

RICERCA E PROGETTO
Bollettino del Dipartimento
di Progettazione Architettonica e Urbana
Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Pubblicazione semestrale, nuova serie
Anno III, n.5/6, Gennaio-Dicembre 1995

Direttore responsabile:

Diambra Gatti De Sanctis

Redazione:

Barbara Cacciapuoti (caporedattore)
Lucio V. Barbera, Gianfranco Marrucci,
Livio Quaroni, Maria Grazia Rossetti,
Nicola Sanfelice

Design & editing:

Arnaldo Marino

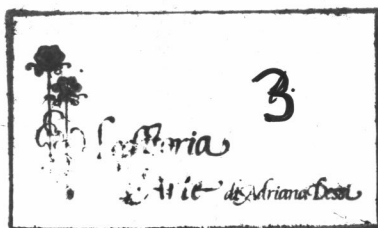
Editore:

GANGEMI EDITORE
piazza San Pantaleo 4 / via Giulia 95 / via Cavour 255, Roma
Tel. 06/68.72.774
Fax. 06/68.80.61.89

Direzione e redazione:

via Gramsci 53, 00197 Roma
Tel. 06/3221460
Fax. 06/3217094

Autorizzazione del Tribunale di Roma
n.1/93, del 7.1.93
Un fascicolo £.12.000 (con supplemento £.16.000)
Abbonamento annuale £.24.000
Distribuzione in libreria: Mondadori editore
Distribuzione in edicola: DI.PRESS, Milano
Distribuzione all'estero: LI.CO.SA, Firenze
Stampa: CSR Roma



In copertina:

Giuseppe Gambirasio,
le ex Birrerie Dreher alla Giudecca (foto A. Chemollo).

Editoriale

di Diambra Gatti De Sanctis

PROGETTI: Due complessi parrocchiali a Roma

Alessandro Anselmi

Tra le nebbie della periferia

11

Livio Quaroni

Qualche chiesa da ricordare

14

Illustrazione dei progetti

18

OPERA RECENTE: Tre residenze a Venezia

Lucio V. Barbera

Progettare Venezia

47

Rossana Battistacci

Trasformazione delle ex Birrerie Dreher alla Giudecca

66

Barbara Cacciapuoti

Alloggi ex Istituto San Marco a Cannaregio

76

Diambra Gatti De Sanctis

Intervento residenziale a Sacca Fisola

86

Enrico Genovesi

Calli, corti e campielli: un passato senza futuro

96

SAGGI

Fabrizio Tucci

**L'ampliamento del Guggenheim Museum:
aumento di funzionalità o sfregio di un monumento?**

100

TESI DI LAUREA

• Complesso di servizi ed abitazioni in piazza Galeria a Roma
(*Marisa Perpetua*)

106

• Centro parrocchiale in località Tre Fontane nord a Roma
(*Pierluigi Serraino*)

109

• Biblioteca sull'area dei depositi ATAC in via Flaminia
(*Gabriel Patsalides*)

112

• Museo del fiume presso ponte Sublicio a Roma
(*Carlo Caruso*)

115

ATTIVITA' DPAU

Convegni & Conferenze, Mostre

118

LIBRI

124

INTERVENTI DI EDILIZIA RESIDENZIALE PUBBLICA A VENEZIA:

- **Progettare Venezia**
- **Trasformazione residenziale delle ex Birrerie Dreher di G. Gambirasio**
- **Alloggi ex Istituto San Marco a Cannaregio di F. Bortoluzzi**
- **Intervento residenziale a Sacca Fisola di I. Cappai, P. Mainardis e V. Pastor**
- **Calli, corti e campielli, un passato senza futuro.**

Premessa

Nel settembre 1994 il Corso di Progettazione del terzo anno della Facoltà di Architettura di Roma, "La Sapienza", di cui sono docente, fu da me condotto a Venezia a conoscere la città, in particolare i suoi "tessuti correnti" - la cui genesi ci fu illustrata dal Professor Maretto, dell'università di Padova - nonché i progetti

di architettura moderna che, dalla seconda metà degli anni ottanta, sono stati realizzati su quelle isole. Furono studiati e visitati l'intervento di Gino Valle alla Giudecca, quello di Giancarlo De Carlo a Mazzorbo, quello di Gregotti nell'area Saffa, quello di Bortoluzzi a Cannaregio, quello di Cappai, Mainardis e Pastor a Sacca Fisola, quello di Gambirasio alle ex Birrerie Dreher, alla Giudecca. In questa sezione del Bollettino pubblichiamo molto volentieri i più "nuovi" dei progetti che visitammo, cioè quelli di Bortoluzzi e di Cappai, Mainardis e Pastor, che sono in tutto o in parte inediti, nonché il progetto di Gambirasio che, pur se già pubblicato, non ha avuto, a nostro avviso, la circolazione che merita, almeno qui da noi nella Facoltà di Architettura di Roma "La Sapienza". Durante la visita fummo ospiti della Facoltà di Architettura di Venezia, cosa di cui ringrazio vivamente il Rettore, professor Giorgio Folini, e fummo ricevuti a suo nome da Francesco Tentori, professore di quella Facoltà, che partecipò ai seminari. Inoltre ci fu indispensabile, per comprendere il Piano del Centro storico di Venezia e il processo di attuazione di quei progetti, il contri-

buto di Edgarda Feletti, architetto responsabile, appunto, dell'ufficio Centro Storico, la quale si rivelò preziosissima guida. Assieme agli studenti parteciparono al viaggio numerosi docenti e ricercatori, i cui nomi si ritrovano in calce ai principali articoli di questa numero della nostra rivista. Diambra Gatti, direttore del nostro dipartimento, e Alberto Gatti, dalla loro casa veneziana si unirono alla comitiva e parteciparono attivamente ai sopralluoghi e ai dibattiti che avemmo fra noi. L'ultimo dei quali, vivacissimo, ebbe luogo l'ultima sera attorno a un lungo tavolo di ristorante posto all'aperto sulle fondamenta della Giudecca. Da quel viaggio e da quell'ultima serata prese spunto una riflessione informale su quanto visto e su tante altre cose, che scrissi sotto forma di lettera a Edgarda Feletti, subito in quello stesso settembre. Il testo che segue è appunto quella lettera, esattamente come fu spedita, nella sua forma colloquiale e ondivaga; in essa si parla, con la a-sistematicità e la libertà accattivante tipica della confidenza informale, dei temi e dei problemi che affascinano e assillano noi architetti moderni italiani, che viviamo la nostra professione, sempre, in un paesaggio culturale e fisico dominato dalla presenza della città storica. Oggetto della lettera sono soprattutto i due più "vecchi" progetti realizzati che noi visitammo, quello di De Carlo a Mazzorbo, e quello di Valle alla Giudecca, che fanno da obbligato riferimento agli altri, ma attorno ad essi sono richiamati progetti e immagini più lontani nel tempo e quasi dimenticati e altri personaggi, un insieme che, per noi architetti romani, e per i nostri studenti, può forse costituire un utile abbozzo, molto incompleto, di un quadro nel quale collocare e comprendere con maggiore partecipazione la nostra attenzione per Venezia e le difficoltà, il valore, il coraggio perfino di chi oggi ha in sorte di progettare a Venezia, anzi "progettare Venezia". Perché di questo, a ben guardare, si tratta. Per facilitare la lettura da parte degli studenti ho aggiunto alla lettera qualche nota di riferimento fuori testo.

Progettare Venezia

Lettera d'Architettura a Edgarda Feletti

di Lucio V. Barbera*

A partire da questo scritto, per ragioni di omonimia, Lucio Barbera aggiunge al primo il suo secondo nome: Valerio.

Cara Edgarda,

questa è proprio la volta in cui vorrei esser perfettamente padrone delle forme retoriche dell'incipit epistolare: non ho parole adatte a esprimere la gratitudine...oppure: come restituirti un ausilio così grato e prezioso?... o più semplicemente: conta in tutto su di me, sarò pur sempre in debito....o infine, senza ritegno, ma toccando il vero: la tua amicizia, la tua disponibilità, gemme fini con le quali Venezia, gran maga, ci ha voluto sorprendere..... Grazie, allora. A nome di tutti.

Settembre a Roma è ancora luminoso; ogni giorno qualche altro amico parte per Venezia: c'è il convegno dell'INU. Diambra Gatti mi chiama ogni tanto dalla sua casa alla Giudecca per piccoli problemi di Facoltà; io stesso ad ogni ora accarezzo la possibilità di fare un salto su da voi con la scusa di una certa Mostra del nostro Dipartimento: tutto dunque, persino la luce del cielo, sembra voler mantenere vivi e presenti il pensiero e l'immagine della tua città, raggianti.

E rifletto su quello che abbiamo visto e discusso



Il gruppo di studenti e docenti di Roma in visita all'intervento di G. Valle alla Giudecca.

La ricerca... intorno all'arte è costretta a percorrere le vie dell'errore per ritrovare la via della verità, che non è diversa da quelle, ma è quelle stesse, attraversata da un filo che permette di dominare il labirinto.

(B. Croce)

insieme in quei giorni intensi e un po' affannati, e specialmente torno con la memoria a ciò che ciascuno di noi volle esprimere in quella cena sul bordo della fondamenta della Giudecca, con vanità o serenamente, ma sempre con l'intensità di chi vuol sintetizzare un'esperienza importante per capirla meglio, per porre un punto fermo. Ma quel po' di vino buono, la molle notte e la foga bambina di chi, come tutti noi, in fondo voleva soprattutto godere la festa, hanno certo congiurato per rendere i nostri discorsi ondegianti tra oscurità e inafferrabili barbagli di verità, come le acque notturne della laguna.

Eccomi quindi di nuovo a tentar di trarre all'asciutto il carico della mia barca, che torna da quell'esperienza pavesata da un bell'incendio di pensieri, ancora un po' ebbra e beccheggiante malgrado il gran peso di una stiva ricolma di immagini che mi paiono straordinarie, di tante domande e di qualche certezza nuova.

Una certezza tra tutte, mi sembra emergere schietta dalla confusione del carico, ricco e multicolore, sciorinato alla rinfusa sulla fondamenta della mia memoria: la certezza che il nostro viaggio a Venezia sia stato una navigazione con vento teso e con grande visibilità di orizzonte nelle acque altrimenti ingannevoli e pericolose dell'arcipelago dei concetti che presiedono, spesso in confuso condominio, alle azioni di noi architetti moderni nei confronti della città storica: *rappresentazione, mimesi, interpretazione*; e poi: *continuità, discontinuità* e infine, sorelle convergenti e opposte, come le terribili isole mobili del mito, che schiacciano nel loro urto i legni dei più temerari: *sincerità e verità*. Afferro questa certezza, dunque, e tento con essa di metter ordine a tutto il resto, di far chiarezza in me stesso.

etria:
e Dreher alla

stituto San
anaregio;
residenziale a

Rappresentazione.

"Sì, certo" mi diceva Gianfranco Caniggia, "tra i nuovi progetti a Venezia per me quello di Gino Valle è il migliore; ma ha voluto metterci troppe cose, tutte insieme". Questa frase dimenticata mi tornò improvvisamente in mente quando tu ci riferisti il quasi identico apprezzamento di Valle nei riguardi del progetto di Gregotti: "Sì, bene... ma ha fatto troppo!" A cascata, dunque, lo stesso giudizio di eccessività scivola dall'uno all'altro di due tra i più importanti progetti moderni realizzati a Venezia, che tu comparasti, per buoni motivi e fermamente, ai progetti di Sammicheli e di Codussi.

Non posso nasconderti che, davvero, un senso di eccessività, come di un'aria cantata tutta ai toni sovracuti o come quello che proviene dall'ascolto dei tessuti musicali magistralmente fugati e modulati dai grandi accademici di fine ottocento, mi ha colto, con diversa intensità, durante la visita a tutti i progetti moderni che abbiamo studiato e "vissuto" in quei giorni: dunque non soltanto durante la visita ai due capi d'opera di Valle e Gregotti, ma anche di fronte al progetto di De Carlo, a quello di Bortoluzzi; persino al cospetto dell'eleganza di quello di Gambirasio.

Certo, mi dico, in parte dipende dalla eccezionalità dell'impegno, diciamo pure dalla sua stessa "eccessività": progettare a Venezia oggi. Dopo il rifiuto dei progetti di Wright e di Le Corbusier, dopo l'affermarsi recente e il diffondersi delle analisi "strutturali" del tessuto storico - che sembrano riaprire la strada della continuità tra la storia della città e noi - e il contemporaneo, perentorio stabilirsi della ideologia contraria, cioè quella della assoluta, insuperabile discontinuità; dopo l'affermazione, per certi versi funesta, di Venezia come moderno mito planetario, dopo tutto ciò, anzi immersi in tutto ciò, come potevamo sperare di non trovare la tensione dei progettisti tradotta in un eccesso di espressione, di ricercata complessità, come di chi mette in gioco ed espone tutto sé stesso, tutte le proprie risorse, dunque anche tutto il proprio repertorio?

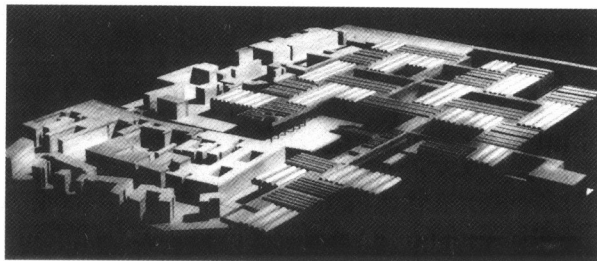
E poi, lo dico sorridendo, se persino Mozart, al suo primo ingresso nel mondo del grande Melodramma, non si sottrasse - così affermano i critici - alla tentazione, all'ansia di voler dire tutto, troppo, di sé stesso e della propria bravura, perché non concedere ai nostri attuali maestri di architettura - che, diversamente da Mozart, per principio, non possono più poggiare il proprio linguaggio sulla misura, la tradizione e le regole artistiche di una disciplina plurisecolare - perché non concedere loro,

dunque, almeno le stesse attenuanti generiche concesse, con ammirazione e persino con affetto all'inarrivabile fanciullo?

E infine, aggiungo, è proprio a questa tensione, a quest'ansia di superare la norma corrente del fare architettura, che si deve anche l'ammontare non comune dell'investimento pubblico, che ha reso possibile l'alto livello edilizio, la finitura dei particolari, l'uso appropriato e la qualità dei materiali, che fanno dell'insieme di questi progetti un'eccezione nello squallido Sahel dell'edilizia pubblica italiana; perché, ne sono certo, quell'ansia, quel necessario supplemento di attenzione hanno certamente coinvolto collettivamente tutti i protagonisti, o come si dice ora, gli operatori, quelli pubblici e quelli privati, ciascun a suo modo. In ciò sta anche la ragione di quella palese punta di orgoglio che traspare dalle tue stesse parole quando parli di queste imprese architettoniche, alle quali hai partecipato, dalla parte del committente pubblico, non secondariamente.

In gran parte, però, l'"eccesso di architettura" che mi pare profuso in quei progetti, ha anche altre ragioni. Le quali, tuttavia, non risiedono in una ipotetica e un po' aberrata attitudine personale dei progettisti, ma in uno dei principi su cui è fondata l'architettura moderna, quello che ha obbligato, in maniera via via più stringente, le generazioni di architetti che si sono succedute dopo la rivoluzione neoclassica e romantica, a rinnegare in maniera sempre più netta i generi della architettura e soprattutto il concetto di architettura minore, corrente, funzionale, ordinata, gradevole ma certo non pienamente "artistica", rispetto a quella maggiore, riservata ai progetti per la residenza principesca, le chiese, le grandi istituzioni. Sicché proprio a causa di questa equivalenza di tutti i temi, di tutti i soggetti, di tutti i "tipi" e di tutte le occasioni di progettazione rispetto all'impegno artistico dell'architetto, a noi è negata la capacità di progettare per ampi e organici tessuti urbani, nei quali la trama e l'ordito dell'architettura corrente e minore sostenga e alimenti con naturalezza biologica e senza vera discontinuità, il sistema delle architetture eccezionali, delle grandi invenzioni tipologiche e spaziali.

Mi dirai, ne sono certo, che tuttavia il raziona-



1) G.D'Annunzio, *La Passeggiata* versi 81 e 82; dal *Poema Paradisiaco*.

G. Valle. *Intervento di edilizia economica alla Giudecca. Vista dall'alto: "il tappeto veneziano"*.

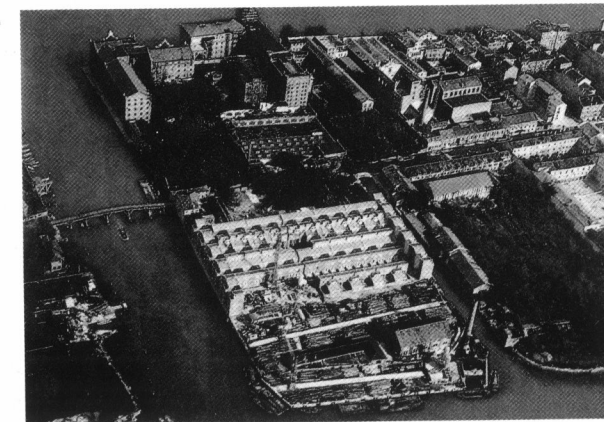
lismo moderno proprio di nuovi tessuti correnti si interessava, misurandone i minimi esistenziali, preconizzandone la ripetizione industriale, propugnandone l'estrema semplificazione formale, mentre intanto si applicava ai grandi temi istituzionali con spirito rinascimentale, reinventando alla radice i soggetti, caricando di tensione spaziale gli interni, modellando a volte anche enfaticamente gli esterni; è vero, ma di tutto ciò è rimasto ben poco nella pratica della costruzione della città contemporanea italiana, vorrei dire europea, se si esclude forse una parte della architettura olandese e le migliori New Towns inglesi. Ben più forte presa ha continuato ad avere qui da noi l'atteggiamento che io dico tardo romantico, che ha caricato di intenzioni architettoniche di alto livello e di poca spesa gli edifici della espansione ottocentesca delle nostre città e che, curiosamente, ha ripreso nuova energia sotto le spoglie del modernismo lecorbusieriano. Il quale del tema della residenza moderna ha fatto un tema monumentale, anzi il tema monumentale per eccellenza, chiamando a partecipare alla sua alta definizione architettonica non solo tutta la strumentazione "scultorea" della architettura del Maestro, ma anche, obbligatoriamente, l'invenzione tipologica, la ricerca di una articolazione interna sempre assolutamente innovativa.

Sicché oggi noi stessi, in fondo, siamo convinti che un progetto di edilizia residenziale valga soprattutto per l'invenzione del meccanismo tipologico, per la sua originalità, avendo mutuato da Le Corbusier non tanto i suoi tipi, che volevano essere invece nuovi modelli adottabili da tutte le città, dunque riproducibili da tutti gli architetti, ma il suo precipuo metodo di progettazione, che era quello dell'inventore rivoluzionario, che indaga utopicamente sempre, in ogni atto progettuale. Ecco dunque da cosa deriva lo smarrimento della nostra architettura; ci attardiamo in un metodo di progettazione da grandi innovatori quando né le condizioni culturali, né quelle sociali - per non parlar di quelle politiche - né le condizioni dell'architettura attuale, né la misura del nostro animo collettivo e individuale hanno qualcosa a che fare con le urgenze rivoluzionarie e la dimensione tragica, le speranze e l'utopia della prima metà di questo secolo; il nostro è un tempo che pretende una metodica sistemazione delle troppe idee, una meditata ricomposizione delle fratture, e una misura nell'uso della capacità produttiva; è il tempo di riflettere serenamente sull'insieme dei principi dell'architettura, antichi e moderni, e di agire senza ideologismi; di ricercare la "bellezza conveniente" a

ciascun tema, a ciascun ambiente, a ciascuna città. E vaghiamo, invece, come anime stolidamente contente di non aver mai pace, mentre tra le mani, che vogliono essere quelle di "artisti" innovatori, ci fioriscono immense periferie raccapriccianti e la gente non ci chiede neanche più i perché della bruttezza delle nostre città nuove e della loro orrenda scomodità; pure non s'era detto che sul sacrificio della bellezza tradizionale, concetto antico, avrebbe fatto aggio la funzionalità, l'estetica dell'efficienza, concetto moderno?

Questa è la discontinuità scavata da noi stessi tra noi e le nostre città, che peraltro amiamo e intimamente capiamo in virtù di ciò che di innocente, di naturale è ancora nel nostro intelletto. Per questa discontinuità alcuni di noi hanno cercato un teorema che coniugasse matematicamente la nostra dissennata alienità culturale e la realtà attuale dei nostri Centri antichi. Così è stato detto da qualcuno - me lo hai ricordato tu - che la discontinuità assoluta tra la città storica e quella moderna è un bene da salvaguardare definendo esattamente i confini dell'una e dell'altra, creando persino un vuoto tra esse, sperando addirittura di radere al suolo alcuni quartieri che "storici non sono e non sono moderni". Dovrà forse dirsi della nostra generazione di architetti quel che l'Apocrifo di Tommaso diceva dei sacerdoti di allora: "come cani assisi sul fieno della mangiatoia, non sono in grado di nutrirsi e non permettono che altri se ne nutra"? (*Oh, dove sono giunto! Perché mai / vi dico queste cose? Perdonate / 1.....anche il Poeta paradisiaco a questo punto riderebbe della mia tirata biblica; ma tu, signora, mi perdonerai; perché sai bene che chi non è capace di progettare per la città antica - al suo margine, nei suoi vuoti, nella sua logica - non è in grado neanche di progettare quella moderna; che anzi, soltanto progettando per la città antica si può forse ritrovare la strada per progettare quella moderna.*)

Dunque, quell'"eccesso di progettazione" dei



nuovi progetti veneziani, non è soltanto il frutto dell'altissimo livello del tema e della sfida progettuale, ma deriva in gran parte dalla condizione speciale della nostra cultura di architetti contemporanei, che ha ribaltato completamente il tema di Codussi e di Sammicheli: essi rendevano in forme "moderne" la stabilissima, chiarissima morfologia architettonica veneziana, cioè il suo linguaggio profondo: che era anche prammatico e collettivo. Oggi invece Valle, De Carlo, Gregotti, e prima di loro Wright e Le Corbusier (tralascio Gardella e Samonà) cercano di rendere "veneziana" la loro libera, soggettiva, inappagata ricerca morfologica moderna: specialmente Le Corbusier. E Valle.

Perché Valle, mi sembra chiaro, per render veneziana la propria architettura ha scelto la strada indicata da Le Corbusier con il progetto per l'ospedale a Cannaregio: la complessità del gioco tipologico come strumento di *rappresentazione* di Venezia. Non si tratta, quindi della riproduzione di una parte del tessuto veneziano, né della progettazione di una addizione secondo le "costanti materiali" della morfologia veneziana (andamento delle murature, orditura dei solai, rapporto tra interno ed esterno, ecc), ma di una vera *rappresentazione sintetica, dunque intuitiva, dunque artistica*, dell'identità dello spazio veneziano, dell'idea del "tappeto" veneziano - secondo le sue stesse parole.

Sorprendentemente, dunque, si tratta di una strada "figurativa"; ma percorsa con mezzi "strutturali". L'immagine, anzi la figura di Venezia, non è descritta, ma evocata da un congegno distributivo e costruttivo assolutamente soggettivo e quanto mai distante dai modelli veneziani: serrato, forte e perentorio, tirannico come e più di tutte le altre architetture di Valle.

Un congegno che è tutto *sincerità* autobiografica: prendi ad esempio gli uffici della Zanussi del 1959. C'è una straordinaria affinità, addirittura identità "in semine" tra le due opere: anche in quel progetto come in quello della Giudecca gli strati edilizi sovrapposti scivolano fuori dalla verticale e fanno nascere un "sotto" che è anche un "dentro"; anche in quel progetto il "pilastro", che sostiene una "casa che si fa tetto", emerge come elemento di sintesi monumentale dell'intera composizione; sicché diresti addirittura che l'architettura di Valle alla Giudecca, nella sua porzione centrale, è una dilatazione - nelle tre dimensioni e nella moltiplicazione degli elementi essenziali del linguaggio secondo la ripetitività modulare tipica del tessuto residenziale - di quel progetto

giovanile che tutti ci stupì e a tutti piacque. Prendi anche la sua affermazione: "Io faccio il professionista a modo mio, ...io faccio il plagiatore del cliente, e questo è quello che in fondo mi interessa." e ti spieghi le pareti cieche delle camere da letto che si affaccerebbero sui giardini e sul mirabile teatro dei mulini Stucky e delle Birrerie Dreher e che invece prendono luce soltanto dalla corticella sospesa, tre metri e venti per quattro e ottanta, pur di non contraddire l'assunto tipologico che impone, per brillare come un cristallo, assoluta equivalenza di trattamento di tutte le camere da letto, prescindendo dalla loro accidentale posizione, più o meno vantaggiosa, nella reale geografia del progetto.

Prendi infine il metodo per raggiungere la complessità: senti che il progetto nasce dall'affermazione di un "pensiero forte e soggettivo", come un postulato breve enunciato in un'unica emissione di voce, quasi una concisa legge universale in forma di tessuto tridimensionale infinito, che ha già in sé, implicite nella definizione, le piccolissime varianti possibili e i piani di frattura ammissibili e obbligati per



chi da essa - lo stesso autore -, "per via di togliere", voglia trarre una finita e concreta forma architettonica.

E' un modo laconico e perentorio di costruire la ricchezza - dei percorsi, delle gradazioni d'ombra, delle prospettive - con la quale Valle ci dà la sua *rappresentazione* di Venezia in poche e semplici azioni progettuali "inflitte" in un "corpo architettonico" rigido e ripetitivo. E' un modo che mi affascina, lo senti dalle mie stesse parole; ma la *rappresentazione* che ne risulta e che dovrebbe rendere "veneziana" la *sincerità* di Valle, cioè la sua soggettiva modernità, sta alla *verità* di Venezia come le evocazioni architettoniche dei luoghi e dei monumenti del mondo ellenico che Adriano allestiva nella sua Villa, stanno alla *verità* di quei luoghi e di quei monumenti. E' un rapporto tra *rappresentazione* e realtà così assolutamente ed esclusivamente soggettivo da diven-

tare intellettualmente "privato", cioè destinato ad essere percepito nella sua pienezza solo da coloro, romani ellenizzanti del secondo secolo o, nel caso nostro, architetti occidentali del ventesimo, che condividono con l'autore simboli e miti, di palazzo, di classe o di scuola, nella propria brevissima stagione; sicché non c'è da meravigliarsi se oggi la *rappresentazione* adrianea, incomprensibile nella realtà della architettura della Villa anche alla maggior parte dei suoi contemporanei, ha bisogno di un testo letterario, l'Historia Augusta, perché ne siano ricordati a noi l'esistenza e l'enigma. Né ci meravigliaremmo se l'ardua *rappresentazione* allestita da Valle, nel tempo venisse rammentata esclusivamente come la componente letteraria, la ragione dell'artificio e dell'"eccesso di architettura" che tuttavia si respira in questa sua straordinaria opera.

Straordinaria dunque; ma non tanto per la grande forza intellettuale del progetto e per la *sincerità* con la quale Valle ci impone la sua *rappresentazione* di Venezia, quanto invece perché quest'opera, fondata su un meccanismo che potremmo persino dire astruso tanto esso è soggettivo e forzato, raggiunge, invece, e tocca, per altre vie, miracolosamente - cioè poeticamente - anche la *verità* di Venezia e, nel farlo, rivela la sua stessa verità. Che non è la verità simbolica, la sintesi assoluta dell'idea di Venezia di cui Valle vuol convincerci, ma è la verità di "quella" speciale Venezia che si stende tra Giudecca e laguna e si fa periferia sugli ultimi interramenti ottocenteschi, un luogo concreto e particolare, posto al vero margine delle isole d'oro, dove, tuttavia, Venezia, alla fine dell'altro secolo, seppe costruire, proprio con i simboli architettonici della sua stessa, ormai compiuta, subalternità rispetto all'Europa industriale, il suo estremo teatro di architettura, la sua ultima, emozionante metamorfosi. E la vedi venirti incontro, questa verità, negli scorci dei canali di san Biagio e dei Lavranieri, che accostano i prospetti del progetto a quelli del Mulino Stucky e li stagliano nel paesaggio e nel disordine degli ultimi capannoni e degli orti desolati che orlano l'isola verso la laguna aperta. Ecco che si rivela la dimensione "minore" del progetto, rispetto a quella eccezionale del Mulino, come se quello fosse opera accessoria di questo, quasi che Herr Johannes Stucky², gran signore venexian, ci avesse lasciato un ultimo progetto a completamento della sua fabbrica infinita; un progetto illuminato, secondo la sua propensione sociale, per procurare alloggi dignitosi ai suoi operai, o per arricchire l'apparato industriale con un nuovo complesso funzionale per

mettere in opera macchinari innovativi, chesò: più agili tramogge, più precisi cilindri.... Perché il progetto di Valle proprio in quei suoi prospetti laterali sui canali, dove sembra quasi farsi tradizionale, affolla invece in massimo grado certezze e contraddizioni ed esprime veramente il fascino, il mistero vorrei dire, degli indecifrabili tipi architettonici della prima modernità, illudendo le nostre abitudini percettive come le vogliono illudere tanti fabbricati industriali ottocenteschi, fornaci o centrali elettriche o, appunto, mulini: che si fanno, per accattivarci, cattedrale o palazzo o villa o casa o granaio e contemporaneamente, per disorientarci, contraddicono la loro mimesi con l'ostentazione di un apparato funzionale inusitato, una ciminiera, un prospetto cieco, il volume di un forno, il volo di un colossale traliccio, un gioco di proporzioni impreveduto. In quei prospetti laterali del progetto di Valle, infatti, ciò che rimanda a prima vista alle più consuete immagini della "casa", cioè al blocco residenziale tradizionale che sembra presentarsi di testata con un timpano a doppia falda inclinata, è mostrato in modo che esso, ad un secondo sguardo, appaia, come è, un inganno nell'ostentata separazione delle due falde e dei due blocchi edilizi a cui esse, rispettivamente appartengono; mentre intanto si palesa l'esiguità profonda dei corpi di fabbrica che ride della nostra primitiva sensazione di trovarci di fronte ai terminali di ben sviluppati, in profondità, corpi edilizi. E il palesamento di quest'inganno tocca nel segno, inducendoci, in fondo, a sentire come ingannevole tutto ciò che costituisce, invece, il normale linguaggio di questo pezzo di edilizia residenziale minore: le finestre "alla veneta", la sottile architrave continua che fa memoria di tante minori dimore della campagna vicina, i terrazzetti murati affacciati sul canale a piano terra e all'attico. E' come se tanti segni rassicuranti vogliano sembrare soltanto il mascheramento di altre funzioni sotto le specie delle funzioni residenziali; sino al punto che persino i panni stesi tra una finestra e l'altra ci sembrano il segno di una riutilizzazione abusiva di un vecchio manufatto industriale che abbia esaurito la sua funzione. E proprio in ciò quell'arte del plagio di cui tanto si vanta Valle e che ti ho citato, si fa arte tout court, e ci fa assolvere anche la spudorata maestria di chi, io voglio credere che sia lo stesso Valle, ha fotografato quei fronti laterali nel sole del tramonto su uno sfondo di cielo nel quale si disegna il nervoso profilo di un paio di alte gru, che sembrano voler apparire parte integrante del progetto, oltre che del suo paesaggio.

2) Johannes Stucky (1843-1910) fu un imprenditore veneziano, di padre svizzero, che nella seconda metà dell'Ottocento, forte di una preparazione tecnica e imprenditoriale maturata in Germania, impiantò nel Veneto prima, a Venezia poi, una attività fortemente innovativa nel settore della produzione delle farine, utilizzando macchinari e organizzazione del lavoro desunti dalla industria d'avanguardia mitteleuropea. Chiamò l'architetto tedesco Ernst Wulkekopf, esperto nell'architettura industriale "moderna", a realizzare il famoso Mulino Stucky. A tale architetto è generalmente attribuito anche il progetto della vicina birreria Dreher, recuperata recentissimamente per uso abitativo con il progetto dell'architetto Gambirasio che presentiamo in questo numero del Bollettino. Johannes Stucky fu un industriale di vedute aperte e filantropiche. Al colmo della sua carriera comprò ed abitò il Palazzo Grassi; fu ucciso da un esaltato.

nuovi progetti veneziani, non è soltanto il frutto dell'altissimo livello del tema e della sfida progettuale, ma deriva in gran parte dalla condizione speciale della nostra cultura di architetti contemporanei, che ha ribaltato completamente il tema di Codussi e di Sammicheli: essi rendevano in forme "moderne" la stabilissima, chiarissima morfologia architettonica veneziana, cioè il suo linguaggio profondo: che era anche prammatico e collettivo. Oggi invece Valle, De Carlo, Gregotti, e prima di loro Wright e Le Corbusier (tralascio Gardella e Samonà) cercano di rendere "veneziana" la loro libera, soggettiva, inappagata ricerca morfologica moderna: specialmente Le Corbusier. E Valle.

Perché Valle, mi sembra chiaro, per render veneziana la propria architettura ha scelto la strada indicata da Le Corbusier con il progetto per l'ospedale a Cannaregio: la complessità del gioco tipologico come strumento di *rappresentazione* di Venezia. Non si tratta, quindi della riproduzione di una parte del tessuto veneziano, né della progettazione di una addizione secondo le "costanti materiali" della morfologia veneziana (andamento delle murature, orditura dei solai, rapporto tra interno ed esterno, ecc), ma di una vera *rappresentazione sintetica, dunque intuitiva, dunque artistica*, dell'identità dello spazio veneziano, dell'idea del "tappeto" veneziano - secondo le sue stesse parole.

Sorprendentemente, dunque, si tratta di una strada "figurativa"; ma percorsa con mezzi "strutturali". L'immagine, anzi la figura di Venezia, non è descritta, ma evocata da un congegno distributivo e costruttivo assolutamente soggettivo e quanto mai distante dai modelli veneziani: serrato, forte e perentorio, tirannico come e più di tutte le altre architetture di Valle.

Un congegno che è tutto *sincerità* autobiografica: prendi ad esempio gli uffici della Zanussi del 1959. C'è una straordinaria affinità, addirittura identità "in semine" tra le due opere: anche in quel progetto come in quello della Giudecca gli strati edilizi sovrapposti scivolano fuori dalla verticale e fanno nascere un "sotto" che è anche un "dentro"; anche in quel progetto il "pilastro", che sostiene una "casa che si fa tetto", emerge come elemento di sintesi monumentale dell'intera composizione; sicché diresti addirittura che l'architettura di Valle alla Giudecca, nella sua porzione centrale, è una dilatazione - nelle tre dimensioni e nella moltiplicazione degli elementi essenziali del linguaggio secondo la ripetitività modulare tipica del tessuto residenziale - di quel progetto

giovanile che tutti ci stupì e a tutti piacque. Prendi anche la sua affermazione: "Io faccio il professionista a modo mio, ...io faccio il plagiatore del cliente, e questo è quello che in fondo mi interessa." e ti spieghi le pareti cieche delle camere da letto che si affaccerebbero sui giardini e sul mirabile teatro dei mulini Stucky e delle Birrerie Dreher e che invece prendono luce soltanto dalla corticella sospesa, tre metri e venti per quattro e ottanta, pur di non contraddire l'assunto tipologico che impone, per brillare come un cristallo, assoluta equivalenza di trattamento di tutte le camere da letto, prescindendo dalla loro accidentale posizione, più o meno vantaggiosa, nella reale geografia del progetto.

Prendi infine il metodo per raggiungere la complessità: senti che il progetto nasce dall'affermazione di un "pensiero forte e soggettivo", come un postulato breve enunciato in un'unica emissione di voce, quasi una concisa legge universale in forma di tessuto tridimensionale infinito, che ha già in sé, implicite nella definizione, le piccolissime varianti possibili e i piani di frattura ammissibili e obbligati per



chi da essa - lo stesso autore -, "per via di togliere", voglia trarre una finita e concreta forma architettonica.

E' un modo laconico e perentorio di costruire la ricchezza - dei percorsi, delle gradazioni d'ombra, delle prospettive - con la quale Valle ci dà la sua *rappresentazione* di Venezia in poche e semplici azioni progettuali "inflitte" in un "corpo architettonico" rigido e ripetitivo. E' un modo che mi affascina, lo senti dalle mie stesse parole; ma la *rappresentazione* che ne risulta e che dovrebbe rendere "veneziana" la *sincerità* di Valle, cioè la sua soggettiva modernità, sta alla *verità* di Venezia come le evocazioni architettoniche dei luoghi e dei monumenti del mondo ellenico che Adriano allestiva nella sua Villa, stanno alla *verità* di quei luoghi e di quei monumenti. E' un rapporto tra *rappresentazione* e realtà così assolutamente ed esclusivamente soggettivo da diven-

tare intellettualmente "privato", cioè destinato ad essere percepito nella sua pienezza solo da coloro, romani ellenizzanti del secondo secolo o, nel caso nostro, architetti occidentali del ventesimo, che condividono con l'autore simboli e miti, di palazzo, di classe o di scuola, nella propria brevissima stagione; sicché non c'è da meravigliarsi se oggi la *rappresentazione* adrianea, incomprensibile nella realtà della architettura della Villa anche alla maggior parte dei suoi contemporanei, ha bisogno di un testo letterario, l'Historia Augusta, perché ne siano ricordati a noi l'esistenza e l'enigma. Né ci meravigliaremmo se l'ardua *rappresentazione* allestita da Valle, nel tempo venisse rammentata esclusivamente come la componente letteraria, la ragione dell'artificio e dell'"eccesso di architettura" che tuttavia si respira in questa sua straordinaria opera.

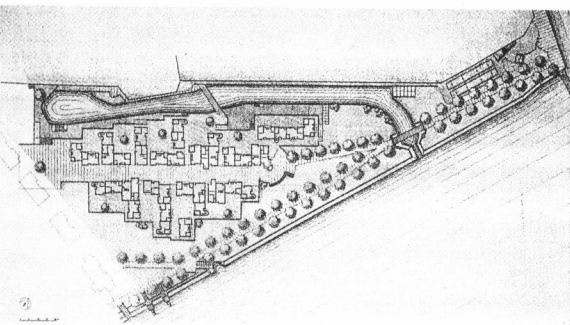
Straordinaria dunque; ma non tanto per la grande forza intellettuale del progetto e per la *sincerità* con la quale Valle ci impone la sua *rappresentazione* di Venezia, quanto invece perché quest'opera, fondata su un meccanismo che potremmo persino dire astruso tanto esso è soggettivo e forzato, raggiunge, invece, e tocca, per altre vie, miracolosamente - cioè poeticamente - anche la *verità* di Venezia e, nel farlo, rivela la sua stessa verità. Che non è la verità simbolica, la sintesi assoluta dell'idea di Venezia di cui Valle vuol convincerci, ma è la verità di "quella" speciale Venezia che si stende tra Giudecca e laguna e si fa periferia sugli ultimi interramenti ottocenteschi, un luogo concreto e particolare, posto al vero margine delle isole d'oro, dove, tuttavia, Venezia, alla fine dell'altro secolo, seppe costruire, proprio con i simboli architettonici della sua stessa, ormai compiuta, subalternità rispetto all'Europa industriale, il suo estremo teatro di architettura, la sua ultima, emozionante metamorfosi. E la vedi venirti incontro, questa verità, negli scorci dei canali di san Biagio e dei Lavranieri, che accostano i prospetti del progetto a quelli del Mulino Stucky e li stagliano nel paesaggio e nel disordine degli ultimi capannoni e degli orti desolati che orlano l'isola verso la laguna aperta. Ecco che si rivela la dimensione "minore" del progetto, rispetto a quella eccezionale del Mulino, come se quello fosse opera accessoria di questo, quasi che Herr Johannes Stucky², gran signore venexian, ci avesse lasciato un ultimo progetto a completamento della sua fabbrica infinita; un progetto illuminato, secondo la sua propensione sociale, per procurare alloggi dignitosi ai suoi operai, o per arricchire l'apparato industriale con un nuovo complesso funzionale per

mettere in opera macchinari innovativi, chesò: più agili tramogge, più precisi cilindri.... Perché il progetto di Valle proprio in quei suoi prospetti laterali sui canali, dove sembra quasi farsi tradizionale, affolla invece in massimo grado certezze e contraddizioni ed esprime veramente il fascino, il mistero vorrei dire, degli indecifrabili tipi architettonici della prima modernità, illudendo le nostre abitudini percettive come le vogliono illudere tanti fabbricati industriali ottocenteschi, fornaci o centrali elettriche o, appunto, mulini: che si fanno, per accattivarci, cattedrale o palazzo o villa o casa o granaio e contemporaneamente, per disorientarci, contraddicono la loro mimesi con l'ostentazione di un apparato funzionale inusitato, una ciminiera, un prospetto cieco, il volume di un forno, il volo di un colossale traliccio, un gioco di proporzioni impreveduto. In quei prospetti laterali del progetto di Valle, infatti, ciò che rimanda a prima vista alle più consuete immagini della "casa", cioè al blocco residenziale tradizionale che sembra presentarsi di testata con un timpano a doppia falda inclinata, è mostrato in modo che esso, ad un secondo sguardo, appaia, come è, un inganno nell'ostentata separazione delle due falde e dei due blocchi edilizi a cui esse, rispettivamente appartengono; mentre intanto si palesa l'esiguità profonda dei corpi di fabbrica che ride della nostra primitiva sensazione di trovarci di fronte ai terminali di ben sviluppati, in profondità, corpi edilizi. E il palesamento di quest'inganno tocca nel segno, inducendoci, in fondo, a sentire come ingannevole tutto ciò che costituisce, invece, il normale linguaggio di questo pezzo di edilizia residenziale minore: le finestre "alla veneta", la sottile architrave continua che fa memoria di tante minori dimore della campagna vicina, i terrazzetti murati affacciati sul canale a piano terra e all'attico. E' come se tanti segni rassicuranti vogliano sembrare soltanto il mascheramento di altre funzioni sotto le specie delle funzioni residenziali; sino al punto che persino i panni stesi tra una finestra e l'altra ci sembrano il segno di una riutilizzazione abusiva di un vecchio manufatto industriale che abbia esaurito la sua funzione. E proprio in ciò quell'arte del plagio di cui tanto si vanta Valle e che ti ho citato, si fa arte tout court, e ci fa assolvere anche la spudorata maestria di chi, io voglio credere che sia lo stesso Valle, ha fotografato quei fronti laterali nel sole del tramonto su uno sfondo di cielo nel quale si disegna il nervoso profilo di un paio di alte gru, che sembrano voler apparire parte integrante del progetto, oltre che del suo paesaggio.

2) Johannes Stucky (1843-1910) fu un imprenditore veneziano, di padre svizzero, che nella seconda metà dell'Ottocento, forte di una preparazione tecnica e imprenditoriale maturata in Germania, impiantò nel Veneto prima, a Venezia poi, una attività fortemente innovativa nel settore della produzione delle farine, utilizzando macchinari e organizzazione del lavoro desunti dalla industria d'avanguardia mitteleuropea. Chiamò l'architetto tedesco Ernst Wulkekopf, esperto nell'architettura industriale "moderna", a realizzare il famoso Mulino Stucky. A tale architetto è generalmente attribuito anche il progetto della vicina birreria Dreher, recuperata recentissimamente per uso abitativo con il progetto dell'architetto Gambirasio che presentiamo in questo numero del Bollettino. Johannes Stucky fu un industriale di vedute aperte e filantropiche. Al colmo della sua carriera comprò ed abitò il Palazzo Grassi; fu ucciso da un esaltato.

chezza indicibile della città e dell'ambiente, per mezzo dello studio della vita e dei bisogni degli uomini che vivono l'attualità e paiono poter trasmettere, partecipando alla formazione del progetto, il segreto della qualità urbana, la sua *verità essenziale* che trascende le forme storiche della architettura.

Uno schietto atteggiamento modernista, si potrebbe dire, perché rifugge dall'interessarsi all'involucro formale della realtà per far nascere spazio e architettura attingendo direttamente alla fonte delle permanenti urgenze umane. Un metodo, dunque, che confermerebbe l'appartenenza di Giancarlo De Carlo alla schiera degli architetti italiani che hanno vissuto con più profonda convinzione le vicende del Movimento Moderno. Ciò forse è vero, tuttavia ti confesso di non essere convinto affatto che il suo possa essere classificato tra quei metodi di progettazione prima cercati dai più ortodossi padri della modernità architettonica e poi affermati dai loro prosciugatissimi figli spirituali: la visione dei quali continua ad essere contemporanea a quella di Schömborg, come se fosse possibile "fare architettura (musica)" secondo "invarianti" universali *purché diverse*, anzi opposte a quelle attribuite alla tradizione; applicando così il principio che per essere santi basti in fondo prima definire un demonio, in questo caso "la tradizione", e poi evitarne accuratamente, *superstiziosamente*, il contatto, fosse anche soltanto quello del pensiero o del desiderio, mediante un apparato normativo fatto di precetti per lo più occhiuti e negativi. Invece questa fiducia di De Carlo, potrei dire questa sua fede nella *partecipazione* come veicolo di verità, non appartiene tanto alla autocelebrata architettura internazionale, quanto al patrimonio particolare, particolarissimo di una sola piccola parte di una sola generazione di architetti italiani che, nel secondo dopoguerra, ansiosi di rinnovamento e tuttavia consapevoli della necessità di una comprensione della realtà che fosse più profonda, più vera o soltanto più bella di quella racchiusa nei messaggi razionalisti, intrapresero una vicenda che li unì in rari momenti felici e poi li divise permanentemente, a volte



a Mazzorbo.

acerbissimamente, sempre amarissimamente se consideriamo le sorti della città nel nostro paese.

Forse hai ragione tu: questo mio modo di ragionare che divide ciò che sembra unito e unisce ciò che sembra diviso deriva dalla mia formazione romana e soprattutto quaroniana. Ma non posso fare a meno di avere incise nella memoria come nella "scheda madre" del mio intelletto, appunto i brevi, fecondissimi accordi e poi le divisioni, la diaspora, la progressiva lontananza reciproca, la progressiva perdita di incidenza, infine, di quel pugno di persone straordinarie ed eterogenee che per me include dalla stessa parte certamente Ridolfi e Quaroni, ma anche De Carlo, e, pensa, anche Gardella degli anni suoi bellissimi, e i BBPR della Velasca. I quali tutti, pur non potendo essere assolutamente considerati gruppo o corrente, neanche a posteriori, tuttavia per un tratto della loro strada mi pare abbiano percepito contemporaneamente, in parte autonomamente, in parte persino per gli annunci giovanili di Zevi, ma in massima parte anche per influenza reciproca, l'importanza e la possibilità di superare le barriere ideologiche tra storia della città e città moderna. Li accomunava proprio la tendenza comune ad allontanarsi dai canoni internazionalisti per cercare la radice più naturale - o "popolare" o spontanea o sociale o semplicemente ed elegantemente regionale - del linguaggio della architettura, per non perdere nulla, nel moderno, della ricchezza creativa e della infinita tavolozza del paesaggio della città storica. Tutto ciò io l'ho visto come giovane osservatore della parte romana della vicenda avendo come riferimenti prevalenti il giudizio e le alternanze d'animo di Ludovico Quaroni mentre la figura di Ridolfi si appartava nel mito; quindi il mio modo di capire De Carlo è probabilmente parziale e incompleto, ma non mi sembra di essere lontano dal vero nel dire che in quella scompaginata schiera De Carlo, il più giovane di tutti, occupava, a quei tempi, un posto alquanto distaccato proprio per non aver mai, in fondo, affidato la propria ricerca alla fiducia, da tutti gli altri condivisa, nella ragione sintetica della figuratività; sicché, mentre per alcuni la ricerca illanguidiva e si perdeva nell'invenzione di uno "stile moderno ambientato con sensibilità" (in generale i lombardi), mentre per qualcuno la ricerca progettuale, quella professionale vera e propria intendendo, si rarefaceva e poi cessava di fatto nel tentativo di trasferire totalmente nella didattica la complessità delle proprie intuizioni e contraddizioni (Quaroni), mentre per qualche altro l'indagine sul linguaggio si approfondiva,

5) "Tendenza" o "la Tendenza": movimento di giovane architettura formatosi attorno alla innovazione poetica di Aldo Rossi tra gli anni '70 e '80. Per la apparente semplificazione del linguaggio architettonico ha dato luogo a molti epigoni e a numerosissimi orecchianti, dopo aver ridato vigore ad alcuni protagonisti dell'architettura moderna in Italia, rivelando loro l'intensità del significato semantico originario racchiuso nel lessico elementare del purismo e del razionalismo. E' generalmente classificata come movimento di spirito neoclassico.

6) Chi non ricorda il secondo versetto della Genesi: "la terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque"?

invece, nell'isolamento pessimistico e nel contatto diretto con la materialità arcaica della cultura provinciale (Ridolfi), egli, De Carlo, al contrario asseriva e continuava ad asserire, mi sembra, la possibilità di raggiungere una più significativa figuratività dell'architettura mediante quel percorso non direttamente figurativo che costituisce il suo metodo e che renderebbe possibile sintetizzare nel progetto sia i principi razionali (e formali) e la libertà di ricerca del Movimento Moderno che l'attenzione neorealista per la verità sociale e storica della nostra cultura. Ciò che lo rese, poi, aspramente inviso alla "Tendenza" ⁵.

Mi hai detto che a Mazzorbo tuttavia è venuto meno proprio il pilastro principale su cui fonda il metodo di De Carlo, cioè la presenza del "committente sociale"; per essere semplici non è stato possibile determinare a priori il gruppo degli utenti del piccolo insediamento che De Carlo si accingeva a progettare, dunque non è stato possibile dar vita a quella fase di partecipazione di cui invece egli poté usufruire per il suo progetto a Terni. Qui sta, si può credere, la ragione di quei disegni preprogettuali in cui vengono riprodotti con cura i dettagli costruttivi più tipici, si analizzano puntigliosamente e un po' scolasticamente gli elementi del paesaggio interno di Burano. Leggo che De Carlo avrebbe creduto possibile sostituire il rapporto diretto con la gente con lo studio della "cultura dell'abitare" di quelle isole. Quello studio sarà stato attuato anche per mezzo di una qualche forma di dialogo con gli abitanti delle colora-



G. De Carlo. Intervento a Mazzorbo, scorcio dal canale.

tissime fondamenta, ma, mi sembra, fu soprattutto un percorso a ritroso: dall'esame fisico e percettivo degli spazi, delle sequenze e delle variazioni maggiori e minori dei tessuti di case "buranelle", indietro, indietro fino al lido fermo dei "principi formativi", come li chiama Valeriano Pastor, dove le forme della tradizione e della storia giacciono finalmente abbandonate come evanescenti spoglie di meduse e soffi, ah!, davvero libero, sulla distesa delle

acque, lo spirito della genesi della architettura ⁶. Dio mio, cara amica, spero tu possa perdonare anche questa seconda "tirata" biblica; ma è forte in me, lo senti, la convinzione contraria, cioè che non esistano principi di architettura separati dalle sue forme storiche, dalla sua realtà materiale, costruttiva, geometrica; direi meglio: proporzionale, "metrica". Forme storiche, ripeto, dunque anche forme attuali e future, anche quelle dettate dal *sentimento linguistico* dei moderni, di ciascun moderno. *Sentimento*, che mi sembra termine più appropriato alla finitezza umana di quanto non lo sia l'"intuizione" crociana, inquietante occhio dell'Empireo che attendiamo si apra in noi. *Sentimento*, invece, inestricabilmente impastato in ciascun tempo, in ciascun luogo, in ciascun architetto con un *particolare* modo di percepire la realtà materiale della costruzione e il lavoro dell'uomo per essa, una *particolare* tavolozza di misure e ritmi ricorrenti, un *particolare* modo di utilizzare la geometria e di coniugarla alla costruzione, un *particolare* modo di *sentire*, appunto, e di esprimere il mistero estetico della "proporzione", cioè della categoria matematica che misura più da vicino gli elementi costitutivi del linguaggio. Quale è dunque il senso, invece, di questo cercare puntiglioso, che non è soltanto di De Carlo, di questa tensione per giungere, attraverso lo studio della realtà dell'architettura, a una verità più vera, cioè al segreto che si immagina possa emergere dallo smantellamento proprio di quella realtà? Mi ripeterai certamente che nel caso di Mazzorbo, però, il percorso seguito da De Carlo, dalla realtà dall'*architettura del luogo* al *luogo* dei "principi formanti", è stato dettato da una condizione che potremmo dire di emergenza; ma, a ben guardare, il metodo partecipativo, originale di De Carlo è forse anche più estraniante: le forme storiche e reali dell'architettura nonché il *sentimento linguistico* (dovrei dire *poetico*) dell'architetto, cioè il suo, sfumano in secondo piano anche nella fase analitica, sostituite dalla analisi della incorporea espressione dei desideri e dei bisogni, dei comportamenti che fanno o faranno o dovrebbero fare della città uno spazio vivo. Ma l'incomparabile forza, anche suggestiva, della città, specie della città del passato, sta proprio nell'aver accolto in sé, nel tempo, la continua variazione degli usi, dei gusti, dei rapporti sociali, delle funzioni, dei desideri, dei bisogni e dei comportamenti costruendo e variando e ricostruendo *se stessa* "muro su muro" *in sé stessa*; sicché è possibile per noi oggi percepire a Venezia non i "principi formanti" che hanno presieduto alla formazione

del suo tessuto, ma la permanenza delle sue strutture reali, dell'andamento dei muri, della quadratura degli spazi aperti, dell'allineamento delle fondamenta. E la permanenza della "sala veneta", ad esempio, non è frutto dall'applicazione di un "principio formativo", ma in primo luogo dalla concreta permanenza delle muraure più antiche, riutilizzate nel tempo con quel senso dell'economia della costruzione che la nostra epoca non conosce, e in secondo luogo dal geniale conformismo della classe dirigente della Serenissima cui piacque rappresentarsi in quegli spazi secondo i suoi nuovi bisogni anche quanto l'intera città perse l'uso mercantile e le sale da logge si fecero, appunto, sale. Tanto che oggi in esse si compiace di autorappresentarsi anche la classe dirigente moderna che delle "sale venete" fa o farebbe volentieri la propria abitazione o la sede della propria attività finanziaria e culturale o, più banalmente, la meta del proprio viaggio di nozze. Sarebbe più giusto e più utile, allora, indagare sul "segreto" che ha reso stabili nel tempo e adattabili alle grandi trasformazioni epocali le forme concrete dell'architettura piuttosto che voltar loro le spalle tentando di riprodurre e superarne, se possibile, l'efficienza e, insieme, la magia, partendo dalle variabili aspirazioni private e dai mutevoli comportamenti sociali dei cittadini attuali; che rappresentano quanto di più distante dai cosiddetti "principi formanti".

Oppure, se qualche principio assoluto o qualche debolezza di volontà, di vista o di concezione ci impedisce di guardare alla città antica come alla più ricca struttura architettonica e sociale contemporanea, "ut melius!" quanto meglio intervenire proponendo un'altra realtà altrettanto forte e concreta, quella appunto dettata dal sentimento linguistico dell'architetto moderno! Che tuttavia De Carlo a Mazzorbo sembra voler evitare per "cultural correctness" o, se si vuole, per volontà caparbia di dare senso "democratico" al fare architettura, al costruire la città; sentimento la cui espressione forse egli non eviterebbe se qui, nel paesaggio in cui Venezia respira, "al fervido sentir il volo e l'ali/ non troncasser la tema e il rispetto". Come già ti dissi.

In effetti questa tema e questo rispetto che io sento vivere nelle inibizioni del suo progetto di Mazzorbo sono il segno più chiaro che De Carlo è davvero un moderno che si pone il problema della città storica come di un mondo preesistente riguardo al quale, prima di operare, occorre porsi l'eterna, l'inevitabile domanda dei greci "τί ἐστὶ" "che cosa è?"; da cui sempre prende vita l'indagine sulla realtà che

ci avvolge e inizia la strada che dovrebbe condurre alla verità. Non oso davvero propormi di interpretare il pensiero di De Carlo sulla città storica, ma per quanto ho detto fin qui posso anche aggiungere che, comunque specificato, il suo pensiero mi sembra si inquadri in quella larga corrente che ritenne necessario opporsi agli atteggiamenti di chi dalle forme storiche della architettura, dunque della città, volesse trarre diretto alimento per l'architettura, dunque per la città, di oggi. Per questo credo che abbia ragione chi, come ancora una volta Valeriano Pastor, legge nel progetto di



Mazzorbo una volontà "trasgressiva" in quanto le scelte concrete, tipi edilizi, geometrie, partiti architettonici non sono direttamente desunti dalla norma tipologica dei tessuti buranesi, ma inventate secondo principi "innovatori", in qualche modo esse stesse opposte ai tipi, alle geometrie, ai partiti architettonici di quei tessuti.

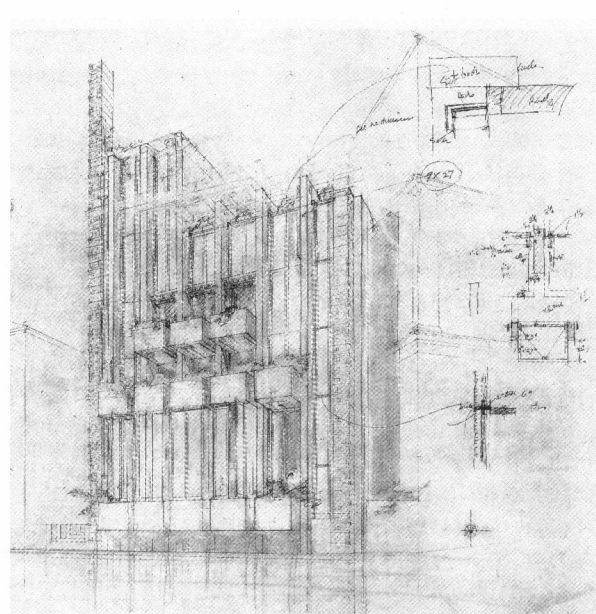
Trasgressione! alimento essenziale del modernismo, specie di quello italiano, che tanto deve, nel male, a Marinetti; ché il bene fu grandissimo, ma il male dura ancora. Perché è vero, ogni opera d'arte sorprende la nostra mania classificatoria, trasgredisce all'ordine critico, apre strade nuove, impone a posteriori la modificazione o, a volte, la completa ricostruzione dei modelli di interpretazione storica ed estetica, ma ciò in quanto essa è appunto opera d'arte; pensare, invece, sulla base di questa considerazione, che la trasgressione a priori sia la scorciatoia per l'arte, la pietra filosofale che tramuta la nostra pochezza in oro, gli stivali delle sette leghe del nostro sentimento significa disporsi ad agire come apprendisti stregoni, e dei danni è già piena la città. Ma anche se trasgredire fosse comunque un bene - "τί ἐστὶ" - che cosa è trasgredire oggi? dovremmo chiederlo; a cosa e a chi trasgredisce De Carlo, nei secondi anni ottanta, impedendosi di guardare la realtà dei tipi edilizi di Burano per progettare i suoi? Forse a un immaginario regi-

7) Calvino, il grande riformatore anticattolico, da poco installato a Ginevra, fece arrestare nel 1553 Michele Serveto, spagnolo, altro spirito libero perseguitato dai cattolici, ma non in pieno accordo dottrinale con lui, e lo fece condannare dal tribunale della Ginevra libera e riformata, concedendosi di richiedere per il condannato la morte per spada anziché per rogo; richiesta che non fu accordata. I folli di Münster sono, invece, gli anabattisti, che furono assediati (1534-35) in quella città tedesca dalle armi luterane, in accordo con quelle cattoliche, e sterminati con tutta la crudeltà possibili al tempo. Alla torre campanaria di una stupenda chiesa gotica di quella città sono ancora esposte le gabbie di ferro nelle quali furono lasciati morire i "colpevoli". Morale: guardarsi dai rivoluzionari di professione, specie quando vanno al potere.

8) Anna Comnena (1083-1150): principessa bizantina, coltissima, grande figura di intellettuale che colse l'estremo raggio della cultura classica; ci ha lasciato una importantissima opera storica in quindici libri che copre un periodo critico della vicenda bizantina. In tale storia ci fornisce anche il racconto della fine del monaco Basilio, capo spirituale, a Costantinopoli, della setta eretica dei Bogomili; il quale venne da lei invitato a pranzare con l'imperatore suo padre, e con lei stessa, inducendolo ad aprire loro la "luce" della sua dottrina. Dietro una tenda i segretari imperiali verbalizzavano. Basilio fu condannato al rogo, naturalmente, nell'ippodromo di Costantinopoli. Nella allegoria in cui Muratori è il monaco Basilio Anna potrebbe essere la Democrazia Cristiana che lo invitò a progettare il suo Palazzo? Troppa grazia per quel Partito; sarà allora la Facoltà di Architettura di quei tempi, rappresentata da personaggi paludati, culturalmente freddissimi e estremamente ambigui nei confronti di Muratori? Già va meglio, ma ogni allegoria è inadeguata, anche se a volte indispensabile a dipingere personaggi ed eventi.

me autoritario e compatto che abbia eletto i modelli della città spontanea a espressione obbligatoria di una sua falsa identità? Forse alla tirannia di un immaginario ceto dominante che attraverso il rispecchiarsi nel tessuto corrente delle città minori voglia celebrare, chesò, la propria pelosa condiscendenza caritatevole? Forse al dominio di una scuola di architettura "storicistica", dominio che non esiste da mezzo secolo? Forse all'atteggiamento troppo conformista e ossequioso della maggioranza degli architetti verso la città storica, che invece viene da loro dilaniata appena si volta lo sguardo e che è aggredita, sommersa dalle più insulse volumetrie di una città aliena, palesemente tragica e inconsapevolmente "cubista", che le sorge attorno quando laguna non la salvi? Oh! si certo, siamo stati tutti spettatori del dispiegarsi della stupidità per la quale Wright non ha potuto costruire sul Canal Grande e Le Corbusier sul fronte della laguna; ma si trattava di plateali regali della cultura sovrintendenziale per far vibrare di indignazione quegli architetti che, come in una repubblica centroamericana, vorrebbe far passare per buona l'idea e la pratica di un Partito Rivoluzionario Istituzionale. Il quale, come Calvino fece subito con Michele Serveto, e Lutero con i folli di Münster⁷, sarebbe pronto a mandare al rogo o alle gabbie gli eretici in nome della stabilizzata rivoluzione ereticale.

No, la trasgressione per De Carlo è una necessità dell'anima, come quella del jazzista che non può vivere senza l'improvvisazione, e quella del giocatore che non può respirare senza il rischio; essa non ha nulla, io credo, di ideologico, nulla, sono certissimo, del cinico vezzo di sussiegosi inquisitori. E' il modo di mantenere fede alla propria identità solitaria,



F. L. Wright. Progetto per il Memorial Masieri sul Canal Grande a Venezia.

alla propria eresia dolce, da intellettuale diverso, la quale fu, almeno all'inizio, anche una intelligente eresia politica.

Perché di veri eretici, forti e millenaristi, nella cultura architettonica in Italia ce ne è stato soltanto uno, quel Saverio Muratori che a questo punto, ma non da oggi - non ti scandalizzare - mi piace unire alla piccola, scompaginata e dispersa schiera degli innovatori italiani del dopoguerra: con pochi dei quali condivise anni di formazione e importanti progetti, con molti la critica ai formalismi ed alle rigidità dell'internazionalismo, con tutti l'attenzione alla città storica, con nessuno la sua ricerca della verità.

Perché dell'eresiarca Muratori aveva l'amore per l'assoluto, per la verità celata nei segni della realtà; aveva l'orrore per la contaminazione delle idee - "i carrozzoni di idee" come ripeteva con disprezzo - e per ciò che oggi chiamiamo modestamente pluralismo, e che molto più degnamente dovremmo chiamare "relativismo". Aveva anche la vertigine della Grande Rivelazione, l'Apóphysis Megále, che non può essere né contrattata né discussa e neanche in fondo distesamente insegnata, ma soltanto trasmessa: perché non occorre "dire la verità" ma "fare la verità". Aveva la sapienza astuta di chi ben conosce la necessità di convertire "il principe" per far trionfare la verità, e, per un breve periodo, ebbe anche l'arroganza di chi pensa di averlo convertito. Ma aveva anche l'ingenuità del monaco Basilio, che immagino alto e asciutto come lui, che non capì che l'onore del triclinio concessogli da Anna Comnena⁸ era l'anticamera del rogo. Aveva infine il fiuto per l'elezione di apostoli che, in tempi bui, fossero in grado di "fare setta" e mantenere, malgrado tutto, a volte malgrado loro stessi, la fiamma accesa.

Tutto ciò destinava Muratori, così come lo abbiamo visto noi romani, all'utopia, allo scontro con il razionalismo e il relativismo e alla sconfitta; ma ciò che conta oggi per me, che sono stato tra i giovani incendiari che hanno acceso il suo rogo, - e non si poteva fare altrimenti - è riflettere attorno alla sua figura nel quadro di coloro che, con maggiore o minore chiarezza, con forte o debole convinzione, pensavano contro la fredda normatività del razionalismo e contro lo storicismo accademico e formalista che a quei tempi sì - siamo negli anni cinquanta - in Italia, sembrava poter approfittare della insoddisfazione dei migliori per tornare a imbellettare con il "calore" di insinuanti stilemi una modestissima pratica di architettura "moderna". La sua biografia, la sua formazione, le sue colleganze professiona-

9) Nel 1959 fu bandito dall'Istituto Autonomo Case Popolari (IACP) di Venezia un importante concorso per la progettazione di un quartiere di circa diciassettemila vani da realizzare sul bordo della laguna, di fronte a Venezia. La partecipazione fu vasta e qualificatissima, i vincitori a pari merito molti, direi quasi tutti i migliori architetti operanti a quel tempo: Quaroni, Samonà, Piccinato, Moroni ed altri. Ma su tutti trionfò Saverio Muratori che presentò tre progetti, tutti risultati tra i premiati, uno dei quali ebbe la palma su tutti gli altri e consentì alla giuria di dichiarare Muratori "coordinatore" del gruppo dei progettisti premiati cui sarebbe spettata la progettazione esecutiva del progetto. Non se ne fece niente; ma quel Concorso stabilì un punto sul pensiero d'architettura in Italia: guardato oggi sembra una disperante sezione anatomica del corpo di un caro estinto. Eppure bisogna ripartire anche da lì.

10) Campo di Marte: nel 1985 fu bandito dall'IACP di Venezia un concorso internazionale a inviti, per la progettazione di un quartiere di edilizia economica e popolare in una delle isole della Giudecca. La concezione del concorso, sorprendentemente, ricalcò quella fallimentare del concorso delle Barene, di sedici anni prima. Infatti si pensò che il progetto vincitore dovesse fornire l'impianto urbanistico e che i "convincitori" dovessero progettare i diversi elementi edilizi di quell'impianto. Con questo assunto il progetto Caniggia non vinse in quanto ritenuto troppo obbligante per gli altri progettisti, malgrado gli si riconoscesse la maggiore coerenza metodologica; mentre poi i convincitori si affrettarono subito a mettere in crisi le indicazioni del progetto vincitore!

L. Quaroni ed altri.
Progetto di concorso per il quartiere alle Barene di San Giuliano a Venezia.

li, tutto ciò rende superfluo dimostrare la sua *iniziale ma fondamentale* appartenenza biografica e culturale a quel pugno di architetti colti o inquieti, forse anche un po' provinciali, che riempiono di speranza il nostro dopoguerra. Ma da quell'inizio in poi per Muratori *pensare contro* non significò più *pensare l'opposto*, o più semplicemente *pensare altro*, ma *pensare fino in fondo*; in ciò inconsapevolmente calando - figurati dove oso arrivare! - le orme di Nietzsche.

Così, mi pare, Muratori volle *pensare fino in fondo*, sino alle radici, il perché della *tipologia*, che si affermava allora non soltanto come strumento di normalizzazione e diffusione - stavo per dire di catechesi - dei principi dell'architettura internazionale, ma anche come metodo di lettura scientifica, di sistemazione ideologica di tutta la Storia dell'architettura; rammenta, per esempio, l'importanza che ebbero e hanno i libri di Storia di Leonardo Benevolo, vera, luminosa summa di sistemazione tomistica della storia della città e dell'architettura, ogni cosa al suo posto, l'antico con l'antico, il moderno con il moderno, il progressivo con il progressivo, il reazionario con il reazionario: il moderno con il progressivo, il reazionario con il non moderno, ciascun elemento o evento o autore ben scandito tra i limiti del *tipo di appartenenza*, tutto utilmente collocato nel grande disegno che conduce all'esito celeste il progetto umano, senza ambiguità, contraddizioni e inquietanti tormenti.

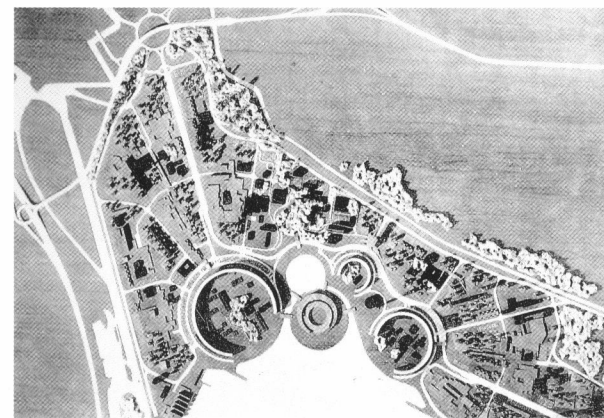
Quindi, per andare alle radici della tipologia, Muratori *dovette pensare fino in fondo* i perché della architettura della città storica, proponendosi di sottrarla al consolidato statuto di storici, storicisti e antiquari, di rivelarla come permanente processo genetico, per proclamare quel processo "eterno Oriente" della nostra architettura e della nostra futura città.

Poco tempo fa Paolo Portoghesi mi diceva la sua certezza che il neorealismo sia stato il fenomeno culturale più interessante e "originale" che l'architettura italiana abbia saputo produrre nel dopoguerra; credo che del neorealismo anche Portoghesi, come me, abbia una visione prevalentemente romana. Ma anche se al suo occhio di storico non sfuggono tutte le implicazioni e le riverberazioni di quel fenomeno, non so se sarebbe d'accordo con me nel riconoscere che anche la meteora che fu Muratori sta, accanto al neorealismo, come uno dei più interessanti ed "originali" fenomeni culturali italiani del dopoguerra da ristudiare, senza preconcetti né fideismi, nella sua vera dimensione, che è quella utopica ed ereticale; da re-indagare, quindi, nei suoi progetti di eufo-

rica pienezza, quelli per le Barene di San Giuliano⁹, per esempio, piuttosto che nella versione scientifica, normalizzata, "cantabile" vorrei dire, che ne dette Caniggia nel suo esemplare progetto per Campo di Marte¹⁰, alla Giudecca.

Barene di San Giuliano; Giudecca. Venezia, dunque, ancora una volta torna come campo di ricerca e di confronto, quasi che accostandosi ad essa ognuno sia costretto a rivelare la propria *verità* di architetto, la propria misura. Ho nella memoria ben vivi quei giorni quando a Roma, a Palazzo Taverna, negli anni dell'ottimismo, furono presentati i progetti, vincitori e non, del concorso delle Barene. Molto si è parlato di quei progetti eppure molto mi sembra sia ancora da studiare e da dibattere. Potrei disegnarvi a memoria il progetto di Quaroni, naturalmente, poi quello di Samonà e di Piccinato, e quello di Piero Moroni, forse troppo in fretta dimenticato; ma ricordo con altrettanto rilievo il senso di straniamento che emanava dai tre progetti di Muratori, esposti l'uno accanto all'altro; senso di alienità e di lontananza, come di un *misterioso eccesso*, consumato senza apparente ragione. A quei tempi pensai che ciò fosse dovuto al disegno geometricamente ordinato e ripetitivo, volutamente elementare che caratterizzava, pur in forme diverse, tutti e tre quei progetti, e che mi sembrò molto simile, nel tratto, al disegno "novecentista" degli architetti romani anteguerra, Ridolfi incluso; un disegno quindi, che, nell'arcaismo pittorico, era quanto di più lontano dall'immagine e dalla geometria di una città complessa, inquieta e ricca di emozioni spaziali quale era, invece, quella descritta dagli ispirati disegni di Quaroni e dal lucido compromesso tra razionalismo e imprevedibilità urbana del progetto di Piero Moroni; i due progetti, che con diverso grado di genialità fecero diventare vecchi, di colpo, tutti gli altri, anche quello di Samonà e Piccinato.

Come a molti di noi, anche a me capitò poi di ricordare quel concorso, quei progetti; spesso



11) Filogenesi: insieme delle trasformazioni evolutive che portano alla formazione di una specie vivente (nel nostro caso, dunque, si tratterebbe della formazione della "città" intesa come tipo insediativo). Ontogenesi: insieme delle trasformazioni che portano un uovo fecondato a diventare un singolo individuo (nel nostro caso si tratterebbe, dunque, del processo di formazione di una singola città, intesa come fenomeno storico individuale e irripetibile).



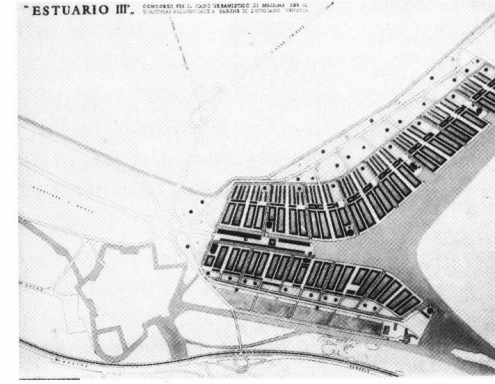
S. Muratori ed altri.
Progetti per il quartiere alle Barene di San Giuliano a Venezia.

assieme a Tafuri e ad altri amici ne discutemmo con lo stesso Ludovico Quaroni, che cercava di ricavare a posteriori il valore reale del suo progetto e il significato di quel concorso, che trionfò di contraddizioni e di fallimenti e che segnò la fine dell'ottimismo per gli uni e l'inizio del processo di espulsione dall'ordine vigente per Muratori. Rimasero, tuttavia, in me a lungo incompresi l'enigma di quei tre progetti di Muratori e la ragione della mia inquietudine davanti ad essi; finché andando dall'uno all'altro, dall'altro al terzo, dal terzo al primo con lo sguardo e l'attenzione, studiandoli nei piccoli disegni riprodotti in una povera pubblicazione che aveva seguito la mostra del concorso, compresi il loro enigma e la mia inquietudine. Quei disegni non rappresentavano distinti progetti di architettura, anzi non si trattava affatto di progetti nel senso che noi diamo ai documenti nei quali usiamo fissare, con norme, tratti di matita e numeri, il programma per realizzare edifici e quartieri; no, quei progetti *inscindibili l'uno dall'altro* costituivano *nella loro sequenza e nella loro contemporaneità* un atto di conoscenza, l'evangelo della Apóphasis Megále, la contemplazione - *theoría* - della città, eterno vivente, che si fa spettacolo - *theórema* - rivelato. E poiché la città in questa visione è processo destinato a protrarsi indefinitamente verso un fine definito, come in una spirale che si avvolge attorno a un percorso ineludibile, dunque un moto immobile, così è *lecito e necessario*, per comprendere quel processo, contemplare *sequenzialmente e contemporaneamente* le sue fasi, perché solo la loro sequenza e la loro contemporaneità rende appieno la complessità e l'unità del processo e, dunque, della Città (che a questo punto devo per forza scrivere con la maiuscola).

(Vorrei fermarmi qui, per quel che riguarda Muratori, ma ormai hai compreso che non so sottrarmi alla mia indole; forse esagero spesso e il mio discorso, lo so, si fa ambiguo; ma io non sono fatto per condannare o respingere, per discriminare con nettezza il bene dal male. Anzi, peccato più grave, credo che oggi non occorra proprio discriminare nulla, in architettura, secondo ragione o torto, ma che sia lecito e necessario scoprire, recuperare, avvicinarsi e capire tutto ciò che ci sembra comunque volare alto; così come è lecito e necessario, di chi vola alto scoprire, per amare, debolezze e follie che spesso sono l'unico vento che sostiene quel volo. Così mi piacque molto Bruno Zevi quando mi disse che il post-moderno portoghese gli dava il mal di pancia, perché capii che comunque ne aveva senti-

to l'impeto; mi piacque molto meno immediatamente dopo, compresi che il mal di pancia non lo incuriosiva, anzi veniva da lui censurata drasticamente, tu sai, invece, che per sciogliere i muscoli occorre allentare le contratture psichiche, specie le autocensure.)

Gianfranco Caniggia, alcuni decenni fa, stava compiendo un capolavoro: senza ciare a nessun passaggio della rivista muratoriana ne trasformò la filosofia, la filogenesi in ontogenesi¹¹, l'utopia in fattibilità. Come un francescano, come un mite, si presentò alla porta della società, aveva espulso il Maestro proponendo le visioni sataniche del Vecchio in dosi omeopatiche, salutari, ma mai annacquate; anzi mi insegnò i metodi di ricerca sul campo (la cura dell'accuratezza di un vero naturalista). Anche Paolo Portoghesi ebbe a dire la sua; ricordava la vena libertina e quasi liberale del disegno di architettura di Caniggia. Del suo incontro con Muratori, si lamentò, ridendo, che tanto bel peccatore si fosse fatto appunto, frate, asciutto officiante della mite austerità. Ma, dico io, se la mite austerità può presenziare, come proviene dall'eresia per essere riam-



sacramenti senza che gli sia chiesto di crederci. Il suo progetto per il concorso di Campo di Marte alla Giudecca, secondo me, più che un altro suo progetto di "tessuto", come dire, esprime tutto ciò e, a ben guardare, la sua eleganza sembra volerci suggerire una via per riannodare i capi iniziali di diversi fili, si, metti, per esempio, quello di di I. Quaroni, e, naturalmente, quello di Muratori. Il bando di quel concorso scriveva forse che innanzi tutto dovevasi fissata "la configurazione degli spazi e della morfologia che si iscrive (sic) nella storia urbana di Venezia"? Ben dispiacersi, anzi *spiegarsi*, in tre parole, il "processo formativo" del tessuto storico, ziano, come se *realmente* sotto i nos-

9) Nel 1959 fu bandito dall'Istituto Autonomo Case Popolari (IACP) di Venezia un importante concorso per la progettazione di un quartiere di circa diciassettemila vani da realizzare sul bordo della laguna, di fronte a Venezia. La partecipazione fu vasta e qualificatissima, i vincitori a pari merito molti, direi quasi tutti i migliori architetti operanti a quel tempo: Quaroni, Samonà, Piccinato, Moroni ed altri. Ma su tutti trionfò Saverio Muratori che presentò tre progetti, tutti risultati tra i premiati, uno dei quali ebbe la palma su tutti gli altri e consentì alla giuria di dichiarare Muratori "coordinatore" del gruppo dei progettisti premiati cui sarebbe spettata la progettazione esecutiva del progetto. Non se ne fece niente; ma quel Concorso stabilì un punto sul pensiero d'architettura in Italia: guardato oggi sembra una disperante sezione anatomica del corpo di un caro estinto. Eppure bisogna ripartire anche da lì.

10) Campo di Marte: nel 1985 fu bandito dall'IACP di Venezia un concorso internazionale a inviti, per la progettazione di un quartiere di edilizia economica e popolare in una delle isole della Giudecca. La concezione del concorso, sorprendentemente, ricalcò quella fallimentare del concorso delle Barene, di sedici anni prima. Infatti si pensò che il progetto vincitore dovesse fornire l'impianto urbanistico e che i "convincitori" dovessero progettare i diversi elementi edilizi di quell'impianto. Con questo assunto il progetto Caniggia non vinse in quanto ritenuto troppo obbligante per gli altri progettisti, malgrado gli si riconoscesse la maggiore coerenza metodologica; mentre poi i convincitori si affrettarono subito a mettere in crisi le indicazioni del progetto vincitore!

L. Quaroni ed altri.
Progetto di concorso per il quartiere alle Barene di San Giuliano a Venezia.

li, tutto ciò rende superfluo dimostrare la sua *iniziale ma fondamentale* appartenenza biografica e culturale a quel pugno di architetti colti o inquieti, forse anche un po' provinciali, che riempiono di speranza il nostro dopoguerra. Ma da quell'inizio in poi per Muratori *pensare contro* non significò più *pensare l'opposto*, o più semplicemente *pensare altro*, ma *pensare fino in fondo*; in ciò inconsapevolmente calando - figurati dove oso arrivare! - le orme di Nietzsche.

Così, mi pare, Muratori volle *pensare fino in fondo*, sino alle radici, il perché della *tipologia*, che si affermava allora non soltanto come strumento di normalizzazione e diffusione - stavo per dire di catechesi - dei principi dell'architettura internazionale, ma anche come metodo di lettura scientifica, di sistemazione ideologica di tutta la Storia dell'architettura; rammenta, per esempio, l'importanza che ebbero e hanno i libri di Storia di Leonardo Benevolo, vera, luminosa summa di sistemazione tomistica della storia della città e dell'architettura, ogni cosa al suo posto, l'antico con l'antico, il moderno con il moderno, il progressivo con il progressivo, il reazionario con il reazionario: il moderno con il progressivo, il reazionario con il non moderno, ciascun elemento o evento o autore ben scandito tra i limiti del *tipo di appartenenza*, tutto utilmente collocato nel grande disegno che conduce all'esito celeste il progetto umano, senza ambiguità, contraddizioni e inquietanti tormenti.

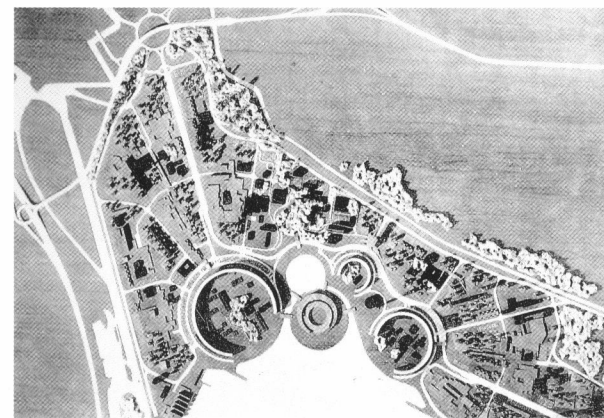
Quindi, per andare alle radici della tipologia, Muratori *dovette pensare fino in fondo* i perché della architettura della città storica, proponendosi di sottrarla al consolidato statuto di storici, storicisti e antiquari, di rivelarla come permanente processo genetico, per proclamare quel processo "eterno Oriente" della nostra architettura e della nostra futura città.

Poco tempo fa Paolo Portoghesi mi diceva la sua certezza che il neorealismo sia stato il fenomeno culturale più interessante e "originale" che l'architettura italiana abbia saputo produrre nel dopoguerra; credo che del neorealismo anche Portoghesi, come me, abbia una visione prevalentemente romana. Ma anche se al suo occhio di storico non sfuggono tutte le implicazioni e le riverberazioni di quel fenomeno, non so se sarebbe d'accordo con me nel riconoscere che anche la meteora che fu Muratori sta, accanto al neorealismo, come uno dei più interessanti ed "originali" fenomeni culturali italiani del dopoguerra da ristudiare, senza preconcetti né fideismi, nella sua vera dimensione, che è quella utopica ed ereticale; da re-indagare, quindi, nei suoi progetti di eufo-

rica pienezza, quelli per le Barene di San Giuliano⁹, per esempio, piuttosto che nella versione scientifica, normalizzata, "cantabile" vorrei dire, che ne dette Caniggia nel suo esemplare progetto per Campo di Marte¹⁰, alla Giudecca.

Barene di San Giuliano; Giudecca. Venezia, dunque, ancora una volta torna come campo di ricerca e di confronto, quasi che accostandosi ad essa ognuno sia costretto a rivelare la propria *verità* di architetto, la propria misura. Ho nella memoria ben vivi quei giorni quando a Roma, a Palazzo Taverna, negli anni dell'ottimismo, furono presentati i progetti, vincitori e non, del concorso delle Barene. Molto si è parlato di quei progetti eppure molto mi sembra sia ancora da studiare e da dibattere. Potrei disegnarvi a memoria il progetto di Quaroni, naturalmente, poi quello di Samonà e di Piccinato, e quello di Piero Moroni, forse troppo in fretta dimenticato; ma ricordo con altrettanto rilievo il senso di straniamento che emanava dai tre progetti di Muratori, esposti l'uno accanto all'altro; senso di alienità e di lontananza, come di un *misterioso eccesso*, consumato senza apparente ragione. A quei tempi pensai che ciò fosse dovuto al disegno geometricamente ordinato e ripetitivo, volutamente elementare che caratterizzava, pur in forme diverse, tutti e tre quei progetti, e che mi sembrò molto simile, nel tratto, al disegno "novecentista" degli architetti romani anteguerra, Ridolfi incluso; un disegno quindi, che, nell'arcaismo pittorico, era quanto di più lontano dall'immagine e dalla geometria di una città complessa, inquieta e ricca di emozioni spaziali quale era, invece, quella descritta dagli ispirati disegni di Quaroni e dal lucido compromesso tra razionalismo e imprevedibilità urbana del progetto di Piero Moroni; i due progetti, che con diverso grado di genialità fecero diventare vecchi, di colpo, tutti gli altri, anche quello di Samonà e Piccinato.

Come a molti di noi, anche a me capitò poi di ricordare quel concorso, quei progetti; spesso



11) Filogenesi: insieme delle trasformazioni evolutive che portano alla formazione di una specie vivente (nel nostro caso, dunque, si tratterebbe della formazione della "città" intesa come tipo insediativo). Ontogenesi: insieme delle trasformazioni che portano un uovo fecondato a diventare un singolo individuo (nel nostro caso si tratterebbe, dunque, del processo di formazione di una singola città, intesa come fenomeno storico individuale e irripetibile).



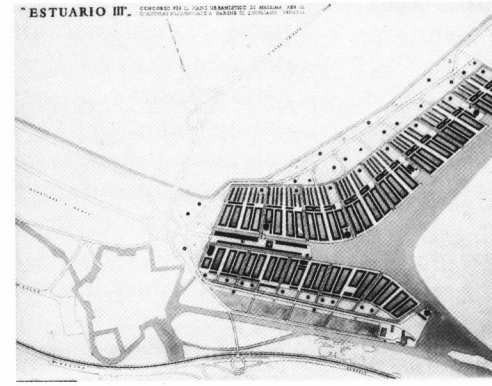
S. Muratori ed altri.
Progetti per il quartiere alle Barene di San Giuliano a Venezia.

assieme a Tafuri e ad altri amici ne discutemmo con lo stesso Ludovico Quaroni, che cercava di ricavare a posteriori il valore reale del suo progetto e il significato di quel concorso, che trionfò di contraddizioni e di fallimenti e che segnò la fine dell'ottimismo per gli uni e l'inizio del processo di espulsione dall'ordine vigente per Muratori. Rimasero, tuttavia, in me a lungo incompresi l'enigma di quei tre progetti di Muratori e la ragione della mia inquietudine davanti ad essi; finché andando dall'uno all'altro, dall'altro al terzo, dal terzo al primo con lo sguardo e l'attenzione, studiandoli nei piccoli disegni riprodotti in una povera pubblicazione che aveva seguito la mostra del concorso, compresi il loro enigma e la mia inquietudine. Quei disegni non rappresentavano distinti progetti di architettura, anzi non si trattava affatto di progetti nel senso che noi diamo ai documenti nei quali usiamo fissare, con norme, tratti di matita e numeri, il programma per realizzare edifici e quartieri; no, quei progetti *inscindibili l'uno dall'altro* costituivano *nella loro sequenza e nella loro contemporaneità* un atto di conoscenza, l'evangelo della Apóphasis Megále, la contemplazione - *theoría* - della città, eterno vivente, che si fa spettacolo - *theórema* - rivelato. E poiché la città in questa visione è processo destinato a protrarsi indefinitamente verso un fine definito, come in una spirale che si avvolge attorno a un percorso ineludibile, dunque un moto immobile, così è *lecito e necessario*, per comprendere quel processo, contemplare *sequenzialmente e contemporaneamente* le sue fasi, perché solo la loro sequenza e la loro contemporaneità rende appieno la complessità e l'unità del processo e, dunque, della Città (che a questo punto devo per forza scrivere con la maiuscola).

(Vorrei fermarmi qui, per quel che riguarda Muratori, ma ormai hai compreso che non so sottrarmi alla mia indole; forse esagero spesso e il mio discorso, lo so, si fa ambiguo; ma io non sono fatto per condannare o respingere, per discriminare con nettezza il bene dal male. Anzi, peccato più grave, credo che oggi non occorra proprio discriminare nulla, in architettura, secondo ragione o torto, ma che sia *lecito e necessario scoprire, recuperare, avvicinarsi e capire tutto ciò che ci sembra comunque volare alto; così come è lecito e necessario, di chi vola alto scoprire, per amare, debolezze e follie che spesso sono l'unico vento che sostiene quel volo. Così mi piacque molto Bruno Zevi quando mi disse che il post-moderno portoghese gli dava il mal di pancia, perché capii che comunque ne aveva senti-*

to l'impeto; mi piacque molto meno immediatamente dopo, compresi che il mal di pancia non lo incuriosiva, anzi veniva da lui censurata drasticamente, tu sai, invece, che per sciogliere i miei nodi occorre allentare le contratture psico-fisiche specie le autocensure.)

Gianfranco Caniggia, alcuni decenni fa, stava compiendo un capolavoro: senza ciare a nessun passaggio della rivista muratoriana ne trasformò la filosofia, la filogenesi in ontogenesi¹¹, l'utopia in fattibilità. Come un francescano, come un mite, si presentò alla porta della società, aveva espulso il Maestro proponendo le visioni sataniche del Vecchio in dosi omeopatiche, salutari, ma mai annacquate; anzi mi insegnò i metodi di ricerca sul campo (la cura dell'accuratezza di un vero naturalista). A Paolo Portoghesi ebbe a dire la sua; ricordava la vena libertina e quasi liberale del disegno di architettura di Caniggia. Del suo incontro con Muratori, si lamentò ridendo, che tanto bel peccatore si fosse fatto appunto, frate, asciutto officiante della mite austerità. Ma, dico io, se la veste della mite austerità può preservare, proviene dall'eresia per essere riammessa.



sacramenti senza che gli sia chiesto di crederci. Il suo progetto per il concorso di Campo di Marte alla Giudecca, secondo me, più che un altro suo progetto di "tessuto", come dire, esprime tutto ciò e, a ben guardare, la sua eleganza sembra volerci suggerire una via per riannodare i capi iniziali di diversi fili, si, metti, per esempio, quello di di I. Quaroni, e, naturalmente, quello di Muratori. Il bando di quel concorso scriveva forse che innanzi tutto dovevasi fissata "la configurazione degli spazi e della morfologia che si iscrive (sic) nella storia urbana di Venezia"? Bene, a dispiacersi, anzi *spiegarsi*, in tre termini, "processo formativo" del tessuto storico, ziano, come se *realmente* sotto i nos-

12) Eoni: nelle teorie cosmologico-religiose di radice neoplatonica e gnostica esseri intermedi che emanano dall'Unico secondo una sequenza decrescente che giunge sino alla materia.

in quegli orti disadorni di Giudecca, si stiano succedendo, in un tempo "virtuale", secoli e generazioni, lasciando la loro impronta costruttiva, dal primo impianto elementare agli ultimi "intasamenti" attraverso le trasformazioni edilizie e la "maturazione" dei tipi sino al momento in cui si considera compiuto quel processo, fissata definitivamente la morfologia, definito, dunque, il progetto; come nel ventre materno l'uomo prima di nascere ripercorre tutti gli stadi della sua evoluzione - dall'essere monocellulare, al pesce, al primato -, così dalla cellula di base, alla corte, alla schiera, alla linea tra le mani dell'architetto Gianfranco Caniggia scorrono le voci del paradigma formativo del tessuto *corrente* della città storica - participio passato, perfetto, presente - e scorre tutta e sola la *Storia Naturale* di Venezia. E che si tratti di Storia Naturale ce lo dimostra il fatto che essa non contempla i modelli degli "interventi residenziali pubblici" *programmati e progettati* dalla Serenissima dal '400 in poi perché, in fondo, non aggiungerebbero nulla alla conoscenza dei "processi di formazione naturale", essendo, ciascuno di quegli interventi niente altro che una estensione - una massimizzazione diremmo noi - di una fase di questi processi.

Una *simulazione scientifica* dunque, che ha la forza, ma anche il limite, di una riuscita fecondazione in vitro; il risultato che prende forma sotto i nostri occhi non vuole essere una copia di una parte della Venezia storica, ma un *nuovo originale storico vivente*, come per clonazione di un organismo troppo vecchio per riprodursi naturalmente; il paesaggio urbano che ne risulta è mosso e ricco di varietà edilizia, quasi come il frutto di una interpretazione pittoresca della città antica; ma ogni variazione, ogni apparente irregolarità vuole essere il dettato di una ritrovata legge di natura, il "processo formativo". E questo "processo formativo" della

città non può essere inteso forse come la versione "scientista" di quei "principi formanti" che De Carlo cercava, con altri metodi a Burano? E quella variazione, quella ricca irregolarità di forme edilizie non è ciò che anche De Carlo perseguiva, con metodi "politici", come espressione della libertà, formale e di uso, degli spazi urbani? E il complesso abaco delle possibili - e vincolate - soluzioni architettoniche nel quale Caniggia riversava le sue certezze da naturalista come in un figurato "erbario" non avrebbe potuto corrispondere anche alla questione ed alla aspirazione di Quaroni per una architettura dei tessuti urbani progettata, come egli amava dire, "a catalogo", che lo indusse a lungo, con i suoi allievi, allo studio della città inglese del settecento, allo studio della ricostruzione di Londra dopo il Grande Incendio, realizzata appunto, "a catalogo" con begli abachi di tipi edilizi complessi - casa, giardino, stalla e sezione stradale - e relativi dettagli - scale esterne, portoncini, tetti inclinati, sash windows e tutto il resto - gerarchizzati secondo l'importanza delle strade, articolati secondo la loro posizione nel tessuto - di testata, d'angolo, di centro e così via? E, per venire a Muratori, non è forse questa davvero la versione "cantabile" del solenne, astratto contrappunto muratoriano, come era "cantabile" il palladianesimo degli inglesi rispetto alla complessità simbolica e contrappuntistica dell'architettura rinascimentale o, più propriamente, come lo erano le arie del melodramma che corse l'Europa, rispetto ai severi recitativi di Monteverdi? Confronta i due lavori, quello del Maestro per le Barene e quello dell'Allievo per Campo di Marte: là, nel lavoro di Muratori, un progetto, ma che dico, una visione che della tua città vuol rivelare l'Anima, liberata dalla sua realtà fisica attraverso l'indagine tipologica che assume il valore di un percorso iniziatico, divina follia cui è preposto Dioniso; e allora, se accetti di precipitare nel gioco fino in fondo, dirò che l'Anima della Città d'oro, così liberata, si pensa *per sé*, e come coscienza di sé si manifesta *simultaneamente* in una Venezia tutta bizantino-romanica - mosaico teoricamente senza limite di isolette primordiali quadrate, campo, squero, parrocchia - e in una Venezia tutta gotica - corti disposte a pettine su penisole irradiate come grandi Eoni¹² da un invisibile centro - e in una Venezia tutta seicentesca - compiuta complessità razionale di corti affiancate formate da "linee di case a schiera sovrapposte" e tuttavia indipendenti, fondamenta lunghe, "pennate" da canali e da paralleli corpi di fabbrica, aperte e inclinanti verso la Stella del Mare come ali di

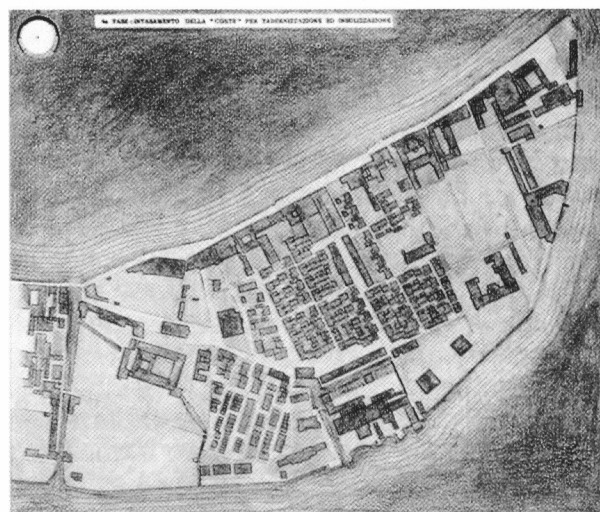
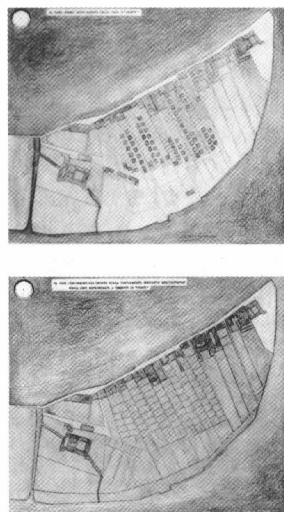
un Arcangelo di pietra; qua, invece, nel lavoro di Caniggia, l'iniziazione dionisiaca si trasforma quasi in amorevole pratica religiosa, l'*autonomia* dell'Anima in tensione tra essa e la città reale, che nel riprodursi si fa suo specchio: la *verità interiore* della città serve, *cristianamente*, a controllare la sua *esteriorità*. No, non posso più fare appello alla tua pazienza, spero soltanto nella tua ironia, perché tu possa sopportare le fughe in cui amo precipitare il mio gioco di vecchio studente; eppure continuo. Ecco il punto: sembrava quasi che Caniggia sapesse, come ci insegnano filosofi e cose umane, che calare l'Utopia in terra - come a noi romani sembrò volesse fare Muratori - significa garantire l'immobilismo, ma che dalle Utopie sconfitte, tuttavia, prende le mosse la Storia, dunque la storia della città; la quale, quindi, deve poter procedere anche sui percorsi che egli stesso, Caniggia, con pazienza e tatto si apriva. E potrà continuare a procedere, *a partire dai suoi*, su nuovi percorsi, intrecciati a strade apparentemente lontane, che altri, spero, saranno in grado di aprire. Parlare di Venezia, lo vedi, quasi sorprendentemente mi ha trascinato a parlare della Scuola Romana di Architettura, dei suoi personaggi, delle sue ferite non sanate, forse anche del suo futuro. E' vero: attorno alla tua città - ce lo insegna anche Francesco Tentori nel suo ultimo libro - sembrano addensarsi e ruotare tutte le figure e i pensieri e gli eventi significativi della architettura italiana del nostro tempo, che fanno della Città d'oro quasi il campo tra Scamandro e le Navi, dove convergono da tutta l'Ellade coloro che vogliono provare sé stessi. E noi, guardando or l'uno or l'altro di quella schiera, ci chiediamo: "corre tra i primi avanti?" (Omero in Pindemonte *Odissea*, libro 11, v. 620). E in tanto campo, in tanta schiera e in tanta sfida non possiamo meravigliarci della *tèma* e del *rispetto* che sembrano metter piombo nelle aspirazioni originali di De Carlo e che lo inducono, nel suo progetto di Mazzorbo a usare l'arte della *dissimulazione*; che - voglio essere chiaro - non è la *simulatio*, mimesi bugiarda, né la *simulazione scientifica*, evento naturale riprodotto - mimesi a fini di conoscenza - ma è la *dissimulatio* dei codici romani, comprensibile, legittima, a volte anche ammirevole *reticenza di sé*.

Interpretazione.

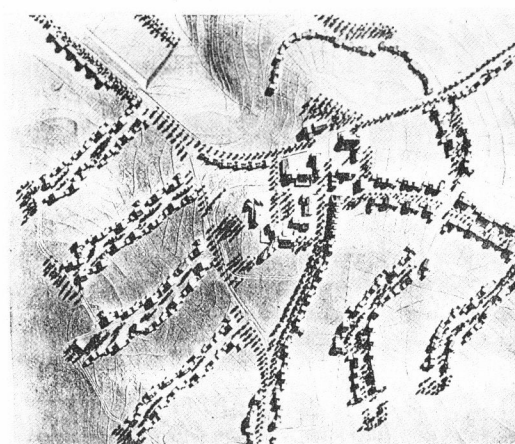
Dissimulazione ripeto: e non ti rabbuiare per il fatto che io adoperi un tale termine per un'opera cui giustamente non pochi, tra cui ancora Valeriano Pastor, nel saggio che ho più volte citato, ed io stesso, attribuiamo una "cari-

ca emblematica". Ma questa *reticenza* pervade davvero tutto il progetto: cons per esempio l'affermazione di De Carlo: "...ogni episodio di architettura, in cui si percorre la sua esperienza temporale, umana continua ad alterare il *tipo*, secondo il quale è stato organizzato in origine fino a risolverlo [...] prove lampanti di una inarrestabile entropia, per cui la tipologia evolve e si soste in morfologia". Splendido. Ma qual legame tra la morfologia costruita da De Carlo e la tipologia, cioè la conoscenza dei "tipi" di Burano? Come leggere nel suo progetto il processo di dissoluzione di quel complesso "sodio di architettura" che riconosce nell'aggregato storico di Burano? Per essere più precisi in quale parte del progetto di De Carlo scopro il passo innanzi, l'*evoluzione* che compie il "tipo" verso la sua dissoluzione? Intanto, dove è la *memoria* (cioè la conoscenza) di quel processo senza la quale è impossibile cogliere la dissoluzione del "tipo"? Invece i ponti tagliati: non il "tipo" originario "rilavorato" verso la sua dissoluzione negato, che dico, evitato del tutto e al posto un gioco di tipi "inventati", che, al tuo sguardo capisci che potrebbero esser utili altrove, in altro ambiente o non utilizzati, né qui né altrove, non avendo in sé l'elemento di naturale *necessità ad un contesto*. Ecco la prima *reticenza* di De Carlo: evitare di portare alle estreme conseguenze quelle affermazioni belle, limitare la "contestualizzazione" ai rapporti tra spazi - intesi come ideali di funzioni ideali e delle loro idealizzazioni - , ma arrestarsi all'esterno, negare la rielaborazione "evolutiva" dei tipi a noi offerti dal luogo, alla indagine sulle regolarità e sulle ulteriori possibilità delle regolarità del tessuto murario originario, che da un contatto, da uno studio aderente alla realtà architettonica di Burano, o di Mazzorbo possa derivare una fascinazione insopportabile come la malia di Circe: cioè l'oblio di sé.

G. Caniggia. Tavole della genesi del progetto per il Campo di Marte alla Giudecca.



L. Quaroni, F. Gorio ed altri: villaggio La Martella (plastico).



in quegli orti disadorni di Giudecca, si stiano succedendo, in un tempo "virtuale", secoli e generazioni, lasciando la loro impronta costruttiva, dal primo impianto elementare agli ultimi "intasamenti" attraverso le trasformazioni edilizie e la "maturazione" dei tipi sino al momento in cui si considera compiuto quel processo, fissata definitivamente la morfologia, definito, dunque, il progetto; come nel ventre materno l'uomo prima di nascere ripercorre tutti gli stadi della sua evoluzione - dall'essere monocellulare, al pesce, al primato -, così dalla cellula di base, alla corte, alla schiera, alla linea tra le mani dell'architetto Gianfranco Caniggia scorrono le voci del paradigma formativo del tessuto *corrente* della città storica - participio passato, perfetto, presente - e scorre tutta e sola la *Storia Naturale* di Venezia. E che si tratti di Storia Naturale ce lo dimostra il fatto che essa non contempla i modelli degli "interventi residenziali pubblici" programmati e progettati dalla Serenissima dal '400 in poi perché, in fondo, non aggiungerebbero nulla alla conoscenza dei "processi di formazione naturale", essendo, ciascuno di quegli interventi niente altro che una estensione - una massimizzazione diremmo noi - di una fase di questi processi.

Una *simulazione scientifica* dunque, che ha la forza, ma anche il limite, di una riuscita fecondazione in vitro; il risultato che prende forma sotto i nostri occhi non vuole essere una copia di una parte della Venezia storica, ma un *nuovo originale storico vivente*, come per clonazione di un organismo troppo vecchio per riprodursi naturalmente; il paesaggio urbano che ne risulta è mosso e ricco di varietà edilizia, quasi come il frutto di una interpretazione pittoresca della città antica; ma ogni variazione, ogni apparente irregolarità vuole essere il dettato di una ritrovata legge di natura, il "processo formativo". E questo "processo formativo" della

città non può essere inteso forse come la versione "scientista" di quei "principi formanti" che De Carlo cercava, con altri metodi a Burano? E quella variazione, quella ricca irregolarità di forme edilizie non è ciò che anche De Carlo perseguiva, con metodi "politici", come espressione della libertà, formale e di uso, degli spazi urbani? E il complesso abaco delle possibili - e vincolate - soluzioni architettoniche nel quale Caniggia riversava le sue certezze da naturalista come in un figurato "erbario" non avrebbe potuto corrispondere anche alla questione ed alla aspirazione di Quaroni per una architettura dei tessuti urbani progettata, come egli amava dire, "a catalogo", che lo indusse a lungo, con i suoi allievi, allo studio della città inglese del settecento, allo studio della ricostruzione di Londra dopo il Grande Incendio, realizzata appunto, "a catalogo" con begli abachi di tipi edilizi complessi - casa, giardino, stalla e sezione stradale - e relativi dettagli - scale esterne, portoncini, tetti inclinati, sash windows e tutto il resto - gerarchizzati secondo l'importanza delle strade, articolati secondo la loro posizione nel tessuto - di testata, d'angolo, di centro e così via? E, per venire a Muratori, non è forse questa davvero la versione "cantabile" del solenne, astratto contrappunto muratoriano, come era "cantabile" il palladianesimo degli inglesi rispetto alla complessità simbolica e contrappuntistica dell'architettura rinascimentale o, più propriamente, come lo erano le arie del melodramma che corse l'Europa, rispetto ai severi recitativi di Monteverdi? Confronta i due lavori, quello del Maestro per le Barene e quello dell'Allievo per Campo di Marte: là, nel lavoro di Muratori, un progetto, ma che dico, una visione che della tua città vuol rivelare l'Anima, liberata dalla sua realtà fisica attraverso l'indagine tipologica che assume il valore di un percorso iniziatico, divina follia cui è preposto Dioniso; e allora, se accetti di precipitare nel gioco fino in fondo, dirò che l'Anima della Città d'oro, così liberata, si pensa *per sé*, e come coscienza di sé si manifesta *simultaneamente* in una Venezia tutta bizantino-romantica - mosaico teoricamente senza limite di isolette primordiali quadrate, campo, squero, parrocchia - e in una Venezia tutta gotica - corti disposte a pettine su penisole irradiate come grandi Eoni¹² da un invisibile centro - e in una Venezia tutta seicentesca - compiuta complessità razionale di corti affiancate formate da "linee di case a schiera sovrapposte" e tuttavia indipendenti, fondamenta lunghe, "pennate" da canali e da paralleli corpi di fabbrica, aperte e inclinati verso la Stella del Mare come ali di

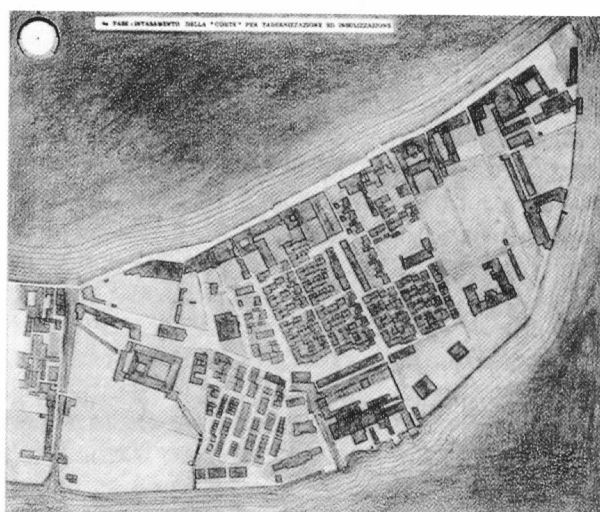
un Arcangelo di pietra; qua, invece, nel lavoro di Caniggia, l'iniziazione dionisiaca si trasforma quasi in amorevole pratica religiosa, l'*autonomia* dell'Anima in tensione tra essa e la città reale, che nel riprodursi si fa suo specchio: la *verità interiore* della città serve, *cristianamente*, a controllare la sua *esteriorità*. No, non posso più fare appello alla tua pazienza, spero soltanto nella tua ironia, perché tu possa sopportare le fughe in cui amo precipitare il mio gioco di vecchio studente; eppure continuo. Ecco il punto: sembrava quasi che Caniggia sapesse, come ci insegnano filosofi e cose umane, che calare l'Utopia in terra - come a noi romani sembrò volesse fare Muratori - significa garantire l'immobilismo, ma che dalle Utopie sconfitte, tuttavia, prende le mosse la Storia, dunque la storia della città; la quale, quindi, deve poter procedere anche sui percorsi che egli stesso, Caniggia, con pazienza e tatto si apriva. E potrà continuare a procedere, *a partire dai suoi*, su nuovi percorsi, intrecciati a strade apparentemente lontane, che altri, spero, saranno in grado di aprire. Parlare di Venezia, lo vedi, quasi sorprendentemente mi ha trascinato a parlare della Scuola Romana di Architettura, dei suoi personaggi, delle sue ferite non sanate, forse anche del suo futuro. E' vero: attorno alla tua città - ce lo insegna anche Francesco Tentori nel suo ultimo libro - sembrano addensarsi e ruotare tutte le figure e i pensieri e gli eventi significativi della architettura italiana del nostro tempo, che fanno della Città d'oro quasi il campo tra Scamandro e le Navi, dove convergono da tutta l'Ellade coloro che vogliono provare sé stessi. E noi, guardando or l'uno or l'altro di quella schiera, ci chiediamo: "corre tra i primi avanti?" (Omero in Pindemonte *Odissea*, libro 11, v. 620). E in tanto campo, in tanta schiera e in tanta sfida non possiamo meravigliarci della *tèma* e del *rispetto* che sembrano metter piombo nelle aspirazioni originali di De Carlo e che lo inducono, nel suo progetto di Mazzorbo a usare l'arte della *dissimulazione*; che - voglio essere chiaro - non è la *simulatio*, mimesi bugiarda, né la *simulazione scientifica*, evento naturale riprodotto - mimesi a fini di conoscenza - ma è la *dissimulatio* dei codici romani, comprensibile, legittima, a volte anche ammirevole reticenza di sé.

Interpretazione.

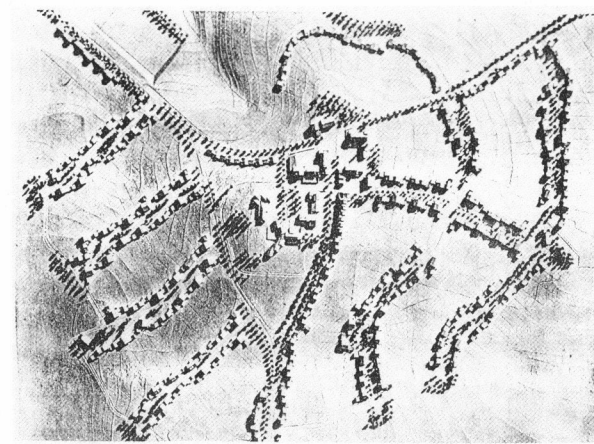
Dissimulazione ripeto: e non ti rabbuiare per il fatto che io adoperi un tale termine per un'opera cui giustamente non pochi, tra cui ancora Valeriano Pastor, nel saggio che ho più volte citato, ed io stesso, attribuiamo una "cari-

ca emblematica". Ma questa *reticenza di sé* pervade davvero tutto il progetto: considera per esempio l'affermazione di De Carlo: "...ogni episodio di architettura, nel suo percorrere la sua esperienza temporale e umana continua ad alterare il *tipo*, secondo il quale è stato organizzato in origine fino a dissolverlo [...] prove lampanti di una inarrestabile entropia, per cui la tipologia evolve senza soste in morfologia". Splendido. Ma quale è il legame tra la morfologia costruita da De Carlo e la tipologia, cioè la conoscenza dei "tipi" di Burano? Come leggere nel suo progetto il processo di dissoluzione di quel complesso "episodio di architettura" che riconosciamo nell'aggregato storico di Burano? Per essere più precisi in quale parte del progetto di De Carlo scopro il passo innanzi, l'*evoluzione* che compie il "tipo" verso la sua dissoluzione? E, intanto, dove è la *memoria* (cioè la conoscenza) di quel processo senza la quale è impossibile cogliere la dissoluzione del "tipo"? Trovo invece i ponti tagliati: non il "tipo" originario "rilavorato" verso la sua dissoluzione, ma negato, che dico, evitato del tutto e al suo posto un gioco di tipi "inventati", che, al primo sguardo capisci che potrebbero esser utilizzati altrove, in altro ambiente o non utilizzati affatto, né qui né altrove, non avendo in sé alcun elemento di naturale *necessità ad un contesto*. Ecco la prima *reticenza* di De Carlo: evitare di portare alle estreme conseguenze quelle sue affermazioni belle, limitare la "contestualizzazione" ai rapporti tra spazi - intesi come luoghi ideali di funzioni ideali e delle loro ideali relazioni - , ma arrestarsi all'esterno, negandosi alla rielaborazione "evolutiva" dei tipi abitativi offerti dal luogo, alla indagine sulle ragioni e sulle ulteriori possibilità delle regolarità-irregolarità del tessuto murario originario, quasi che da un contatto, da uno studio aderente alla realtà architettonica di Burano, o di Mazzorbo, possa derivare una fascinazione insopportabile come la malia di Circe: cioè l'oblio di sé e del

Tavole della
progetto per il
arte alla



L. Quaroni, F. Gorio ed
altri: villaggio La Martella
(plastico).



proprio itinerario. Ed ecco allora la seconda *reticenza di sé*: ti farò ancora sorridere, spero, ma De Carlo sa bene come Ulisse ci insegni a vincere quella malia; ricordi?

.....Come te la diva

*Percosso avrà di una sua lunga verga,
Tu cava il brando che ti pende al fianco,
E, di ferirla in atto, a lei t'avventa.*¹³

Se la fascinazione di una gran maga come Circe, o come Venezia, nel colpirci si fa insopportabile, unica nostra difesa è l'assoluta libertà espressiva, la *manifestazione* della originaria violenza che è in ogni proposito progettuale che modifica, insieme, la realtà e il rapporto tra noi e l'incantatrice: *manifestazione* dico e il poeta precisa infatti: "...di ferirla in atto..." soltanto in atto; e continua:

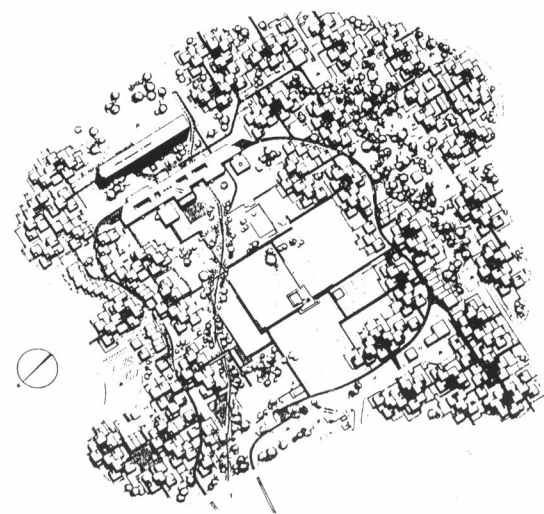
*Circe, compresa da timor, sue nozze
T'offrirà pronta: non voler tu il letto
Della Dea ricusare*

Modificato il rapporto di soggezione la città apre il suo letto all'eroe che da violento si fa, *si deve fare* fervido amante; perché essa si rivela a lui come a nessun mortale, come si è rivelata a Cannaregio a Le Corbusier, alla Giudecca a Valle, e nella sua preziosità bizantina a Scarpa.

Giancarlo De Carlo, invece, ben si guarda dal "cavare il brando"; *dissimula* allo stesso tempo la "sottomissione" con la "trasgressione" e questa con quella. E amalgama la fascinazione del luogo (la *sottomissione*) con l'arbitrio tipologico (la *trasgressione*) facendo ricorso agli sperimentati metodi con i quali i maestri del neorealismo tentavano di *riprodurre* la pienezza irraggiungibile della città storica senza perdere il crisma della "soggettività", che anch'essi pensavano fosse la prova della loro "modernità". Giancarlo De Carlo si fornisce di tre varianti di un tipo abitativo, di tre gradazioni di gessosi colori, tra il giallo-verde e l'azzurro, e combina insieme tipi e colori secondo una casualità non so quanto apparente e quanto effettiva. Conosciamo il resto: ciascun tipo porta con se pochi "capricci" volumetrici secondari, scale, camini, timpanetti; l'abaco delle "bucature" è semplice e "veneto", se vuoi, solo in alcuni materiali; non mancano piccole verandine che ampliano i negozi sulla strada come a riprodurre gli ingenui ingrandimenti semiabusivi di botteghe e trattorie paesane. Ricordi l'ormai "antico" progetto per il villaggio de "la Martella" di Quaroni e Gorio? Anche là un piccolo abaco di tipi, una serie di variazioni combinate secondo una casualità non so quanto apparente e quanto effettiva, e una composizione degli spazi ester-

ni che rinnovava la tradizione "aprendo il suo avvenire", come direbbe Pastor. In più c'era un forte programma di rinnovamento economico e sociale, che negli anni ottanta, a Burano, neanche la passione civile di De Carlo avrebbe potuto immaginare, meno che mai surrogare. Tuttavia il risultato, a La Martella, fu una bella collana di gentili case contadine che incornicia una campagna ordinatamente pettinata e vuol riprodurre la fluidità di un insediamento naturale - in cui, invece, nulla sarebbe casuale e tutto sarebbe ferocemente "economico" - raggiunta con il massimo dell'artificialità, cioè per mezzo di una grazia compositiva che si farebbe presto a definire "arcadica". Eppure nessuno ha parlato di Arcadia nel caso di Quaroni e nessuno parlerebbe di Arcadia nel caso di De Carlo; perché la loro grazia, il loro artificio compositivo a ben guardare, non hanno nulla della fredda felicità, del "contenuto" degli Arcadi; essi covano, invece, le braci di una disperazione amorosa e di un estremo esorcismo.

Come l'intero contesto della letteratura in lingua antica pungeva di passione e di *soggezione* i letterati medievali, alimentando la loro cultura e le loro ispirazioni, ma negando loro disperatamente l'accesso *creativo* al suo linguaggio, così l'intero contesto storico della città ci riempie di disperazione d'amore per uno spazio e una architettura di cui non possiamo fare a meno, ma di cui ci è impedito di continuare la costruzione *con il suo stesso linguaggio*. Persi, dunque, nel vastissimo campo della città moderna, senza strumenti certi per raggiungere la complessa qualità della città antica, dubitissimi che i tanti linguaggi del Movimento Moderno e quelli della Prateria americana siano il nostro Dolce Stil Nuovo, possiamo ben comprendere il ricorso all'esorcismo della casualità come estrema trasformazione di quell'"intuizione non crociana" che Quaroni



14) Jackson Pollock (1912-1956); pittore statunitense che definì il suo linguaggio ispirandosi all'automatismo di certa parte del surrealismo, ma soprattutto all'estemporaneità automatica dei disegni rituali degli indiani d'America. La sua pittura è dunque densa di valori cromatici astratti, ma soprattutto di suggestioni magiche.

John Cage (1912-; musicista statunitense che nel 1951 con la composizione *Music of Changes* per pianoforte introdusse nel suo linguaggio procedimenti del tutto aleatori, un ulteriore passo verso la distruzione dell'organizzazione razionale dei suoni.

15) Pessoa Ferdinando Antonio Nogueira (1888-1935): poeta portoghese di lingua inglese e lusitana. Può essere considerato uno dei massimi iniziatori del modernismo portoghese. Persona complessa e per certi versi sconcertante; scrisse con tre pseudonimi ciascuno dei quali corrispondeva ad una diversa visione del mondo e dell'arte.

La poesia di Pessoa è ricca di sensibilità ed intuizioni formali, magica e astratta.

definiva: *una ragione concentrata in un punto* per via della sua velocità, enormemente più alta di quella della razionalità, dunque enormemente più vicina alla realtà.

Esorcismo, insisto; perché se a La Martella, come a Mazzorbo, la casualità è pur sempre almeno parzialmente preordinata secondo la "ragione intuitiva" del neorealismo, nell'esperienza di Quaroni, poi, si giunse all'esorcismo puro; quando si trattò per lui di progettare l'insediamento di Punta Ala, il comparto del Gualdo per la precisione - il neorealismo era ormai cosa andata, ma la sua ricerca della pienezza urbana era ripartita dal Concorso delle Barene - io lo ricordo perfettamente, nella stanzetta più appartata del suo studio di via Nizza, assistito da Roberto Maestro e da Antonio Quistelli, - giovanissimi e così curiosamente difforni l'uno dall'altro - lo ricordo, dico, accostarsi a un piccolo tavolo su cui era stata disegnata la planimetria di base e, avendo raccolto una ricca manciata di quadratini di cartone neri preparati alla scala giusta dai suoi due assistenti, con gesto ampio e sicuro della mano e sapiente movimento delle dita, lasciar cadere una lenta pioggia di "elementi edilizi" che, raggiungendo il foglio disteso sul tavolo, disponevano le trame di un tessuto casuale, adombravano l'immagine sintetica di una ricchezza spaziale che, per Quaroni, in quel momento, nessuna preordinazione progettuale avrebbe potuto riprodurre con altrettanta innocenza e magia. Mi balzò alla mente il gesto di Pollock, la casualità nevrotica di John Cage¹⁴; ma quel gesto di Quaroni, più accattivante e familiare, aveva in sé, contemporaneamente, la solennità un po' curiosa degli stregoni - che, in fondo, sembrano tutti degli infernali *Maitres de Cuisine* - e la ieraticità dell'augure, che semina lente foglie intorno a sé e trae dal loro diverso cadere il destino degli uomini e della città: nostalgia, memoria dell'età d'oro dell'architettura e della città; esorcismo e forza evocativa della libera gestualità. Ma anche impotenza della ragione, anche di quella "intuitiva", anche di quella artistica vorrei dire, se non si trattasse di Quaroni, dal quale non ho mai sentito pronunciare la parola "arte".

Potrei dire allora, d'accordo con qualche mio amico, che questa impotenza, nel progetto di De Carlo, sovrasta la complessità degli intenti, pialla crudelmente la ricchezza delle ambizioni e, approfittando della evanescente astrazione dei suoi "principi formanti", rende il "tumulto dell'insieme" - sono parole di Pastor - una sorta di "pittresco medio" - sono parole mie - pronto per essere adattato, con la stessa dose di attendibilità e con pochi ritocchi - immagina

per esempio il tufo listato di laterizi al posto dell'intonaco colorato, le cornici di peperino al posto di quelle in pietra d'Istria, i camini di mattoni e "coppi" invece che di intonaco e cemento - a un altro contesto storico, a un altro ambiente culturale. Ma tutto questo io non lo dico: perché, non stupirti, c'è ancora quell'immagine che si affaccia in fondo al tendone della vigna di Mazzorbo, quel profilo ingannevole di figurine gessose, a provarmi il contrario: il progetto di De Carlo è un capostipite di un modo tutto "moderno" di risolvere ciò che forse non è risolvibile, cioè il rapporto stretto, di adiacenza, tra città antica e moderna. Quell'immagine è perfetta. In fondo nulla è realmente "veneziano" nel progetto di De Carlo, a parte l'orizzontalità della laguna e delle fondamenta, che non dipendono da lui. Ce lo siamo già detto: non lo sono i tipi edilizi, non lo è la volumetria, non l'ordinamento degli edifici; non lo sono i colori, inventati, quasi offensivi nel loro tono di spento pastello di fronte ai toni da vivacissima *guache* dei veri colori di Burano. Non lo è il taglio delle finestre - come invece lo è, almeno in parte, ma vistosamente, quello delle finestre del progetto di Valle - né la posizione di queste rispetto al vano che illuminano, né rispetto ai "pieni" delle pareti esterne. Non lo è, nella realtà delle sue misure, ti assicuro, neanche la sequenza degli spazi tra le case e il rapporto delle case con le fondamenta e il canale. Eppure così, da lontano, visto oltre la vigna di Mazzorbo, ma anche dall'altro capo del ponte di legno che lo unisce a Burano, esso si manifesta come un piccolo universo che, malgrado tutto, ben appartiene al luogo. E parafrasando ciò che Fernando Pessoa¹⁵ dice del "mondo esterno", cioè del maggiore tra gli universi, il fascino di questo progetto sta nel fatto che esso "è come un attore su di un palco: sta lì, ma è un'altra cosa". Ecco: il progetto *interpreta* il luogo come un attore la parte che gli viene affidata, ma il suo volto è soltanto prestato alla scena, pur se bene *interpretata*. Così la città messa in scena - possiamo ben dirlo noi che sappiamo commuoverci alla vista della città storica che esso *interpreta* - tuttavia ha il volto di un'altra città, la città moderna concepita da De Carlo, una città con altri problemi, direi anche con altri sentimenti, con altro carattere, non saprei dire se altrettanto o meno o più complesso di quello interpretato, ma senza dubbio diverso, alieno. E come ogni attore è costretto a trasformare la parte *secondo sé stesso* pur attenendosi al testo, perché quel testo ha bisogno, per vivere, proprio del supplemento di anima - e di *sóma* - che gli presta l'attore, così soltanto



portando sé stesso - e la città da sé concepita - nella parte di Venezia, un architetto del nostro tempo, può "recitare", appunto, Venezia, farla di nuovo vivere sulla scena che le è propria. Poiché, inoltre, la lingua in cui è scritta la parte (cioè la città storica) che si vuole interpretare non è più la naturale lingua dell'attore (cioè dell'architetto), egli deve farsi anche in altro senso interprete, traducendo il linguaggio della sua architettura nell'idioma della città (cioè della parte) da recitare; e come quel linguaggio e questo idioma sono ormai lontani tra loro e sembra ai più non decante, forse poco sicuro, troppo scomodo, troppo difficile o addirittura poco "morale" trasformare il proprio linguaggio moderno nel contatto con la città antica, ecco, i più bravi fanno rivivere il *Grammelot*¹⁶ della Commedia dell'Arte, assumendo nella propria parlata soltanto accenti e ritmi dell'altra lingua, quella antica; così fa Gregotti con quell'insistito ritmo regolare di altane e con il coronamento "a cornice" su corpi fabbrica che potresti invece dire "berlinesi"; così fa Bortoluzzi, con la fitta schiera di grandi camini e con le finestre binate, con una naturalezza che, sconosciuta agli altri, avvicina forse di più il suo *Grammelot* a un vero idioma locale, cadute di gusto incluse; e come fa, con un saggio di *eccessiva* bravura, soprattutto De Carlo, cui non puoi attribuire né una ostentata utilizzazione di elementi di caratterizzazione del paesaggio veneziano né l'assunzione di riconoscibili e "nobili" elementi decorativi locali, ma soltanto, realmente soltanto accenti e inafferrabili cadenze diffusi su un materiale architettonico già in sé linguisticamente inafferrabile: il vero, l'inquietante *Grammelot*.

Ne risulta una architettura che diventa sempre più "veneziana" quanto più distante è il punto di vista e filtrata l'immagine dalla distanza (ben lo sa Gregotti che, come tu mi dicevi, ama mostrare il suo progetto nell'area Saffa in scala urbanistica per confondere meglio il suo tessuto moderno, così visto da lontano, nei tessuti antichi che lo circondano). Per questo il progetto di De Carlo, così suo, così faticosamente suo, tuttavia suona alla distanza come un affettuoso parlar di gente del luogo che il vento ti mandi a folate, incomprensibile nelle parole, chiarissimo nelle cadenze, nella cantilena che ti raggiunge mentre il vaporetto si muove dalla riva di Mazzorbo verso Torcello e Burano e, affacciata alla murata della nave attardi forse lo sguardo, anche tu come un turista sensibile, su quelle figurine a tempera che staccano di poco i loro colori gessosi, verde e azzurro, dal fondo gessoso della luce lagunare.

Commiato.

Qui mi fermo, gentile amica, so di aver parlato troppo a lungo; ciò è dipeso dal mio carattere, ma anche dal fatto che il venir meno delle certezze del razionalismo (filosofico intendo) che dimostrava la verità - e l'errore - lascia spazio soltanto alla possibilità di mostrare la realtà, cioè di descriverla e di lasciarsi avvolgere da essa. Tuttavia veramente molto a lungo, trattando di Venezia, ho parlato di Roma, della nostra Scuola di Architettura e me ne dovrei scusare. Ma son così tanti gli intrecci tra le due facoltà che è quasi impossibile evitarlo. Muratori, Zevi, Piccinato da Venezia a Roma, Tafuri e Aymonino e adesso Purini, da Roma Venezia: e Portoghesi non è stato a lungo figura "istituzionalmente" veneziana? e Samonà non è stato anche uno stabile personaggio del paesaggio culturale e professionale romano? e Caniggia non ha collaborato con il tuo ufficio per il Centro Storico? E i concorsi di Venezia non hanno cimentato tutti, a cominciare da Quaroni? Lo stesso Benevolo, che oggi vi raggiunge, non ha le sue radici, profonde, nella nostra scuola romana e molti di noi nel suo insegnamento? e Francesco Tentori, storico professore dei Tolentini, non è sempre più attratto dalla scoperta della genesi romana di molte speranze e crisi della architettura italiana? Vedi dunque? Per rinverdire i giardini della nostra Scuola di Roma, oggi anch'essi disadorni, per rialzarne le Erme, riaprirne i templi, riscoprirne le sorgenti occorre comunque passare anche per Venezia. "Dunque", mi chiederai sorridendo, "è vero ciò che traspare da queste righe: sei tentato dall'idea di ricomporre un ideale Olimpo dei maestri dell'architettura romana?" Certo, amica mia; è tempo di ridare alla nostra facoltà il suo Cielo, il suo sistema di memoria, i suoi miti e agli studenti, a tutti noi, la ricchezza incomparabile degli esempi, e perché no, delle figure eroiche, se accetti ancora un po' di retorica. E non si tratta di forzare la realtà; ho letto con grande consonanza di animo l'intervista di De Carlo a Tentori, la sua ricostruzione eroica degli anni veneziani quando "... non puoi dimenticare" dice "cos'era la Scuola di Architettura di quegli anni. Discutevamo con gli studenti e fra noi per giornate intere, nella sede di San Trovaso e alle Zattere quando c'era il sole. Le nostre discussioni non avevano sosta. Con Gardella, Albini, Piccinato, Astengo, Egle Trincanato, De Luigi, Zevi e naturalmente Samonà ... E' difficile capire oggi cosa succedeva allora, perché le divergenze sono diventate motivo di silenzio - e di solitudine - mentre in quegli



V. Gregotti: intervento sull'area ex Saffa a Venezia (in questa pagina ed in quella precedente).

anni erano motivo di interesse, confronto, discussione....E tutto questo senza ostilità personale, per passione pura e incontenibile." Roma naturalmente è stata sempre diversa, in qualche modo - io credo - più cupa e dura, sia per gli studenti che per i docenti; sembra impossibile poter dimenticare quegli anni in cui in facoltà vennero a insegnare Quaroni e Zevi e Piccinato, e intanto, chiuso con i suoi discepoli in una stanza all'ultimo piano dell'ala vecchia, Muratori approfondiva nella solitudine la sua costituzione eretica. Ma in realtà, qui da noi, chi ricorda più, nel fare, l'impegno di Quaroni per una visione della città moderna che, senza perdere nulla della sua attuale problematicità, nulla delle sue contraddizioni e nulla delle sue opportunità, si apra, finalmente e davvero, alla vertigine delle attuali tecnologie e alla lezione del *continuum* della città antica? Chi conosce, chi ricorda più, l'esperienza di Muratori, chi riflette sul significato delle sue ricerche estreme, quelle rivolte al "territorio", colto nel momento in cui, prima che inizi la storia, da puro fatto tettonico esso si fa architettura, con i crinali che si trasformano in percorsi, la orografia in struttura organizzativa dello spazio, la morfologia in paesaggio, le rupi in città, le grotte, le pietre, gli alberi in case? Chi si accorge ormai che da quando Zevi ha scelto altre strade quasi nessuno più, qui da noi, coniuga il presente dell'architettura con la sua storia, percorrendola dal moderno all'antico per capire e per affermare, appunto, il presente? Chi ricorda più le sue lezioni che andavamo ad ascoltare anche noi docenti, giovani e vecchi? Chi il suo fronteggiar le assemblee del '68, con il coraggio profetico di Laocoonte che batte il ventre cavo del Cavallo? Chi il combattimento ad armi corte nel quale, invece, Quaroni cimentava i suoi migliori assistenti e studenti, infaticabile, scomodo maieuta? Chi i duelli tra i giovani Tafuri e Portoghesi a palazzo Salviati, che occorrerebbe obbligatoriamente riscrivere con la memoria di molti, sul linguaggio della architettura moderna e sulla dialettica tra innovazione e tradizione, tra libertà e principio di autorità nella storia e nell'insegnamento?

Tutto questo va ricostruito, rimesso in luce, amato, per non perderlo più; sento già, intorno, crescere l'interesse, anche dei giovani, per la ricomposizione della memoria storica della Scuola di Architettura, di Roma come di Venezia. Curiosamente la ricerca mi sembra partire da altrove, da Francesco Tentori, appunto, e dalla facoltà di Bari, per esempio; e dai giovani studenti di Bari, di Reggio, di Palermo; e da parte bene, intelligentemente, senza

veli né diaframmi ideologici. Ciò che conta è disegnare l'esatta geografia dei nostri miti senza ablazioni o amnesie e senza esercitare alcuna "damnatio memoriae"; è soltanto da bambini credere di dover parteggiare per Achille o per Ettore. Comunque parteggiare per l'uno non deve significare non saper piangere l'altro. Così io vorrei saper piangere Gianfranco Caniggia come si piange Patroclo o come Virgilio sa piangere il destino di chi muore incompiuto.

Ho iniziato ringraziandoti vivamente. Termino ringraziando con te:

Valeriano Pastor, per quel suo saggio "Progetti e Costruzioni a Venezia nel dopoguerra: il contributo dell'esperienza veneziana alla soluzione dei problemi della casa", in Costruire a Venezia, 1993, Venezia;

Francesco Tentori, per il suo libro "Imparare da Venezia" 1994, Roma; che consiglio a tutti. Manfredo Tafuri per i lunghi dialoghi sull'architettura degli italiani moderni, con cui mi cimentava ai bei tempi;

Giancarlo Benelli per il suo libro su "La Gnosi" che mi ha illuminato di insegnamenti ed esempi sui percorsi dell'eresia;

Umberto Galimberti che con il suo libro "Gli equivoci dell'anima" mi ha dato gli strumenti, le parole, la sintassi, le forme logiche per affrontare "gli equivoci dell'architettura" e mi aiuta a dipanare il groviglio delle voci degli Antichi, che si affollano attorno a me, sempre;

Renato Bollati, per la conferma puntuale del disegno dei progetti di Saverio Muratori per le Barene di San Giuliano e per l'affettuosa attenzione per quel detestabile studente che fui io;

Attilio Corsini, regista e capocomico del Teatro Vittoria di Roma, per i chiarimenti sul senso e la tecnica del *Grammelot*;

Giuseppe Longo, professore di Logica matematica alla LIENS di Parigi, mio cugino, per i rapporti tra ragione, memoria e follia, che non ci stanchiamo di indagare insieme;

Massimo mio figlio che studia ferocemente lingue classiche al ginnasio statale, dal quale ho amato far verificare le traslitterazioni in alfabeto latino delle parole greche con le quali ti ho afflitto;

il mio piccolo Macintosh che mi ha permesso di mettere accenti gravi e acuti su quelle parole greche, senza alcuna difficoltà.

E Diambra e Alberto Gatti che ci hanno deliziato di ospitalità e intelligenza a Venezia.

Saluta per me tua figlia, ti abbraccio. A presto, spero

Lucio V. Barbera