavano convenisse, momento per momento, progetto per progetto?

Gli ordini, in ogni caso, vanno guardati più come un «mezzo», che come una «regola», per fare architettura: e in questo caso si deve riconoscere agli architetti d'un tempo un «istinto» che li teneva a giusta distanza dalla «cultura», dalle elaborazioni culturali-verbali, tutte le loro possibilità esendo assorbite dal «fare architettura», senza discorsi, senza libri, senza «congressi». Questo «limite» degli architetti, che era positivo finché la vita li tirava, sta diventando un limite negativo, perché la nostra nuova cultura sa un po'

d'imparaticcio.