

150th Anniversary of the Politecnico di Milano, 1863-2013
PhD School General Course
«Tradition and Perspectives of Polytechnic Culture in Europe»

ScientificCommittee
Carolina Di Biase, Gabriele Pasqui, Ornella Selvafolta,
Andrea Silvestri, Ilaria Valente, Daniele Vitale

Fascicolo 11 - Booklet 11

Pier Aldo Rovatti, Daniele Vitale

Università degli Studi di Trieste, Politecnico di Milano

Ernesto Rogers e Enzo Paci.
Considerazioni sul rapporto tra architettura,
ingegneria e pensiero filosofico.

May 14th, 2013

Applications / Iscrizioni:
Dott.ssa Costanza Mangione – costanza.mangione@polimi.it

Organization / Organizzazione:
Laura Balboni, Francesca Floridia, Chiara Occhipinti

La redazione di questo fascicolo è stata curata da

The present booklet has been edited by

Francesca Floridia, Chiara Occhipinti, *dottoresse di ricerca / PhD.*

Indice / Summary

- 5 **Pier Aldo Rovatti**
Profilo biografico
- 7 **Daniele Vitale**
Short Biography
Profilo biografico
- 9 **Enzo Paci. Architettura e società**
Pier Aldo Rovatti
- 13 **Il cuore della città**
Enzo Paci
- 20 **Problematica dell'architettura contemporanea**
Enzo Paci
- 34 **L'architettura e il mondo della vita**
Enzo Paci
- 42 **Continuità e coerenza dei BBPR**
Enzo Paci
- 48 **Ernesto Rogers. Un vulcano nel
profondo di un oceano**
Daniele Vitale
- 57 **Bibliografia / Bibliography**
Principali libri e saggi di Pier Aldo Rovatti
Main Books and Texts by Pier Aldo Rovatti
- Principali libri e saggi di Daniele Vitale
Main Books and Texts by Daniele Vitale

Pier Aldo Rovatti. Profilo biografico

Pier Aldo Rovatti è nato a Modena il 19 aprile 1942. Ha compiuto i suoi studi a Milano, laureandosi nel 1966 all'Università Statale in «Filosofia teoretica» con una tesi sul pensiero di Alfred North Whitehead, avendo come relatore Enzo Paci e correlatore Ludovico Geymonat. Tra il 1960 e il 1965 si è occupato di teatro collaborando con il Piccolo di Milano e svolgendo attività di critico per il quotidiano «Avanti!».

Dopo essere stato assistente a Milano, ha avuto nel 1976 un incarico di insegnamento di «Storia della filosofia contemporanea» all'Università di Trieste, dove attualmente insegna in qualità di professore ordinario. Sempre nel 1976 ha assunto la direzione della rivista di filosofia e di cultura «aut aut», fondata nel 1951 da Enzo Paci e alla quale aveva iniziato a collaborare già negli anni sessanta. Ha pure collaborato sin dalla nascita del giornale alle pagine culturali del quotidiano «La Repubblica», ed è diventato uno degli editorialisti del quotidiano triestino «Il Piccolo».

A partire dal 1983 ha lavorato attorno all'ipotesi filosofica del «pensiero debole», partecipando a numerosi convegni in Italia e tenendo seminari e corsi di lezioni a Parigi, Barcellona e Santiago de Compostela. Nel 1983 è uscito per le edizioni di Feltrinelli il volume *Il pensiero debole*, curato da Rovatti insieme a Gianni Vattimo e che comprende numerosi saggi; è stato ristampato più volte e tradotto in più lingue e ha suscitato un ampio dibattito.

Negli ultimi anni ha lavorato in contatto con gruppi di psicanalisti e ha tenuto rapporti ravvicinati di scambio e collaborazione con Jacques Derrida. Rovatti ha introdotto e commentato l'opera di numerosi pensatori e filosofi, e ha tra l'altro curato la pubblicazione delle opere di Henri-Louis Bergson.

Nel 2010 è uscito un volume a lui dedicato, nato da una tesi di dottorato di ricerca in Filosofia contemporanea all'Università di Zurigo:

RENÉ SCHEU, *Il soggetto debole. Sul pensiero di Pier Aldo Rovatti*, con una lettera di Gianni Vattimo, Mimesis, Milano 2010.

«Nel proporre l'elaborazione del pensiero filosofico di Rovatti, Scheu ripercorre anzitutto le tappe della sua formazione filosofica e fa riferimento in particolare alla fenomenologia di Husserl, a Enzo Paci e all'influenza incisiva che su di lui hanno sortito le riflessioni di Heidegger sull'Essere e sull'Esserci e sul pensiero dell'essere come pensiero del soggetto. [...] Scheu articola il suo discorso facendo leva soprattutto sull'interpretazione incrociata di Rovatti del pensiero di Husserl e di Heidegger, i suoi due riferimenti emblematici: da una parte il metodo di Husserl che permette di immergersi nelle cose e dall'altra la via di Heidegger che si dà solo nell'andare “verso le cose stesse”; il dimostrare e il “vedere i fenomeni” in Husserl e il “mostrarsi e il lasciare apparire delle cose” in Heidegger» (da una recensione di Alessandra Granito del 17 giugno 2010).

La rivista trimestrale «aut aut» è stata fondata a Milano nel 1951 da Enzo Paci. Nasce come rivista di filosofia con un'intonazione decisamente critica e un'apertura all'intero orizzonte culturale, dai fenomeni artistici ai problemi delle scienze umane, dalla letteratura alla psicanalisi e all'epistemologia. Questo tratto è rimasto costante lungo tutta la sua ininterrotta storia, anche quando «aut aut» è passata, nel 1976, sotto la direzione di P.A. Rovatti, accentuando il progetto di una politica della cultura attraverso la filosofia. Si è così confermata negli anni come una delle riviste italiane di maggior prestigio internazionale, sulla quale hanno scritto moltissimi protagonisti del pensiero contemporaneo, quali Michel Foucault e Jacques Derrida. L'iniziale ispirazione fenomenologica è stata mantenuta e allargata fino a fare di «aut aut» una sorta di laboratorio di idee e di discussioni, al di là di ogni steccato ideologico e con respiro europeo e internazionale.

Nel 2011, in occasione dei sessant'anni della rivista, ne è uscita per i tipi de il Saggiatore un'antologia intitolata *Il coraggio della filosofia*, curata da P.A. Rovatti.

Daniele Vitale. Short biography

Born on January 5, 1945 in Muralto, Switzerland. He studied architecture at the Milan Polytechnic and here he graduated in 1969 with Aldo Rossi. His academic career started in Milan, at first as Rossi's assistant (1969-71); in 1976 he was nominated Professor of Architectural Composition. Since 1987 he is Chair; he taught at the Turin Polytechnic and later at the Milan Polytechnic, as well as at foreign universities and at Harvard Graduate School of Design. He always coupled his research on modern and antique cities, monuments and building types, to his design work and theoretical formulations. He collaborated with Ignazio Gardella, one of the masters of Italian architecture, on some projects (in particular for the historical center of Genoa in 1969-74 and for Villa Eremo in Lecco in 1984-86); with Aldo Rossi he worked on two exhibits at the XV and XVI Triennale of Milan («International Architecture» in 1973 and «Architecture/Idea» in 1981). From 1978 until 1981 he was on the editorial board of «Lotus International». Since 1988 he was co-directing with Carlo Olmo a series of books («I testimoni dell'architettura») published by Allemandi in Turin. He is now directing another series of books («Il tempo e le opera») published by Il Poligrafo in Padova. His essays, articles and researches have been published in many books and on the main international reviews; among his writings are studies on European cities, on archaeology, on Rationalism and on Giuseppe Terragni. He coordinated national researches financed by Murst and carried out studies for various institutions and for the European Council. Since 2000 he is directing the PhD course in «Architectural Composition» at the Milan Polytechnic. He especially dealt with the condition of the historical city. He won several architectural competitions, some of which international, and he is author of projects for Italian and foreign, especially Spanish, cities; he developed studies and projects on Milan; he realized a garden in Granada, near the Alhambra; he realized the redesign of the central squares for the city of Rho (province of Milan); he is also author of projects for residential buildings, squares and restorations. He lives and works in Milan.

Daniele Vitale. Profilo biografico

È nato il 5 gennaio 1945 a Muralto, in Svizzera. Ha studiato architettura presso il Politecnico di Milano, dove si è laureato nel 1969 con Aldo Rossi. Ha iniziato la carriera accademica a Milano come assistente di Rossi (1969-71) e dal 1976 è professore di Composizione architettonica. Dal 1987 è titolare di cattedra e ha insegnato presso i Politecnici prima di Torino e poi di Milano, ma anche in università straniere e in particolare come *visiting professor* alla Graduate School of Design di Harvard negli Stati Uniti, all'Università di San Paolo in Brasile, in università portoghesi e spagnole. Ha sempre affiancato lo studio della città, dei monumenti e dei tipi edilizi al lavoro di progettazione e all'elaborazione teorica. Con Ignazio Gardella, uno dei maestri dell'architettura italiana, ha collaborato ad alcuni progetti (in particolare per il centro storico di Genova nel 1969-74 e per Villa Eremo a Lecco nel 1984-86) e con Aldo Rossi ha lavorato a due mostre della XV e XVI Triennale di Milano («Architettura internazionale» del 1973 e «Architettura/Idea» del 1981). Dal 1978 al 1981 è stato redattore di «Lotus International», una delle principali riviste della cultura architettonica europea. Con Carlo Olmo dal 1998 ha diretto la collana di testi teorici «I testimoni dell'architettura», dell'editore torinese Allemandi. Sta ora dirigendo un'altra collana, «Il tempo e le opere», presso l'editore «Il Poligrafo» di Padova. Ha pubblicato saggi, articoli e ricerche su numerosi libri e sulle principali riviste internazionali, e tra essi studi sulle città europee, sull'archeologia e sull'architettura del razionalismo. È stato responsabile di diverse ricerche nazionali finanziate dal Ministero dell'Università (Murst, ora Miur) ed ha svolto studi per enti e istituzioni e in particolare per il Consiglio d'Europa. Dal 1996 al 2000 è stato membro del collegio docenti del Dottorato in Composizione architettonica di Venezia e dal 2000 è coordinatore del Dottorato in Composizione architettonica del Politecnico di Milano. Ha vinto concorsi d'architettura anche internazionali ed è autore di progetti per città italiane e straniere, in particolare spagnole; su Milano ha elaborato studi e progetti; a Granada, in Spagna, ha realizzato a seguito di un concorso un giardino nei pressi dell'Alhambra; a Rho, in provincia di Milano, ha ridefinito le piazze centrali e recuperato o costruito edifici; altrove ha realizzato edifici residenziali, piazze, restauri. Vive e lavora a Milano.

Enzo Paci. Architettura e filosofia¹

di Pier Aldo Rovatti

Ricordo che «aut aut» è stata fondata da Enzo Paci nel 1951. Quasi subito la rivista è diventata il manifesto di una posizione filosofica che faceva centro sul concetto di *relazione*. In tre puntate, Paci vi pubblicò nello stesso 1951 una vera e propria sintesi del suo pensiero di allora improntato al relazionismo. Nel 1957 – ricordo anche ai lettori più giovani – sarebbe uscito un suo libro particolarmente importante: una specie di segnavia nel suo percorso filosofico, *Dall'esistenzialismo al relazionismo* (che è stato poi riedito da Bompiani ed è attualmente in commercio). Gli autori di riferimento, i principali, erano in quegli anni Alfred North Whitehead e Edmund Husserl, forse proprio in quest'ordine. E se la questione cruciale è già per Paci la soggettività, gli operatori filosofici di cui si serve sono soprattutto le idee di tempo e di relazione, declinate in tutte le loro dimensioni e nel loro necessario intreccio. In funzione, cioè, di uno stile intellettuale che non separava mai – ricordo ancora – il lavoro filosofico dalle pratiche e dalle esperienze culturali e sociali di vita: l'alto dal basso, l'astratto dal concreto. È uno stile, una figura intellettuale, che per tanti motivi abbiamo poi smarrito per strada confondendolo con qualcosa di scontato. Che non lo sia per noi è dimostrato dall'affanno che abbiamo oggi di ritrovare ogni volta una qualche condizione di non separatezza.

Prendiamo l'esempio dell'architettura. Rileggiamo questi testi che Paci scrive, nel periodo dal 1955 al 1959, per alcune riviste di architettura, e in particolare per «Casabella» (e che ripubblichiamo nel presente fascicolo di «aut aut» ricordando i trent'anni dalla sua morte, avvenuta nel 1976). Tempo e relazione vengono declinati con lo spazio, non con lo spazio in generale della scienza e della filosofia, ma con quello particolare con cui si misurano gli architetti. Con l'occhio ai formidabili problemi di transizione con cui ha a che fare l'architettura del Novecento, in gran parte condensati nella parola «moderno». Ma anche con l'occhio a una comunità di lavoro più ristretta come quella operante nella Milano di Ernesto Nathan Rogers e dello studio BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers). I rimandi alla Bauhaus (al femminile, come si usava scrivere allora), a Gropius, a Le Corbusier, e a Wright, non sono poi così generici se precipitano spesso nella concretezza di un'opera precisa, come nel caso paradigmatico della Torre Velasca, ben presente a tutti gli abitanti di Milano.

¹ Questo saggio è estratto dal n. 333 di «aut-aut», gennaio-marzo 2007.

Con Rogers e con gli altri Paci era a stretto contatto. Un contatto e uno scambio del tutto *normali* per la cultura filosofica che lui rappresentava e per lo stile intellettuale che andava praticando, dentro e fuori l'università: in realtà queste dimensioni non conoscevano soluzione di continuità. Voglio dire che non c'era un Paci che faceva lezione la mattina e poi un Paci che parlava con Rogers il pomeriggio. A lezione Paci parlava di architettura come se l'architettura fosse ovviamente una pratica filosofica. Con Rogers parlava di filosofia come se la filosofia avesse ovviamente a che fare con le pratiche degli architetti.

Lascio agli addetti ai lavori il compito di descrivere le loro impressioni oggi, di fronte a queste pagine. Provano un qualche effetto di spaesamento? È solo acqua passata? I rischi di fissazione che Paci vedeva nelle idee stesse di «razionalismo», «modernità», «tecnica», «funzionalismo», non ci riguardano più? L'affidarsi di Paci a idee come «forma», «organicità», «processo», «apertura», e magari alla stessa parola «dialettica», appare ingenuo al vaglio critico del dibattito attuale?

Osservo solo, sommessamente, che il nostro attuale dibattito è perlomeno accidentato e procede un po' a tentoni: quando oggi l'architetto si rivolge al cosiddetto filosofo perché lo aiuti a lavorare su contenitori teorici come «differenza» o «decostruzione», «ermeneutica» o «narratività», a me pare che non lo faccia per percorrere assieme un tratto di strada, ma rivolgendosi più che altro a una competenza specifica, a un esperto di linguaggio filosofico. Le tante occasioni culturali, che pure vengono promosse, mascherano spesso, a mio parere, il fatto che si tratti di mondi separati e comunque distanti. Basterebbe solo guardare a come sono organizzati i relativi studi universitari.

Quello che colpisce, leggendo i testi di Paci sull'architettura, è infine proprio uno stile culturale che ormai ci appare lontanissimo. Non a caso, se andiamo a sfogliare le prime annate di «aut aut», non troviamo quasi mai un atteggiamento filosofico riferito disciplinarmente a se stesso. L'idea di fenomenologia come stile o esercizio di pensiero, che comincia a disegnarsi, si costruisce infatti come sintesi o unificazione culturale. Il problema della casa e dell'abitare appartiene tanto al filosofo quanto all'architetto: è una questione che riguarda l'esperienza del vivere e la sfera pubblica del mondo della vita. Lì si radicano i problemi del «senso» e del «bello» come dimensioni del vivere stesso; da lì muovono le considerazioni intorno al rapporto tra architettura ed estetica, come relazione da difendere e da arricchire, e la discussione intorno alla «tecnica», come terreno da riconoscere (non da demonizzare) per annetterlo a un'esperienza dotata di senso.

Il lettore mi perdonerà se ricordo che i miei primi passi in questo mondo filosofico, che Paci rappresentava allora in Italia forse meglio di chiunque altro, avvengono (all'inizio degli anni sessanta) mettendo a confronto il teatro e la fenomenologia come intreccio relazionale. Bisognava giocare su almeno due tavoli? Paci era indubbiamente un maestro di questo gioco interdisciplinare che valorizzava ogni volta le pratiche specifiche e le loro esigenze di pensiero. Solo così – ho imparato da lui – la filosofia può funzionare come pratica fungente e compito pubblico. La genesi e la realizzazione della sua idea di fenomenologia passa sicuramente attraverso questo lavoro di articolazione e chiarificazione, fino a quell'esito che alcuni anni dopo chiamerà *enciclopedia*. Nessuna scolastica fenomenologica, che anzi Paci aborrisce.

Non posso neppure dimenticare, rileggendo queste pagine, le sollecitazioni, che respirai nell'ambiente delle sue lezioni, a occuparmi di Whitehead, che divenne poi per vari anni, diciamo così, il *mio* autore. Ma, ancora più precisamente, a lavorare, dentro Whitehead, sulla questione della *misplaced concreteness*. A veder bene, questo è il basso continuo dei discorsi che qui Paci tiene agli amici architetti e a tutto lo sviluppo del movimento moderno in architettura. Il tema della «concretezza malposta» si avvolge con quello della «crisi», ne è – per così dire – l'esempio concreto.

Poco più tardi, quando i problemi del marxismo verranno in primo piano nel suo pensiero, Paci batterà sulla parola tedesca *Verdinglichung*, reificazione. Ma è chiaro che Whitehead gli aveva fornito gli strumenti per individuare e trattare un *pericolo* di arresto e di blocco inerziale che lui vedeva sempre in agguato in ogni pratica culturale confermata, e già latente in ogni idea di esistenza codificata. È una lotta che condurrà fino alla fine per combattere e – insieme – paradossalmente difendere il *negativo*. Gli antidoti? Sono già tutti squadernati nelle pagine che vi accingete a leggere. Organicità, forma aperta, processo, relazione. La relazione, appunto, che viene a configurare un universo intersoggettivo la cui espansione (o «internazionalità») è per Paci la maggiore controassicurazione nei confronti di ogni fissismo («barbarico», direbbe lui). In un movimento, dal micro al macro e viceversa, che non può conoscere arresti, pena appunto l'imbarbarimento, e che deve far convivere paradossalmente (ma necessariamente) la dimensione che oggi chiameremmo globale con la dimensione regionale, locale e perfino particolare della comunità dei soggetti.

Desidero qui ringraziare, a nome della redazione di «aut aut», Francesca Romana Paci che ci ha permesso di pubblicare i testi che seguono, e l'architetto Francesco Rispoli che ha caldeggiato in ogni modo tale pubblicazione.

Alcuni di questi testi, assieme ad altri sul medesimo argomento, sono stati successivamente ripresi nel volume E. PACI, *Relazioni e significati*, Lampugnani Nigri, Milano 1966, vol. III.

Il cuore della città¹

di Enzo Paci

La fondazione di una città era, già per Giambattista Vico, la configurazione di uno spazio umano tagliato nella *ingens sylva* della barbarie. Uno spazio umano con un suo tempo, il tempo della *societas*, il tempo «associativo» che caratterizza «la città e il concetto di cittadino, in antitesi a quello di contadino»². José Luis Sert, impostando il problema del «cuore della città»³ riprende in fondo il tema vichiano e weberiano. Lo spazio cittadino, scrive Sert, è uno spazio ben diverso dallo spazio di Einstein: nasce quando l'uomo si distingue dalla natura e si oppone al «cosmo geobotanico» costruendo quello che Ortega y Gasset definisce uno «spazio civile»⁴. L'impostazione del problema che pone la città in antitesi alla natura e alla campagna è solo parzialmente accettabile, come vedremo nella conclusione di questo scritto.

Fin dal Congresso di Francoforte (1929) i CIAM riconoscono che l'architettura non è separabile dall'urbanistica. Progettare un edificio «separato» non è possibile: lo studio dell'abitazione, imponendo l'esame del terreno, dei servizi comuni, della circolazione (Bruxelles, 1931), si amplia, necessariamente, nello studio della città nel suo insieme (Carta d'Atene, 1933). Si tratta di un punto di vista antiseparatistico che nega, quindi, almeno implicitamente, una netta separazione della città dalla natura aperta non ancora delimitata. Nonostante l'origine della città, nella quale la *societas* si presenta come

¹ Il saggio è pubblicato per la prima volta in «Casabella-continuità», 202, 1954, pp. VII-X.

² Cfr. MAX WEBER, *La città*, trad. it. di O. Padova, Bompiani, Milano 1950, p. 34.

³ Cfr. CIAM, *Il cuore della città*, a cura di Ernesto Nathan Rogers, Josep Lluís Sert e Jaqueline Tyrwhitt, Hoepli, Milano 1954. [I CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne) furono costituiti nel Castello di La Sarraz, in Svizzera, nel giugno 1928 da un gruppo di ventiquattro architetti europei su iniziativa di Le Corbusier, Hélène de Mandrot (la proprietaria del castello) e Sigfried Giedion, primo segretario generale, per propagandare i fondamenti dell'architettura moderna. Tra gli altri membri fondatori c'erano Karl Moser (primo presidente), Hugo Häring, Pierre Jeanneret, André Lurçat, Ernst May, Hannes Meyer, Carlo Enrico Rava, Gerrit Rietveld, Alberto Sartoris. In seguito si aggiungeranno altri importanti membri come Alvar Aalto, Hendrik Petrus Berlage, Ernesto Nathan Rogers. Gli altri congressi furono quelli di Francoforte, Germania (1929), Bruxelles, Belgio (1930), Atene, Grecia (1933), Parigi, Francia (1937), Bridgwater, Inghilterra (1947), Bergamo (1949), Hoddesdon, Inghilterra (1951), Aix-en-Provence, Francia (1953), Dubrovnik, Jugoslavia (1956). Nel 1959 a Otterlo in Olanda ci fu la fase conclusiva e lo scioglimento dell'organizzazione. Nel 1933 i CIAM presentarono la Carta di Atene, testo fondatore dell'architettura e dell'urbanistica moderna.]

⁴ *Ivi*, p. 3.

qualcosa di chiuso, di protetto (ben rappresentato dalle strutture medioevali della «guarnigione» e della «fortezza») la «città mercato», per esempio, costringe la città chiusa ad aprirsi e l'apertura è fondamentale per il carattere sociologico dell'unione cittadina⁵.

La città è di fatto un punto di incontro tra il chiuso e l'aperto, tra la delimitazione e la relazione. Il suo cuore, come ogni cuore, non ha soltanto un movimento centripeto di diastole, ma, contemporaneamente, un movimento centrifugo di sistole. Ha un movimento di aspirazione dall'esterno verso un centro ma ha anche un movimento di espansione dal centro verso l'esterno. La città è un nodo di rapporti, un *momento focale della relazione*. Un'insistenza troppo marcata sul carattere centripeto del cuore può compromettere l'impostazione del problema. Il cuore di una città, in quanto centro di relazione, non può ammettere un dualismo troppo radicale tra città e natura, tra misura umana e misura cosmica. Una problematica di questo tipo è quella che sottostà alla discussione sulla decentralizzazione (la città giardino) e la ricentralizzazione. Sert sembra insistere soprattutto sulla ricentralizzazione: «Per favorire questo processo bisogna edificare nuovi centri comuni per i cittadini, nuovi cuori della città»⁶.

Se concepiamo il cuore della città come un momento focale della relazione la sua problematica si lascia inserire in modo molto interessante in una prospettiva filosofica di tipo relazionistico, sia che la relazione venga intesa in senso sociale sia che si intenda come relazione tra civiltà e natura o tra uomo e cose. Certamente, da questo punto di vista, il contributo di Jacob Berend Bakema è di decisiva importanza. Bakema insiste sul valore relazionale del cuore (un cuore può essere anche un cimitero, «un luogo in cui la separazione tra la vita e la morte si è trasformata in un meraviglioso legame»⁷). «Vi sono momenti nella vita – continua Bakema – in cui sparisce la separazione tra l'uomo e le cose: in questi momenti scopriamo il miracolo della relazione». E aggiunge: «Lo sviluppo della scienza ha dimostrato che le cose che vediamo in natura e nell'arte non sono in realtà quelle che vediamo. Ogni giorno scopriamo che le uniche cose che esistono sono le relazioni, e forse si può anche dire che lo scopo della vita è quello di diventare consapevoli dei principi fondamentali di una vita completa di relazioni». Il mondo al quale si contrappone il punto di vista relazionistico è il mondo della chiusura del possesso: «L'etica dell'avere e del possedere gettò la gente in una vita confusa: le cose

⁵ Cfr. M. WEBER, *La città*, cit., p. 60 ss.

⁶ CIAM, *Il cuore della città*, cit., p. 4.

⁷ *Ivi*, p. 67.

diventarono più importanti del loro rapporto e nella stessa città non fu più possibile creare qualcosa che esprimesse chiaramente il valore della relazione». E a proposito del cuore della comunità di Rotterdam (Gruppo Opbouw dei CIAM): «Speriamo di aver condotto la nostra opera in modo che la gente che abita nella nostra comunità non abbia il senso della solitudine, e in modo che essa, per mezzo della propria attività, possa scoprire la luce di un nuovo valore. È il valore di una relazione umana caratteristica del mondo nel quale viviamo [...]»⁸. Il punto di vista di Bakema è in perfetto accordo con il relazionismo, con una filosofia, cioè che combatte ogni concetto sostanzialistico dell'essere e concepisce la realtà come un processo organico e relazionale⁹.

In quanto momento focale di relazione il cuore della città è un problema sociale nel quale si congiungono strettamente il progetto architettonico e il piano urbanistico. Il problema sociale è in gran parte un problema di comunicazione umana e di liberi rapporti in funzione antitetica alla comunicazione spesso condizionante e meccanicizzata della radio, del cinema, della televisione. Alla comunicazione meccanicizzata si contrappone l'organismo comunitario originale e spontaneo, che si esprime, gradualmente, nella famiglia, nel villaggio, nella borgata rurale, nell'agglomerato residenziale, nel quartiere, nelle parti componenti della metropoli. Il programma del gruppo Mars per l'VIII Congresso dei CIAM aveva notato: «Per ciascuno di questi gradi (famiglia, villaggio ecc.) si richiede la creazione di uno speciale ambiente fisico nel quale possa manifestarsi in modo concreto il senso della comunità. È questo il cuore fisico della comunità, il suo nucleo, il suo nocciolo»¹⁰.

Il cuore oltre che un momento focale di relazione è, dunque, anche un centro che si oppone a una comunicazione meramente esterna, è un nucleo spontaneo e «organico». Il termine «organico» va inteso soprattutto in senso antimeccanicistico: ha lo stesso significato che ha in Whitehead la filosofia del processo «organico» della vita in quanto contrapposta a un concetto del processo nel quale, come direbbe Giedion, la relazione causa-effetto è fissata deterministicamente secondo il modello classico di Newton. Scrive giustamente Giedion: nella prospettiva classica «la storia era semplice e così pure la fisica: causa ed effetto in storia, causa ed effetto in fisica, causa ed effetto in psicologia. Le scienze fisiche, per prime, hanno abolito questa legge, e oggi siamo costretti a riconoscere che la relazione che intercorre tra il cuore della città e la struttura sociale

⁸ *Ivi*, pp. 67-68.

⁹ Cfr. ENZO PACI, *Tempo e relazione*, Taylor, Torino 1954.

¹⁰ CIAM, *Il cuore della città*, cit., p. 6.

[...] non è così semplice. Non sempre infatti questo rapporto obbedisce alla legge di causa ed effetto»¹¹. In altre parole, noi diciamo, il processo storico è processo in un *campo di possibilità*, sia pure limitate da dati condizionanti: proprio questo fa sì che il processo stesso non sia necessariamente rigido ma organico. Senza l'organicità e la possibilità non si spiega la vita così come non si spiega l'arte. Michelangelo, col Campidoglio, coglieva il senso di una libertà perduta ma esprimeva, insieme, una possibilità sempre valida per il futuro, anche se non realizzabile nella sua situazione storica. «Quello che Michelangelo – scrive Giedion – ha voluto rappresentare nella sua area capitolina è la sconvolgente irrazionalità degli eventi storici e l'enigmatica mancanza di relazione diretta tra causa ed effetto»¹².

Una concezione organico-relazionistica del processo storico è certo più vicina a una visione del mondo orientata in senso genetico-biologico-evoluzionistico che a una concezione meccanicistica. È ciò di cui si è reso profondamente conto George Scott Williamson che si richiama a un concetto di processo evolutivo orientato verso la libertà, o meglio, verso un ordine che è la libertà e cioè armonia relazionale¹³. La legge del *cosmos*, che si riflette nella costruzione architettonica, secondo Williamson è una totalità pluralizzata e cioè una totalità di tipo organico. Con notevole penetrazione Williamson nota che un punto di vista di questo genere sostituisce il «come» al «che cosa»¹⁴, la modalità del processo e del comportamento alla staticità della sostanza, la relazione organica all'irrelazionalità dell'essere. In tal modo Williamson si pone su un piano rigorosamente relazionistico poiché è caratteristica del relazionismo la sostituzione di una logica del «come», o «logica modale», a una logica sostanzialistica e meramente formalistica.

La forma fisica del cuore della città deve non solo esprimere il senso della comunità ma rendere possibile una libera comunità organica, una nuova vita cittadina, deve essere, quindi, una forma che si determina in funzione di rapporti spontanei e aperti di comunicazione. «L'architetto urbanista può soltanto – scrive Sert – aiutare a costruire la cornice o il vaso entro il quale si dovrà svolgere la vita della comunità», perché l'effettiva possibilità di una comunicazione libera e democratica dipende da una data struttura sociale. Sert aggiunge, però, che la creazione di centri o cuori, non può «dipendere dalla

¹¹ *Ivi*, p. 25.

¹² Cfr. anche SIGFRIED GIEDION, *Spazio, tempo e architettura* (1941), trad. it. di E. e M. Labò, Hoepli, Milano 1954, pp. 66-67.

¹³ CIAM, *Il cuore della città*, cit., pp. 31-35.

¹⁴ *Ivi*, p. 31.

speculazione privata perché essi sono necessari alla città e alla nazione». Sarebbe erroneo, tuttavia, credere che le forme del vaso, o della cornice, siano socialmente irrilevanti. La forma, in quanto funzionale, determina delle condizioni possibili e richiede quindi un modo di vivere piuttosto che un altro. Le forme degli spazi e dei gruppi di edifici, nota Sert, «potrebbero essere l'espressione della nostra cultura, delle nostre conoscenze tecniche e soprattutto di un nuovo modo di vivere»¹⁵. Si deve qui insistere sul significato del termine «espressione». Esprimere, in architettura, un nuovo modo di vivere, non è un fatto passivo ed è qualcosa di più di una suggestione. Un nuovo edificio, di cui la struttura è in contrasto con strutture di fatto esistenti, e tipiche di situazioni sociali superate, è la dimostrazione vivente che un nuovo modo di vita è possibile e, sia pure limitatamente, il nuovo edificio è già l'attuazione di una vita nuova. La funzione non è soltanto la rispondenza a una situazione data. In quanto estetica è creatrice, pone cioè, con la sua forma, modi di vita non ancora realizzati e, spesso, non realizzabili in date situazioni. Filosoficamente si può esprimere questo fatto dicendo che l'arte, in generale, è sì espressione, ma espressione di una «funzione possibile». La categoria della *possibilità* è qui decisiva. La costruzione, o ricostruzione, di una città, non è un fatto astratto ma si inserisce in un processo storico e un processo storico è sempre in atto in un campo di possibilità.

Momento focale della relazione e momento dialettico dei movimenti centripeto e centrifugo, il cuore della città è anche sintesi tra il vecchio e il nuovo, tra la permanenza e l'emergenza. La città, scrive James Maude Richards, è lo scenario di un dramma che sempre si rinnova («è molto importante l'atteggiamento che l'architetto assume nei riguardi degli edifici già esistenti: spesso si trova il vero significato di una località analizzando la funzione che essa ha svolto nella storia»¹⁶).

L'equilibrio estetico, l'armonia, è una sintesi dinamica tra una possibilità nuova e il condizionamento della tradizione di cui il valore è riconosciuto proprio in quanto la nuova funzionalità non si pone come astratta ma come effettivo rinnovamento in una continuità. È chiaro che l'insistenza sull'elemento permanente e sulle necessarie premesse storiche non tende a paralizzare l'emergenza dell'avvenire: il punto di vista di Giedion, che studia le città greche del IV e del V secolo¹⁷ è complementare a quello di

¹⁵ *Ivi*, p. 13.

¹⁶ *Ivi*, p. 60.

¹⁷ *Ivi*, p. 19.

Paulsson («la storia dell'urbanistica [...] non può insegnare nulla all'urbanistica moderna»¹⁸). Le due posizioni non vanno intese in senso esclusivistico.

La prospettiva dialettica, consapevolmente assunta da Rogers, «rifiuta ogni apriorismo dogmatico, o comunque ogni formalismo superficiale, e non ci consente di definire in termini generali, che abbiano validità universale, il contenuto e la esplicita forma delle soluzioni urbanistico-architettoniche atte a risolvere i molteplici casi»¹⁹. Inserito nel concreto processo storico il metodo funzionale, osserva Rogers, può comunque rendere comprensibile una sintesi tra il vecchio e il nuovo, tra i valori estetici, per esempio, visti *sub specie aeternitatis*, e «le rapide mutazioni della nostra vita»²⁰.

Il concetto di funzionalità, proprio in quanto inserito in un processo non ha dunque un carattere meccanicistico. Aperto al possibile il processo può progettare funzioni che non dipendono direttamente da cause determinate. La funzione esprime e attua valori possibili, eccede sempre il bisogno che la suscita e crea, quindi, valori estetici e morali che oltrepassano le esigenze per cui è sorta. Questa chiarificazione rende comprensibile il compito che ha il cuore della città come centro di spontanea creazione di forme estetiche: è il tema sul quale insiste Le Corbusier²¹. Il cuore della città si pone tra l'architettura e il teatro: il teatro «spontaneo» si rivela, nella funzionalità dinamica della costruzione e dello scenario architettonici, come matrice delle arti. L'intuizione di Le Corbusier reinserisce nella comunità umana l'esigenza funzionale della creazione estetica. Pittura e scultura non appaiono più come legate all'architettura dall'esterno, ma si ripongono, in forma moderna, all'interno della relazione umana che le rende necessarie come esperienze di forme possibili, di valori che non possono essere espressi solo architettonicamente ma che sono tuttavia inseparabili da una vita umana completa. Quando l'architettura si rende conto che la funzione non è soltanto la rispondenza a un dato bisogno utilitario ma rientra nella complessità di un processo storico totale, risulta chiaramente che ci sono delle forme che debbono rispondere a funzioni non soltanto architettoniche, forme che rendono necessaria la rappresentazione pittorica e scultorea allo stesso modo che, per la vita dell'uomo, sono necessarie la poesia e la filosofia.

¹⁸ *Ivi*, p. 29.

¹⁹ *Ivi*, p. 71.

²⁰ *Ivi*, p. 73.

²¹ *Ivi*, p. 41 ss.

L'insistenza di Le Corbusier e di Gropius²² sulla «misura umana» esige qualche annotazione che ci riconduce all'inizio del nostro discorso. Non si vuol negare la misura umana ma nemmeno il rapporto con la natura, in accordo, del resto, con l'insegnamento fondamentale di Le Corbusier. È vero che la città è costruita, all'inizio, dall'uomo contro la natura, contro la natura «geobotanica» o contro la vichiana *ingens sylva* della barbarie. La natura, però, non è solo barbarie e l'uomo non deve alienarla da sé se non per riscoprirsì egli stesso come natura. Una non cauta insistenza sulla centralità dell'uomo può associarsi a una valutazione troppo intellettualistica del «soggetto»: la città risulterebbe allora isolata anche se perfetta come una città stellare di Filarete. La simmetria matematica della natura, in quanto perfezione formale, è un prodotto dell'uomo, del soggetto che, con leggi perfette e verificabili, costruisce un ordine astratto, né bisogna dimenticare che le leggi verificabili, proprio perché tali, sono meccaniche e convenzionali. Oltre la natura costruita dall'uomo c'è un'altra natura, la natura organica, la natura che spezza l'astratto convenzionalismo della perfezione intellettualistica. È questa la natura che si esprime, per esempio, nell'opera di Frank Lloyd Wright e di Alvar Aalto. Parallelamente, e con caratteristica coerenza, il relazionismo non è una alienazione dell'uomo dalla natura, del soggetto dal mondo, quanto, piuttosto, un nuovo naturalismo nel quale la natura non è più un fatto statico costruito e convenzionale, ma un processo, proprio come la storia umana. A questa rivalutazione della natura ha contribuito in misura notevole l'approfondimento di quello spazio-tempo di Einstein che Sert vede, invece, come ben distinto o addirittura opposto allo «spazio civile». In realtà lo spazio einsteiniano, oltre il suo uso metodologico, è uno spazio temporale in quanto spazio «processuale» e quindi storico. I rapporti, in uno spazio di questo tipo, sono più importanti degli enti e si sostituiscono ai dati isolati; gli atomi stessi, di fatto, si risolvono in relazioni e in «campi». Giedion ha notato molto opportunamente l'atmosfera che apparenta il nuovo concetto einsteiniano dello spazio-tempo con le esperienze del futurismo e del cubismo²³. Ma al di là di queste esperienze analitiche e astratte, attraverso la correlazione storico-universale dello spazio-tempo, noi riscopriamo, oggi, un nuovo volto della natura, non analitico ma sintetico, non disgregato ma organico. È il volto che si riflette nell'architettura di Aalto non per l'uso, esteriormente considerato, dei materiali, o per un facile folklorismo, ma perché l'uomo, nella propria costruzione e nel suo impegno totale, ritrova come sua la voce della natura e si scopre egli stesso vivo nella natura vivente.

²² *Ivi*, pp. 53-55.

²³ Cfr. S. GIEDION, *Spazio, tempo e architettura*, cit., pp. 14-15.

Problematica dell'architettura contemporanea¹

di Enzo Paci

1. Consideriamo la struttura fondamentale della realtà come processo e relazione. Il processo è, concretamente, spazio-temporale e, in quanto tale, è irreversibilità, entropia, consumo che esige lavoro, bisogno che esige soddisfazione e apertura a nuove relazioni. Forme finite e organiche costituiscono il processo: nessuna forma è isolata ma tutte sono interagenti e, pur condizionate dal passato, si svolgono in nuove forme possibili, in nuove costruzioni relazionali. Il processo in quanto consumo e bisogno richiede soddisfazione, lavoro, nuovo consumo di energia: perciò procedere nel tempo è anche ampliarsi in più vaste e organiche strutture spaziali: tempo, spazio, consumo e lavoro sono inseparabili. In quanto non ancora realizzate nuove possibili forme sono esprimibili dal linguaggio che, pur essendo espressione di possibilità, esprime tali possibilità nella realtà attuale dei suoi mezzi fisici. In tal senso il linguaggio è simbolico ed espressione di schemi e forme relazionali possibili: in generale simbolico è il linguaggio delle arti. L'architettura è, insieme, realtà economico-sociale che risponde a bisogni concreti ed espressione di nuove relazioni e di nuove forme. Nel *processo* le forme sono relativamente permanenti ed emergenti. La *permanenza* è la *firmitas*, il durare di una costruzione nel tempo secondo determinate strutture e un determinato relativo equilibrio; l'*emergenza* è il rinnovamento, l'apertura al futuro e alla possibilità. Di fatto ogni permanenza è relativa: non esiste nel tempo il permanere di un'identità. In compenso ogni emergenza è condizionata dal passato e dal giuoco delle forze già realizzate che delimitano un *campo*. In quanto fantasia, invenzione, ricerca e scoperta di nuove forme e strutture, linguaggio e arte costruiscono nuovi possibili *schemi*. Le nuove forme esigono l'individualità, condizionata ma creatrice. Linguaggi individuali vivificano allargano e rinnovano i linguaggi istituzionali.

In quanto processo spaziale e temporale la realtà è dominata dal principio dell'irreversibilità, della relatività, della ragion sufficiente. Questo principio si riferisce all'*esistenza*, alla necessità dell'irreversibile e del consumo. In quanto i nostri discorsi tendono alla verità logica sono guidati dal principio di non contraddizione che si riferisce al *pensiero*. Questo principio deve essere considerato come metodico e cioè tale da guidare le varie costruzioni di linguaggi logici isomorfi con le relazioni strutturali e possibili del processo naturale e storico: di fatto il pensiero non è separabile dal

¹ Il saggio è pubblicato per la prima volta in «Casabella-continuità», 209, 1956, pp. 41-46.

processo. Un linguaggio logicamente perfetto in senso formale è irrealizzabile così come è irrealizzabile un formalismo estetico assoluto. Appunto perché nessun linguaggio è perfetto ogni linguaggio è perfezionabile secondo un'esigenza che non è esigenza di unità esclusiva e isolante ma di sempre più organica armonia. L'apertura e l'armonia che soddisfano e oltrepassano un dato bisogno si possono considerare guidate dal principio dell'armonia che riguarda il *valore*. In quanto l'arte, nelle sue forme finite, esprime relazioni armoniche, l'arte è valore. Da un lato l'arte risponde a un'esigenza storica determinata, ha una particolare coerenza formale, è un particolare modello e, nel caso dell'architettura, si presenta, in modo specifico, come soddisfazione di necessità economiche e sociali; dall'altro lato, in quanto ha un valore e non è soltanto ricerca di nuove tecniche, di nuovi schemi, di nuove vie, esprime nel finito la possibilità di una relazione «cosmica», conquista un'armonia di cui il valore permane anche quando si devono cercare nuovi schemi, nuovi modelli, nuove tecniche².

2. Le prospettive filosofiche che precedono permettono di chiarire alcuni rapporti tra filosofia e architettura. In generale c'è una corrispondenza di ricerche tra filosofia e

² Cfr. ENZO PACI, *Tempo e relazione*, Taylor, Torino 1954; E. PACI, *La mia prospettiva estetica*, Cedam, Padova 1952; E. PACI, *Arte e linguaggio*, Atti del XVII congresso di filosofia, Libreria Scientifica Ed., Napoli 1955; E. PACI, *Esistenza natura e storia*, «aut aut», 26, 1955, pp. 120-129; E. PACI, *Esperienza conoscenza storica e filosofia*, «aut aut», 27, 1955, pp. 196-204; E. PACI, *Sul significato dell'opera di Einstein*, «aut aut», 28, 1955, pp. 282-308. Per una bibliografia sul *relazionismo*, cfr. le seguenti recensioni a *Tempo e relazione*: N. ABBAGNANO, «Philosophy», 2, 1955; A. GIANQUINTO, «Rassegna di filosofia», IV, 1954; V. Telmon, «Convivium», II, 1955; A. VIANO, «Rivista di filosofia», III, 1954; A. VASA, «Rivista critica di storia della filosofia», I, 1955; O. MARKET, «Revista de filosofia», 55, 1955. Vedi anche: G. SEMERARI, «La filosofia della relazione», in *Dialogo, storia, valori*, Ciranna, Siracusa 1955; L. QUATTROCCHI, *Enzo Paci e la filosofia della libertà*, «Fiera letteraria», 25 maggio 1955; A. SANTUCCI, *Esistenzialismo italiano*, «il Mulino», 3, 1955, pp. 283-285; R. FRONDIZI, *La filosofia italiana de la postguerra*, «La Gaceta del Fondo de Cultura Económica», México, 8, 1955. Per l'arte e la critica: G. DORFLES, *Entropia e relazionalità del linguaggio letterario*, «aut aut», 18, 1953, pp. 507-515; G. CAMBON, *Annotazioni in margine a «Ulysses»*, «aut aut», 16, 1953, pp. 334-349; ID., *Ancora su Joyce*, «aut aut», 17, 1953, pp. 430-455; R. SANESI, *Con Eliot sui banchi di Terranova*, «aut aut», 20, 1954, pp. 127-134; ID., *Esistenza e relazione nella poesia inglese contemporanea*, «aut aut», 27, 1955, pp. 205-213; R. ASSUNTO, *Filosofia dell'arte e filosofia della relazione*, «aut aut», 30, 1955, pp. 489-516. Per l'etica e la pedagogia: B. RONDI, *Relazione e vita etica*, «aut aut», 16, 1953, pp. 298-309; P. BERTOLINI, *Per un orientamento pedagogico relazionistico*, «aut aut», 26, 1955, pp. 156-162; P. BERTOLINI, *Aspetti e problemi dell'educazione in A.N. Whitehead*, «aut aut», 28, 1955, pp. 323-340; P. CARPI DE RESMINI, *Il relazionismo di Eugène Dupréel*, «aut aut», 25, 1955, pp. 69-87. Per la musica: L. ROGNONI, *Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1955 (cfr. l'introduzione); L. ROGNONI, *Esecuzione, non interpretazione musicale*, «aut aut», 22, 1954, pp. 341-348. Per l'architettura e l'*Industrial Design*: G.C. ARGAN, *L'«Industrial Design» come fattore d'integrazione sociale*, «aut aut», 24, 1954, pp. 460-467; R. ASSUNTO, *Insegnamenti di un congresso*, «Comunità», 28, 1954; A. MORELLO, *Problemi di metodo nell'Industrial Design*, «Casabella-continuità», 203, 1954; E.N. ROGERS, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, «Casabella-continuità», 204, 1955.

architettura: sono stati studiati, per esempio, in sede storica, i rapporti tra filosofia medioevale e architettura gotica e quelli tra filosofia e architettura nell'Umanesimo e nel Rinascimento (Panofsky e Wittkower). Ferrater Mora, riprendendo il problema, fa notare l'intima connessione tra filosofia e architettura nel nostro tempo e ricorda in proposito l'opera di Giedion: *Spazio, tempo e architettura*. Noi potremmo ricordare i frequenti riferimenti di Giulio Carlo Argan, nel suo libro su Gropius, a Husserl, a Heidegger, a Kierkegaard, a Dewey³. Ferrater Mora osserva che sia l'architettura sia la filosofia contemporanea sono antisostanzialistiche e relazionistiche⁴: il punto è fondamentale. Infatti la nuova filosofia nasce combattendo il concetto di sostanza, di una realtà chiusa che vale in sé e per sé senza bisogno di relazioni (*substantia est quod in se est et per se concipitur*). La nuova architettura nasce dalla lotta contro l'edificio chiuso, contro la casa imprigionata dal suo involucro, contro la costruzione separata dalla terra, dalla natura, dal processo della natura (Wright), contro la distinzione tra educazione e lavoro, tra individuo e società, contro la scissione tra mestiere e arte (Gropius), contro, infine, l'assolutizzazione del particolare, che si deve invece aprire a una relazione in movimento: l'urbanistica può apparire in tal modo come l'ideale finale, sintesi di progetto e di esecuzione⁵.

Se l'architettura contemporanea segue in generale una direzione relazionistica, il significato della relazione non è tuttavia, in essa, come del resto in filosofia, sempre univoco, nemmeno nello stesso architetto. Un caso rappresentativo è proprio quello di Gropius. L'ordine relazionale è, per Gropius, la razionalità della funzione: la razionalità deve superare il dato naturalistico e la funzione unire e armonizzare le forme. La razionalità delle forme garantisce il superamento dei nazionalismi: l'internazionalismo si collega alla tecnica, all'uniformità dell'azione costruttiva. La funzione dovrebbe superare l'antitesi tra l'Io e il mondo, e superare, quindi, l'assolutizzazione idealistica dell'Io. Quest'ultimo punto, anche se la posizione di Gropius è per altri aspetti criticabile, resta fondamentale ed è intimamente collegato al deciso orientamento di ogni filosofia della relazione⁶. Gropius insiste sul fatto che l'architettura non dipende soltanto dai materiali e dalla tecnica ma «dall'emergenza di nuovi concetti filosofici

³ Cfr. GIULIO CARLO ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951, pp. 11, 25, 41, 79, 135, 144.

⁴ Cfr. JOSÉ FERRATER MORA, *Filosofia y arquitectura*, «La Torre», Puerto Rico, 9, 1955, p. 88.

⁵ Cfr. G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 153; G.C. ARGAN, *Il concetto di urbanistica*, «aut aut», 13, 1953, pp. 3-11.

⁶ Cfr. G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., pp. 49, 53; E. PACI, *Tempo e relazione*, cit., p. 33 ss.

derivati da una serie di percezioni intuitive»⁷. La concezione di Gropius tende alla totalità e all'architettura concepita come sintesi delle arti e come ordine sociale e collettivo. La relazione, in quanto si svolge come società – e qui si ripresenta la separazione – si delinea come società separata dalla natura e spesso contrapposta alla natura. È vero che da Gropius si può derivare l'esigenza di un'architettura come processo di forme, ma è anche vero che Gropius tende a fissare la forma: lo stesso Argan parla di platonismo⁸. Se la natura è processo Gropius si preoccupa di relazioni che permangano fisse e costanti: l'uso del vetro, in questo senso, indica la tendenza a una relazione immobile, il bisogno di fissare il movimento in una rappresentazione statica «irriducibile alla storicità della natura»⁹. Gropius cerca di derivare dalla tecnica e dalla funzione relazioni fisse e regole non contraddittorie. Nel moto centrifugo che Argan rileva nella *Bauhaus* la circolarità diventa ideale¹⁰.

L'accordo di Gropius con Klee e con Kandinskij è fondato sulla ricerca delle funzioni stabili dei rapporti di genesi tra punto linea e superficie e sulla tendenza a superare la massa naturalistica per ridurla a funzione spaziale. Come osserva Argan l'insieme della *Bauhaus* «è concepito come un lento girare di volumi e di piani che esauriscono nella loro qualità plastica le forze del movimento che esse suscitano»¹¹. Lo schema a doppio L della *Bauhaus* tende ad aprirsi a una relazione ma si rinchiude di nuovo su se stesso, riassorbe la propria apertura nella qualità plastica e nel rigore funzionale. La razionalità funzionale si attua in una coerenza artistica: in questo senso Gropius affida all'arte la soluzione di problemi naturalistici e sociali. Il collettivismo si esprime in relazioni che si sublimano in rigore matematico: proprio questa tendenza conduce alla crisi del razionalismo, alla rivalutazione dell'individuo, alla nuova concezione di una funzione e di una forma variabili nel processo e che devono aprire un processo nuovo. Il razionalismo a cui arrivò Gropius in Germania non si inseriva più nel processo reale. La forma tendeva a porsi come ripetizione: «Quel suo stesso infinito ripetersi e proiettarsi è la dimostrazione di una sua perfezione *in se*, e, insieme, della sua effettiva impossibilità di sviluppo o di variazione nella realtà. Si è raggiunta di fatto una forma *invariabile* [...]

⁷ Cfr. *Bauhaus 1919-1928*, a cura di H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius, Allen & Unwin, London 1939, p. 22.

⁸ Cfr. G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 85.

⁹ Cfr. *Ivi*, p. 86.

¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 87.

¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 104.

ma proprio per questa sua immunità quasi matematica la forma non modifica la realtà in cui si inserisce»¹².

Prima di proseguire dobbiamo sottolineare che questa critica a Gropius non è una critica al valore artistico della sua opera. Abbiamo già detto che tale valore può permanere anche se la storia, la tecnica, la natura e cioè il processo impongono nuove soluzioni. In questa sua attività critica di date soluzioni di un problema storico, e nei progetti di nuove forme, l'architettura, come ogni arte, è ricerca, estetica sì, ma non è detto per questo che diventi arte. La costruzione di nuovi modelli, di nuovi *schemi* (nel senso kantiano) è un lavoro che precede e segue l'arte come valore: è soprattutto in questo punto, nei programmi, nelle ricerche, nei progetti, che l'arte si avvicina alla filosofia, come, appunto, ricerca di nuove vie che potranno realizzarsi o non realizzarsi come valori artistici. L'attività schematizzatrice è qualcosa che sta a metà tra la percezione e il concetto così come sta a metà tra la tecnica e l'espressione raggiunta. Non si fa dell'arte soltanto perché si fa qualcosa di nuovo o perché si scoprono nuove tecniche anche se la ricerca o la scoperta di nuove tecniche è indispensabile: il discorso può valere sia per certe ricerche dell'arte astratta sia per quelle della dodecafonìa o della cosiddetta musica elettronica (il che non vuol dire, naturalmente, che con queste tecniche non si possa fare dell'arte o, magari, della grande arte). La confusione tra la novità tecnica e il valore artistico è comprensibile se è vero che l'arte non può esprimersi che in forme di possibilità che emergono dal processo e superano le condizioni del processo. In compenso la critica alla tecnica, alla ricerca filosofica implicita in una grande opera d'arte come la *Bauhaus*, è critica di preparazione a svolgimenti futuri, ma non è, ripetiamo, svalutazione dell'opera d'arte. Questo punto di vista è una conseguenza necessaria del fatto che una nuova forma può essere sia risposta a un problema determinato sia valore artistico della risposta. Il valore di Gropius rimane proprio perché il processo di costruzione delle forme può procedere, almeno in parte, oltre Gropius, oltre la sua tecnica e la sua filosofia.

Tuttavia la tentazione di identificare senz'altro una nuova forma d'arte con una nuova ricerca tecnica e intellettualistica è legata proprio alla teorizzazione del funzionalismo di Gropius. È legata cioè al tentativo di dissoluzione dell'individuo in forme matematiche invariabili che rispondono a funzioni invariabili. Alla fine il razionalismo scoprirà che ha ancora bisogno dell'emergenza individuale, di nuove intuizioni, di progetti e costruzioni che sono condizionati dal processo ma si pongono anche come modelli di apertura del processo. La relazione che, in Germania, per

¹² Cfr. *Ivi*, p. 128.

Gropius si era chiusa in un ordine matematico, ritrova, quando Gropius emigra negli Stati Uniti, la natura e la storia: il processo non si risolve più soltanto nella funzione matematica ma diventa, come in Wright, processo organico e concrecente.

Sempre in analogia con Wright «si giunge così fino alla casa aumentabile per successive addizioni organiche»¹³. L'arte non è più soltanto proiezione dell'industria ma momento creativo all'interno dell'industria stessa; non è più la traduzione matematica della funzione ma la prova che l'uomo deve dominare la tecnica. La natura viene ritrovata non più come un dato da superare ma come storia e fondamento della storia. L'internazionalismo di Gropius diventa sviluppo di dati storici: si tratta sempre di raggiungere una relazione interumana oltre la chiusura delle nazioni e il loro isolazionismo ma ritrovando, in ogni regione, quel clima che, senza negarla, la innalza a una più coerente armonia. A Gropius, negli Stati Uniti, si presentava un fondamentale problema: «Quello di risolvere nell'architettura il dato locale, le condizioni naturali di una regione, trasformandola secondo più attuali modi della vita. A questa ricerca di un accordo fra l'attuale e l'eterno, fra il cosmico e l'umano, abbiamo dato il nome di *nuovo regionalismo*. Esso dà un particolare accento all'architettura nuova, in Sudamerica e in Finlandia, in California e in Africa, nelle opere di ogni architetto che abbia il senso del proprio tempo: la più audace è il piano di Le Corbusier per la città di Chandigarh, in India, in cui egli crea con il cemento armato un'architettura da paese orientale»¹⁴.

3. La relazionalità di Gropius, se è tutta tesa alla forma-funzione e alla socialità, implica, almeno in Germania, una concezione meccanicistica del razionalismo. Coerentemente la forma tende al tipo della relazione matematica nella quale il tempo, l'emergenza, l'invenzione, sono chiusi nella non contraddittorietà della logica. La tendenza a cogliere nella funzione un ordine rigoroso, a isolare delle essenze funzionali, apparenta Gropius al primo Husserl, lo avvicina all'ideale della *strenge Wissenschaft*, alla polemica husserliana contro la psicologia, contro il naturalismo e contro l'individualismo. Come Husserl con «l'epochizzazione» anche Gropius «sospende» il rapporto con il dato naturalistico e psicologico. Ancor più che in Gropius un atteggiamento analogo all'esigenza husserliana delle pure essenze si ritrova nel gruppo *De Stijl* e nel neoplasticismo dove l'epochizzazione acquista un significato dichiaratamente spiritualistico. L'unica relazione ammessa è la razionalità anti-individualistica dello stile. Ogni arte deve raggiungere un linguaggio generale: la socialità di *De Stijl* consegue all'assolutezza di relazioni spirituali intese come relazioni

¹³ Cfr. *Ivi*, p. 141.

¹⁴ Cfr. SIGFRIED GIEDION, *Walter Gropius* (1931), Ed. di Comunità, Milano 1955, p. 71.

assolute. «Alla divulgazione del bello – si legge nella presentazione della rivista ‘De Stijl’ (ottobre 1919) – è necessaria una comunità non sociale ma spirituale. Una comunità spirituale non può però nascere senza il sacrificio dell’ambiziosa individualità»¹⁵. Se l’uomo è il fine della natura, l’uomo, e quindi la stessa natura, debbono risolversi nello stile: lo stile è l’opposizione all’arbitrario, la vittoria sull’individuale. La parola individuale è morta e impotente¹⁶: la nuova parola deve essere la «collettività degli eventi» (secondo manifesto, 1920, firmato: Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Antony Kok). Nel terzo manifesto (1921) si difende «l’internazionale dello spirito», «interiore», «intraducibile in parole». Van Eesteren e Van Doesburg cercano nell’architettura la totalità rigorosa ed eliminano la pittura e la scultura che non siano «leggi del colore nello spazio», funzioni essenziali della proporzione e della misura (1923). La direzione verso una forma atemporale (nonostante i richiami al tempo) e atemporale è evidente: si cercano forme invariabili ed elementari. Scrive Van Doesburg: «L’arte moderna è la mediazione diretta tra l’individuo e l’assoluto. L’artista moderno distrugge l’illusione delle relazioni chimeriche dell’individualità e distrugge la natura. Egli pone in primo piano le relazioni plastiche elementari che costituiscono il mondo. Ricostruisce il mondo secondo un principio puramente estetico»¹⁷. Nel 1922 *De Stijl* si incontra con la *Bauhaus*: si trattava, a Weimar, di una sezione indipendente che non faceva parte organica dell’Istituto ma, limitatamente a certi aspetti, c’era un’analogia non superficiale tra i due gruppi nel senso che, nonostante il richiamo tecnico e funzionalistico, Gropius tendeva alla rigidità pura della matematica, e *De Stijl* alla costruzione estetica pura del mondo.

Le due posizioni ancor più che a Husserl fanno pensare al neopositivismo del «Circolo di Vienna». L’esigenza neopositivistica è anti-individualistica, antistorica e antifilosofica (se la filosofia consiste in proposizioni non logicamente pure) e tende a risolvere il discorso in forme logicamente verificabili. Il discorso vero è quello verificabile nel senso in cui sono verificabili le proposizioni matematiche. Wittgenstein (*Tractatus logico-philosophicus*, «Annalen der Naturphilosophie», 1921) vedrà nel linguaggio lo specchio del mondo e, per certi aspetti, la risoluzione del mondo nel linguaggio, proprio come *De Stijl* risolve l’uomo e la natura nello stile¹⁸. Anche per

¹⁵ Cfr. *De Stijl*, cat. 81, Stedelijk Museum, Amsterdam 1951, p. 7.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 12.

¹⁷ Cfr. *Ivi*, p. 20.

¹⁸ Cfr. E. PACI, *Appunti sul neopositivismo*, «aut aut», 21, 1954, pp. 204-219. Per un’esposizione precisa e simpatica delle attuali tendenze del movimento, cfr. G. PRETI, *Le tre fasi dell’empirismo logico*, «Rivista

Wittgenstein la parola sarà impotente e priva di significato al di fuori del significato verificabile nella forma logica. La costruzione logica del mondo di Carnap (*Der logische Aufbau der Welt*, 1928) ha non poche analogie con l'anti-individualistica e antinaturalistica ricostruzione del mondo di Theo van Doesburg. Ma il neopositivismo del *Wiener Kreis* era più assolutistico, almeno di Gropius, salvato, in ogni caso, dal funzionalismo. Tuttavia sia Gropius sia i neopositivisti avranno lo stesso destino e c'è una strana analogia tra l'esilio di Carnap e degli altri viennesi con l'esilio di Gropius e di Mies van der Rohe che eredita, come Oud, non poche esigenze di *De Stijl*. I neopositivisti, troppo chiusi nel loro formalismo, incontreranno il pragmatismo e nasceranno così la Scuola di Chicago e l'*International Encyclopedia of Unified Science*, opera parallela al lavoro e alla propaganda di Gropius negli Stati Uniti d'America. A contatto con il pragmatismo, con Dewey e con Morris, il rigoroso formalismo neopositivistico si scioglie e si apre, così come Gropius, a Harvard, scopre nuovi rapporti e finisce per ritrovare la natura e la storia.

Il neopositivismo non era soltanto esigenza formalistica di un discorso non contraddittorio. Se c'è una verifica logica, data dalle regole del discorso formale, c'è anche una verifica empirica data dalle verità di fatto. Ora, all'inizio, le realtà di fatto sono per Wittgenstein, come per Russell, i dati atomici non relazionati. È notevole che sul piano tecnico Gropius si sia posto lo stesso problema. Qual è l'unità base che lega la forma alla realtà data? Come Wittgenstein cerca l'unità base nei fatti atomici, Gropius la cerca in un dato minimo di esistenza, in una quantità data che l'economia assegna al singolo. Urbanisticamente il dato atomico è l'abitazione come *Existenz-Minimum*¹⁹.

Ma oltre il dato atomico urbanistico ci sono i dati atomici della costruzione, i dati *standard*, gli elementi prefabbricati, i pannelli componibili e scomponibili studiati, negli Stati Uniti, da Gropius e da Wachsmann. Tra dato atomico urbanistico e dati atomici prefabbricati c'è un rapporto logico. Si tratta di sapere se l'elemento prefabbricato permette o no il processo dinamico verso nuove forme e nuova vita, se, insomma, l'*Industrial Design* può o no essere un *Creative Design* o, come dice bene Argan, una «progettazione creativa»²⁰. Essere in un processo storico e organico significa creare nuove forme, progettare nuove relazioni, nuove possibili armonie. Ora un rigoroso

critica di storia della filosofia», 1, 1954, pp. 38-51. Per il superamento del neopositivismo in un nuovo razionalismo attento alle esigenze storiche, cfr. L. GEYMONAT, *Saggi di filosofia neorazionalistica*, Einaudi, Torino 1953.

¹⁹ Cfr. G.C. ARGAN, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 78.

²⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 150-151.

tecnicismo industriale, fondato su dati *standard*, sia urbanistici sia costruttivi, tende a sopprimere l'apertura a nuove relazioni e perciò a fissare il processo storico e organico. Se non bisogna chiudere definitivamente il formalismo non bisogna nemmeno determinare assolutisticamente gli elementi tecnici. Non bisogna, in altri termini, che la relazione, come accade in Russell e in Wittgenstein, sopravvenga dal di fuori a legare, in un discorso logico e rigoroso, i dati separati, di per se stessi irrelazionati. In realtà un dato atomico assoluto non esiste: ogni elemento è già una relazione. Filosoficamente ciò significa che in ogni particolare è presente la relazione universale che lo costituisce e l'apertura a nuove relazioni. In sede urbanistica significa che il nucleo di edifici o la città non sono la semplice somma esterna degli edifici ma che ogni edificio ha già in sé la possibilità di unirsi agli altri perché ha già in sé, nella forma della sua costruzione, l'esigenza potenziale di partecipare a una relazione più vasta. E vuol dire, ancora, la non ripetizione di edifici uguali perché la loro armonia nella città non sia una giustapposizione meccanica ma una relazione organica delle parti in una totalità. L'importante è che la costruzione organica dell'edificio o della città si imponga all'elemento *standard* per rinnovarlo e non che l'elemento *standard* condizioni la costruzione: che l'uomo progetti i mezzi di cui ha bisogno per costruire e non che costruisca secondo mezzi che non sono più quelli di cui ha bisogno per lo sviluppo e l'emergenza della sua costruzione.

In filosofia, come in architettura, un elemento base sempre uguale a se stesso (e nel quale non sia già tutta la storia e la realtà tecnica che lo ha realizzato, nonché la potenziale spinta della storia al futuro di nuove relazioni) non esiste: ogni dato è già relazionale. Ma ciò vuol dire che già nella natura c'è una realtà di rapporti costitutivi della sua forma: i materiali, il clima, l'ambiente, la regione. La base prima sulla quale si costruisce è natura e storia, natura e storia che sono forme in processo, così come le costruzioni umane sono forme collegate ma emergenti rispetto a quelle naturali e a quelle del passato.

La natura non deve essere negata ma continuata nell'uomo, nel suo lavoro e nella storia, continuata in un processo di forme possibili che si aprono a nuove e più organiche relazioni. Il tempo non è soltanto la rappresentazione figurativa del divenire e la quarta dimensione dei cubisti: è tempo reale, processo naturale e storico nel quale l'uomo nasce e muore, lavora e costruisce, progetta realizza ed esprime forme e progetti nuovi, nuove relazioni, nuovi lavori. La relazione non è così soltanto la relazione antinaturalistica e astorica della matematica e non è nemmeno soltanto l'identità astratta dello stile come non è la fissazione dell'armonia in forme assolute. È il farsi di rapporti che nascono dalla nostra esistenza temporale, di stili sempre superabili, di

forme che devono comprendere organicamente in sé il passato mentre si aprono all'avvenire.

4. La concezione fondamentale di Wright è fondata sull'intuizione della realtà concreta del processo temporale. Se Pieter Oud e Mies van der Rohe fanno pensare a Parmenide, un Parmenide che, nel loro caso, si esprime come difesa del valore della forma assoluta, Wright non può non far pensare a Eraclito: «L'ordine del Mutamento è senza limiti e profondo. In quanto ordine naturale, io ne ho cercato la natura. Ho tentato di vederlo come Principio. Da molto tempo lo vedo come Realtà. Forse, come disse Eraclito, la sola realtà che ci sia dato vedere»²¹. «La flessibilità è la sola possibilità che abbiano di far sopravvivere uno spirito e una realtà. Eraclito aveva ragione»²². La permanenza non è rigida ma, come la natura, è flessibile. La «stabilità flessibile» dell'*Imperial Hotel* di Tokyo, esperienza fondamentale per Wright in lotta con una natura non solida, con una terra agitata dai terremoti, è il simbolo concreto di un'architettura consapevole che la natura è processo²³. Le forme flessibili, variabili, aperte, si costituiscono per permanere, ma per permanere devono essere, appunto, flessibili, com'è flessibile la vita organica. Come la vita così lo stile non si fissa mai: «L'umanità ha sempre bisogno di stile [...] la legge del divenire è l'unica di cui non si sia tenuto conto; è l'unica legge che non apprendiamo mai a considerare e a rispettare quando ci accingiamo a creare la forma»²⁴. Come sono vita della natura così le forme sono vita della costruzione e dell'arte: non si vuole più, qui, una forma matematica rigorosa. Il pericolo è di astrarre, di fissare l'astrazione stilistica come una realtà: l'equilibrio tra processo formativo umano e processo formativo naturale è il senso stesso della civiltà. «La vera forma ha sempre un carattere organico. La difficoltà sta nell'astrazione che parte dalla natura [...] la forma è principio di struttura, di governo, di architettura [...]: è la costituzione di una civiltà»²⁵, di una civiltà dell'oggi che apra quella di domani, che anticipi le forme possibili del futuro. «Il lavoro del Collegio sarà direttamente sotto l'influenza di una filosofia organica: un'architettura organica per una vita organica. A Taliesin questa vita sarà vissuta con tutto il sentimento del futuro che

²¹ Cfr. FRANK LLOYD WRIGHT, *Mon autobiographie* (1932), Plon, Paris 1955, p. 192 [trad. it. di B. ODDERA, *Una autobiografia*, Jaca Book, Milano 2003].

²² Cfr. *Ivi*, p. 252.

²³ Cfr. *Ivi*, pp. 251, 138 ss.

²⁴ Cfr. FRANK LLOYD WRIGHT, *Architettura organica* (1939), trad. di A. Gatto e G. Veronesi, Muggiani, Milano 1945, p. 79; BRUNO ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1953, pp. 424-425.

²⁵ Cfr. F.L. WRIGHT, *Mon autobiographie*, cit., p. 193.

può appartenere al presente»²⁶. Il filosofo non ha dubbi: la filosofia di cui parla Wright è la filosofia del processo concrescente e organico di Alfred North Whitehead. Ciò non vuol dire che Wright sia stato influenzato da Whitehead: probabilmente non l'ha mai letto e non ne ha mai sentito parlare. Eppure il concetto di processo di Wright è quello di Whitehead e lo stesso si può dire del concetto di permanenza flessibile. Come Whitehead combatte l'astrazione, la concretezza mal posta (la *misplaced concreteness*) e la duplicazione, così Wright cerca di ricondurre l'uomo alla natura, alla terra. La stessa lotta contro il meccanicismo, la stessa rivendicazione dell'appartenenza dell'uomo al processo naturale, la stessa difesa dell'organicità, la stessa convinzione che la ragione dei logici non è sufficiente e dev'essere unita alla ragione dinamica così come «la ragione di Platone» dev'essere corretta da «la ragione di Ulisse»²⁷.

Il concetto di organicità ha una base profonda nella filosofia contemporanea: esso risale alle vie diverse prese da Russell e da Whitehead dopo i *Principia mathematica*. Il distacco di Whitehead da Russell è il distacco dall'assolutizzazione del formalismo matematico, e, senza negare il valore del formalismo, è ritorno alla natura e alla storia²⁸. Nonostante le intemperanze di Whitehead e di Wright, e il fatto che ambedue si prestino, specialmente se il critico non è benevolo, all'accusa di romanticismo, la via indicata da ambedue verso il processo naturale e storico è valida per la filosofia e in generale per la cultura contemporanea²⁹.

²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 199.

²⁷ Per l'esposizione della filosofia di Whitehead, cfr. F. CESSÉLIN, *La philosophie organique de Whitehead*, PUF, Paris 1950. Più chiara l'esposizione di R. DAS, *The Philosophy of Whitehead*, Clarke, London 1937. Per un'informazione completa, cfr. *The Philosophy of Alfred North Whitehead* (nella *Library of Living Philosophers*), a cura di P. A. Schilpp, Tudor Publishing Company, New York 1951. Su Whitehead, cfr. E. PACI, *Presentazione di Whitehead*, «aut aut», 12, 1952, pp. 507-517; E. PACI, *Definizione e funzione della filosofia speculativa in Whitehead*, «Giornale critico della filosofia italiana», 3, 1953, pp. 304-334. Per l'influenza di Whitehead e la correzione dei suoi punti di vista rispetto a nuove esigenze filosofiche, cfr. E. PACI, *Tempo e relazione*, cit., dove sono citati altri studi sull'argomento (p. 313). Per la «ragione di Platone e di Ulisse» e per un primo avvicinamento al concetto di «universo organico», cfr. E. PACI, *Il pensiero scientifico contemporaneo*, Sansoni, Firenze 1950, pp. 77-95. Per i rapporti tra Wright e la filosofia americana, cfr. S. BETTINI, *Venezia e Wright*, «Metron», 49-50, 1954.

²⁸ Cfr. E. PACI, *Whitehead e Russell*, «Rivista di filosofia», 1, 1954, pp. 14-25.

²⁹ Per il significato di «organicità» in architettura, cfr. B. ZEVI, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945, pp. 63-75. Si noti, per esempio, l'insistenza sull'evoluzione, sulla «crescita della vita» (p. 69), concetto espresso da Whitehead con il termine di «concrescenza». Cfr. A.N. WHITEHEAD, *Process and Reality*, Cambridge University Press, Cambridge 1929, *passim* [trad. it. di N. BOSCO, *Il processo e la realtà*, Bompiani, Milano 1965]; A. N. WHITEHEAD, *Adventures of Ideas* (1933), Pelican Books, London 1948, pp. 274-275 [trad. it. di G. GNOLI, *Avventure di idee*, Bompiani, Milano 1997, p. 301].

Indubbiamente il tempo di Wright è tempo naturale e storico e non soltanto rappresentazione spaziale del tempo. Con ciò non si vuole dire che l'architettura non rappresenti il tempo nello spazio, perché anzi questo è un suo momento fondamentale, ma si vuole dire che oltre l'assunzione del tempo nella forma spaziale, esiste la concreta situazione dell'architettura nel processo come spazio-temporalità. È in riferimento a questo ultimo aspetto del problema che Wright può dire che le costruzioni architettoniche si trasformano nel tempo³⁰: la temporalità dello spazio è qui intesa non solo nel senso della quarta dimensione cubista ma proprio nel senso della permanenza e della concrescenza delle forme del processo. Ripetiamo che ciò non vuol dire negare la rappresentazione pittorica e spaziale del tempo sulla quale ha tanto insistito Giedion³¹, e nemmeno vuol dire negare che io come spettatore, quando vivo l'architettura nel tempo, mi muovo in modo da dare allo spazio la sua «realtà integrale»³². Tuttavia resta sempre vero che lo spettatore e l'edificio sono in un tempo naturale e storico, così com'è vero che l'edificio si costruisce nel tempo, permane e muta nel tempo e, infine, per quanto la permanenza sia lunga, rovina nel tempo. Non potrebbe essere diversamente se, dopo Einstein, ogni evento spaziale è anche un evento temporale; se è vero, come ricorda Giedion, che l'architettura non può restare indifferente alla teoria della relatività³³. Zevi fa notare che se in architettura oggi si parla di spazio è solo per brevità perché in realtà si intende sempre parlare di spazio-tempo, «nozione ormai acquisita dalla scienza moderna»³⁴. Quando Zevi parla di spazio come «protagonista dell'architettura» si deve dunque intendere che il protagonista è lo spazio-tempo, cioè lo spazio che nella natura vive e procede nel tempo, lo spazio del processo temporale che, appunto perché procede e si sviluppa è «organico». Qui la prospettiva filosofica idealistica è caduta: bisogna porsi sul piano di uno storicismo coerente che non accetta soltanto il processo delle idee ma il processo spazio-temporale delle forme, e, ancora, aggiungiamo, il tempo come direzione, consumo, bisogno che esige progetti di lavoro e lavoro, invenzione di forme nuove, di schemi e modelli nuovi che potranno diventare o non diventare arte³⁵.

³⁰ Cfr. B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, cit., p. 97.

³¹ Cfr. S. GIEDION, *Spazio, tempo e architettura*, cit..

³² Cfr. BRUNO ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1953, p. 27.

³³ Cfr. S. GIEDION, *Spazio, tempo e architettura*, cit., pp. 14, 430.

³⁴ Cfr. B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, cit., p. 161.

³⁵ Per il passaggio dall'idealismo di Croce allo storicismo inteso quest'ultimo come coerente esigenza del crocianesimo e suo aperto sviluppo, cfr. E. PACI, *Sul problema dell'utile o del vitale*, «aut aut», 7, 1952, pp.

Le varie interpretazioni dell'architettura (politica, filosofico-religiosa, scientifica, economico-sociale, materialistica, tecnica, fisiopsicologica, formalista, spaziale), interpretazioni che se non sono assolutizzate hanno tutte una ragione di essere, vanno integrate e ricondotte, come vuole Zevi, a un elemento comune «che ne condiziona e ne determina la validità: il riconoscimento che in architettura ciò che dirige e vale è lo spazio»³⁶. Certamente la costruzione architettonica si basa su permanenze di lunga durata per cui lo spazio, da questo e da altri punti di vista, è l'elemento decisivo dell'architettura. Ma a parte altri problemi, che qui non si possono approfondire, il tempo della permanenza deve essere ricondotto anche alla realtà naturalistica e storica della spazio-temporalità e cioè al processo. La concretezza del processo è irreversibilità temporale, consumo, bisogno ed esigenza, richiesta di soddisfazione e lavoro, apertura a sempre nuove relazioni, condizionamento del materiale, ricerca e scoperta di possibilità nuove, permanenza ed emergenza, funzione, infine, ma funzione non solo in senso meccanicistico bensì in tutti i molteplici significati che spettano al termine che dev'essere inteso come *funzione processuale e relazionale*, significati che si riconducono alle varie interpretazioni dell'architettura. In una concezione spazio-temporale del processo il funzionalismo, pensato non in senso meccanicistico ma in senso integrale, ha la sua ragione d'essere, se la funzione non è soltanto ripetizione ma emergenza, se, cioè, a una concezione meccanicistica della natura e della storia viene sostituita una concezione relazionistica. Nel nuovo significato del concetto di funzione la costruzione dell'architettura si presenta sia come costruzione che risponde a bisogni concreti sia come espressione di nuove forme e relazioni possibili in modo che ogni costruzione è insieme risposta e proposta, attuazione reale e progetto per l'avvenire, presente condizionato dal passato e forma del futuro, o vita del futuro possibile nel presente, proprio come vuole Wright. Nella ricerca di nuove relazioni e nell'attuazione di nuove possibilità l'architettura come costruzione è sia risposta economica e sociale sia proposta di nuovi rapporti umani. Anche l'architettura ha un valore simbolico, è segno di un'armonia possibile, di un'esigenza di armonia, o, come si dice, di bellezza: in tal senso l'architettura come funzione è sintesi di utilità e di bellezza³⁷.

Zevi insiste sul concetto di «spazio interno»: credo che tale concetto non vada interpretato, se si vuol comprendere tutta la sua fecondità, in senso restrittivo (per cui il

60-65. Si veda a proposito di tutta la questione: E. GARIN, *Cronache di filosofia italiana*, Laterza, Bari 1955, pp. 279-280.

³⁶ Cfr. B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, cit., p. 148.

³⁷ Cfr. E.N. ROGERS, *Struttura dell'architettura*, «aut aut», 16, 1953, pp. 310-319.

Partenone non sarebbe un'architettura ma una scultura), ma in senso relazionale per cui ogni spazio interno può diventare esterno, quando, per esempio, la facciata dell'edificio è esterna rispetto allo spazio che racchiude ma è interna rispetto alla strada, e le strade diventano interne nel piano urbanistico, mentre la stessa città può diventare interna in rapporto alle relazioni tra città e campagna e, magari, tra città e città. Lo stesso Zevi deve riconoscere il valore dello spazio urbanistico e notare che lo spazio interno, se è protagonista, non esaurisce tuttavia l'esperienza architettonica³⁸. E infatti interno ed esterno sono tra loro in un rapporto organico spazio-temporale, proprio nel senso einsteiniano, per cui il punto di riferimento deve essere considerato relativo e non assoluto. L'organicità dell'interno-esterno è appunto legata al processo organico, naturale e storico, al processo che conduce Wright a rivalutare la terra e la natura e Gropius la regionalità e la storia. Rivalutazioni che, si spera, non scadranno, in eventuali ripetitori, a nuove chiusure di frontiere e di relazioni, ma che ritroveranno, piuttosto, un'armonia nelle differenze richieste dalle situazioni concrete. L'entrata del clima naturale e storico nella forma architettonica (così come il respiro delle vele mediterranee sembra, fuggito sui Vosgi, riempire di vita la chiesa di Ronchamp recentemente costruita da Le Corbusier) ci auguriamo che non degeneri in fantasie troppo barocche e in avventure gratuite.

Tecnica natura e storia, ragione e funzione, processo condizionato e aperto a nuove relazioni, tutti questi elementi sono necessari in una concezione dell'architettura che si sforzi di integrare i punti di vista parziali in una visione sintetica, anche se tale visione, nel tempo, sarà sempre perfezionabile perché aperta. La teoria dell'architettura, come la filosofia, è sintesi, ma sintesi critica, perché si inserisce nella struttura del processo e nelle forme attraverso le quali il processo si attua aprendosi a relazioni che non si lasciano mai conquistare definitivamente perché proiettate verso il futuro e verso il valore, verso la possibilità e verso l'armonia.

³⁸ Cfr. B. ZEVİ, *Saper vedere l'architettura*, cit., p. 29.

L'architettura e il mondo della vita¹

di Enzo Paci

La prima estetica crociana considerava l'arte come una forma dello spirito autonoma, teorica o conoscitiva, e non pratica. Intuizione fantastica, l'arte non poteva mirare a scopi pratici e utilitari e ogni tecnica, ogni suo mezzo di estrinsecazione, doveva considerarsi come un fatto esterno e come fatto esterno ogni condizionamento ambientale, storico, naturale. Sembra difficile, in base a un orientamento estetico di questo tipo, interpretare l'architettura. L'architettura è troppo legata alla sua «funzionalità», alle condizioni naturali, alla tecnica, così come assolve, in modo rilevante, un compito sociale che fa parte della sua stessa ragione di vita. Un orientamento crociano del tipo indicato nega senz'altro una qualsiasi funzione utilitaria all'architettura. Coerentemente l'architettura dovrebbe risolversi in forme pure e valere, come arte, soltanto in quanto raggiunge un valore espressivo totalmente disinteressato. Su questo piano l'architettura è forma espressiva allo stesso titolo della poesia e come tale va valutata.

Un atteggiamento «poetico», nel senso indicato, ancora diffuso oggi in molti ambienti, non può certo accordarsi con la severa lezione del funzionalismo. Chi è stato educato dal funzionalismo sarà portato a vedere nella libertà poetico-fantastica di tipo crociano un vero e proprio arbitrio, una mancanza di disciplina e di controllo e, in ultima analisi, proprio una mancanza di «rigore» estetico. La ribellione al «poeticismo» in architettura assume un carattere più deciso quando si rimprovera alla concezione «spiritualistica» dell'arte (non si dimentichi che per Croce l'arte è una «forma dello spirito») di non inserirsi nella vita sociale, nella realtà storica degli uomini: nella ribellione al formalismo e allo spiritualismo si fa strada la convinzione che l'evasione delle «forme belle» e della «poesia» dalla società non sia, alla fine, che una forma di reazione. Se in Croce ogni fondamento sociale, ogni preesistenza ambientale, ogni funzione, dovevano essere bruciati nella disinteressata purezza della forma, i ribelli al formalismo estetico debbono arrivare, per coerenza, all'affermazione che l'architettura non è una forma d'arte perché deve risolvere unicamente problemi di carattere utilitario, funzionale, tecnico, sociale.

Le due posizioni che abbiamo cercato di schematizzare sono evidentemente polemiche e astratte. Risulta fatalmente dal loro sterile contrapporsi che una rinforza

¹ Il saggio è pubblicato per la prima volta in «Casabella-continuità», 217, 1957, pp. 53-55.

l'altra. Proprio perché non è possibile tradurre l'architettura in pura «poesia» (e mai è «pura» poesia, puro atto della «forma estetica dello spirito», anche quella dei poeti), il tentativo di risolvere l'architettura in vuota espressione non può non suscitare la ribellione che identifica l'architettura a una mera attività pratica, indipendentemente da qualsiasi problema estetico. Proprio perché non è possibile negare il carattere estetico dell'architettura, l'affermazione che, oggi, l'architettura non è e non può essere un'arte, non può mancare di rendere valide anche quelle formule crociane che in realtà non sarebbero tali se non fossero indirettamente rivalutate dal massimalismo antiartistico.

Del resto la stessa posizione crociana che abbiamo cercato di schematizzare non corrisponde al dinamismo interno della ricerca di Croce. A poco a poco Croce è arrivato a una concezione non separatistica delle forme spirituali. Da questo punto di vista non è più vero che la forma estetica è separata da quella logica, da quella economica e da quella etica: l'arte è, piuttosto, il presentarsi di tutti i problemi, quello razionale, quello pratico-funzionale-utilitario, quello etico, dal punto di vista, appunto, dell'arte. Così la forma estetica non è il superamento della funzione utilitaria ma l'acquisto di valore estetico da parte della funzione stessa. Naturalmente, qui, non è l'arte che deve essere al servizio della funzione ma è la funzione che deve essere sublimata, anche se non negata, nella forma espressiva. Il primato della forma estetica, in altri termini, viene mantenuto, e non si parla di un possibile incontro tra la funzione fisica, economica, fisiologica, tecnica, e il suo valore estetico di forma. Nell'estetica di Croce il prevalere dell'utile sul bello, nell'espressione, indica proprio la mancata espressione: anzi il brutto estetico non può essere definito se non come un indebito trionfo dell'utilitario sulla forma. Si presenta così quasi un'antitesi tra ciò che funzionalmente è utile e ciò che raggiunge la bellezza. Spingendo la situazione al paradosso si potrebbe arrivare alla conclusione che ciò che è utile è inevitabilmente brutto mentre ciò che è bello è inevitabilmente inutile. D'altra parte si dice che, in arte, il bello deve contenere in sé, come si è osservato, l'utile, il razionale e l'etico. Man mano che l'iniziale idealismo crociano si trasforma in «storicismo» si fa valere, poi, il terreno storico, culturale, e per certi aspetti anche sociale, al quale l'arte è legata. Non c'è solo pura poesia ma c'è anche «letteratura». E la letteratura non nega necessariamente la poesia. Anche qui però non si parla mai di limiti, di condizionamenti inerenti alla situazione storico-sociale e, tanto meno, di condizionamenti naturali. Il mondo dell'utile è, in Croce, un vasto mondo: di esso fanno parte i sentimenti, la passione, la natura, i bisogni economici, tutte, in altri termini, le strutture «esistenziali». E, tuttavia, Croce si ostinava a chiamare «spirituale» il mondo dell'utile e della natura. Era un controsenso. Verso la fine della sua vita Croce chiamò il mondo dell'utile «vitalità» e «sentì» che questo mondo non aveva più nulla in comune

con le «forme spirituali» e che, piuttosto, si avvicinava, a suo parere «pericolosamente», all'«esistenza» dell'esistenzialismo e alla «struttura economica» del marxismo. Croce sentiva tutto questo ma non voleva dirlo anche se i suoi ultimi scritti dimostrano che ha finito per riconoscere per valido il punto di vista di chi gli obbiettava che le sue forme spirituali si dovevano radicare nella natura, nella realtà sociale, nella concreta struttura dei bisogni umani.

Se è così l'arte nasce non solo dalla pura e libera fantasia «poetica» ma si immerge nella realtà storica della vita, della vita fa propri i bisogni, le finalità pratiche, le funzioni, le angosce, i condizionamenti psicologici sociologici e naturali. Resta però il problema: posta da un lato l'esperienza vitale, la struttura, la vita storica e naturale, dall'altro lato la forma espressiva, qual è il rapporto tra la forma e la struttura vitale? Qual è il rapporto tra la natura (la situazione storico-sociale, il condizionamento economico) e il valore dell'architettura come costruzione estetica? Il problema non è solubile nei limiti del crocianesimo e implica, in realtà, le più complesse e sottili ricerche di tutto il pensiero contemporaneo.

La soluzione marxistica che, non del tutto a ragione, si considera ortodossa, parte dal principio che la «struttura economica» condiziona la forma estetica. Se una convinzione di questo tipo venisse seguita alla lettera l'architetto dovrebbe studiare date strutture economico-sociali e da esse dedurre la forma estetica della sua costruzione. La critica filosofica ha tuttavia intaccato il concetto di «struttura» come di solito è inteso. La «struttura» del marxismo corrente è, di fatto, un concetto dogmatico che deriva dall'assumere come esperienza reale l'oggetto di studio di una scienza particolare, l'economia politica, in uno dei momenti storici del suo sviluppo. È vero che ogni attività umana è condizionata. Ciò che la condiziona non è però soltanto la struttura economica ma un insieme complesso di fattori, tra i quali, nel caso dell'architettura, rientrano la natura dei materiali, le funzioni utilitarie, la situazione geografica e ambientale, i modi e i mezzi della comunicazione, il carattere psicologico di una data popolazione, le tradizioni storiche e così via. La «struttura» è, in realtà, il mondo dell'esperienza, non già dell'esperienza astratta ma dell'esperienza viva con tutte le sue interrelazioni, i suoi bisogni, gli equilibri perduti, o spezzati, che cercano un nuovo equilibrio. Croce chiamava quest'esperienza «la vitalità»: con un'analisi più profonda l'esperienza vitale era stata indicata da Dilthey come *Erlebnis*. Più tardi si scoprì che per l'uomo è estremamente difficile vivere sul piano dell'*Erlebnis*, fare, cioè, delle esperienze autentiche o, per usare la terminologia di Husserl, «vedere le cose come sono». L'uomo, di solito, non vede, non sente e non vive autenticamente, non fa vera esperienza del mondo naturale storico e sociale di cui fa parte, non «esperimenta» con

spregiudicatezza. Il fisico non vede le cose nella loro freschezza o nella loro complessa dinamicità, nell'interconnessione con la quale veramente si presentano a noi, ma vede la «cosa» della fisica. Il chimico vede la «cosa» della chimica, lo psicologo la «cosa» della psicologia, l'economista la «cosa» dell'economia. Gli scienziati, per la riuscita del proprio lavoro, debbono ritagliare un pezzo dell'esperienza e agire su quello. Ma l'esperienza viva e concreta non è né quella del fisico né quella del chimico, perché è, piuttosto, la matrice vivente e complessa da cui derivano le varie «cose» che sono oggetto delle varie scienze. Prendere una delle cose scientifiche e credere che sia concreta significa, diceva Whitehead, concretizzare erroneamente, cadere nel pregiudizio di una «concretizzazione mal posta». Quando il marxismo riduce ogni struttura della viva esperienza a «struttura economica» prende la «cosa», l'oggetto dell'economia politica, e la rende falsamente concreta. Noi non riusciamo, dunque, a vedere e a sperimentare la complessa vita dell'esperienza perché abbiamo, prima ancora di sperimentare e di vedere, costruito delle cose artificiali, delle forme astratte, che ci impediscono di vedere le cose come sono e di vivere in modo spregiudicato la vita dell'esperienza. Bisogna liberarsi dalle «teorie precostituite», dai giudizi dati prima di sperimentare e di vedere, e cioè dai pregiudizi. La liberazione dai giudizi precostituiti è quell'operazione che Husserl chiama «sospensione del giudizio» o *epoché*. Soltanto se ci liberiamo da tutte le convinzioni precostituite, dal peso di tutte le astrazioni di cui viviamo molto di più di quanto di solito siamo disposti ad ammettere, riusciamo a entrare davvero in contatto con il flusso vivente dell'esperienza, con quello che Husserl indica come l'autentico e concreto mondo della vita o *Lebenswelt*.

Ora ogni scuola architettonica, ogni stile, ogni modo di costruire, alla sua origine, è la liberazione da uno stile precedente che si è chiuso e fossilizzato e che non è più, quindi, a contatto con l'esperienza viva, con la *Lebenswelt*.

Quando uno stile è nato non è nato in reazione dialettica a un altro stile, e quando ciò è accaduto il secondo stile, nato polemicamente contro il primo, già fossilizzato, non era più valido del primo perché, anche se lo negava, in realtà si poneva sul suo stesso piano. Uno stile valido nasce da un nuovo incontro con l'esperienza, con la *Lebenswelt*: senza questo rinnovato incontro sarà sempre e soltanto qualcosa di artificiale. Se si dicesse (il che sarebbe discutibile) che il funzionalismo e l'organicismo si contrappongono ma sono ambedue validi, anche per il fatto che si potrebbe sostenere che il funzionalismo contiene in sé molti aspetti dell'organicismo e viceversa, e se poi si volesse concludere che la nuova architettura dovrà essere una sintesi di organicismo e di funzionalismo, si correrebbe il rischio di porsi su un piano artificiale e astratto. Se funzionalismo e organicismo vengono sentiti come esauriti e non più soddisfacenti, la nuova architettura

non potrà nascere da due stili esauriti, ma solo da un nuovo incontro con l'esperienza naturale e storica.

Si deve subito prendere atto di una conseguenza di ciò che precede: se per esperienza storica, naturale, sociale, e così via, si intende il *contenuto* e se per stile ritmo e misura, che danno un ordine spaziale costruttivo architettonico all'esperienza, si intende la *forma*, ne risulta che una nuova forma, che abbia un valore estetico autentico, può nascere soltanto se si ritorna al contenuto e in esso ci si immerge facendone nuova e viva esperienza.

Ciò presuppone che la *Lebenswelt*, l'esperienza alla quale si ritorna dopo l'esaurirsi di uno stile, sia sempre in grado di suggerire nuove forme. E così infatti risulta al pensiero filosofico dell'ultimo cinquantennio. Il sensibile, il materiale, il vitale, la natura infine, nella quale viviamo e che ci condiziona, pur procedendo con noi e invitandoci a nuovi orizzonti a nuove avventure e a nuove invenzioni, è praticamente infinita e inesauribile. Uno degli errori tipici della nostra civiltà è di credere che la natura sia soltanto quella che vediamo attraverso la scienza. Oppure crediamo che la natura, e le nostre sensazioni in essa immerse e che di essa fanno parte, siano tanti pezzi, tanti elementi divisi, tanti dati atomici. Mettendo insieme i vari elementi ripetuti avremo una forma. Su questo piano la forma è la pura e semplice somma dei suoi elementi. Questo punto di vista è stato molto utile alla fisica (ora non lo è più) e perfino alla psicologia dall'associazionismo fino al comportamentismo. Ma ormai sappiamo, soprattutto per merito della *Gestaltpsychologie*, che la forma non è mai la pura e semplice somma dei suoi componenti ma è sempre qualcosa di più, che risulta dalla tensione dei componenti nell'insieme e dal fine a cui l'insieme tende. Quanto precede non nega che si possa costruire con elementi standardizzati ma nega che la costruzione architettonica possa essere la pura e semplice somma dei suoi elementi.

Non solo, ma l'esperienza vissuta senza pregiudizi non è mai neutra, non è mai statica e immobile, non è mai sostanzializzata: è sempre fluida, temporale, dinamica. Ciò che più conta è il fatto che non sia neutra: anche la nostra più confusa sensazione ha una direzione, o, come diceva Husserl, ha un *senso*. Un colore, nella relazione con altri colori, una linea, nella relazione con altre linee, una massa, nella relazione con altre masse, costituiscono un «insieme» di esperienza, un «complesso» di *Lebenswelt* che ci suggerisce una gran quantità di rapporti, che si dirigono, se noi li sperimentiamo in modo libero e aperto, verso nuove forme, verso nuove relazioni costruttive. Quando davvero «viviamo» spazi e masse non ne facciamo un'esperienza chiusa, immobile, che fissa spazi e masse secondo un rapporto e soltanto secondo quel rapporto. In realtà spazi e masse si muovono e sembrano quasi dirigersi verso forme nuove che noi anticipiamo,

pre-vediamo. È la natura stessa, sono gli stessi materiali, l'ambiente geografico e sociale di cui facciamo viva esperienza, nel quale ci immedesimiamo, che si muovono in noi e noi ci muoviamo in quella natura e in quell'ambiente, fino al punto che non sappiamo più se sono la natura e la storia che in noi cercano nuove forme o se siamo noi che cerchiamo le forme verso le quali la natura e la storia sembrano *dirigersi*. Di fatto ogni esperienza profonda, ogni esperienza libera da convinzioni precostituite, ci fa sempre ritornare in modo nuovo alla *Lebenswelt* e vivere secondo nuovi rapporti. Situazione naturale, storica e sociale, da un lato, e soggetto umano, l'architetto come individuo e come artista, dall'altro, nella *Lebenswelt*, nella *percezione autentica* nella quale natura storia e società vivono in noi e noi nella natura nella storia e nella società, non sono distinguibili con un taglio netto. Per questa impossibilità di una netta distinzione tra la dimensione oggettiva e quella soggettiva, Merleau-Ponty ha insistito sul fatto che la percezione è *ambigua*, intendendo per ambiguità l'intima compenetrazione tra la dimensione naturale (e quella storica e sociale) e la soggettività umana. Se per natura, dunque, non si intende una struttura già compiuta e fissata (come la «struttura economica»), o la natura fatta di atomi, o delle «cose» della scienza, ma si intende la vita concreta e reale nella quale siamo immersi col nostro corpo e nella quale incontriamo i corpi degli altri, allora saremo tanto più artisti quanto più saremo naturali e tanto più naturali quanto più saremo artisti.

È importante rendersi conto che la natura come espressione viva, come *Lebenswelt*, ha una direzione, un senso, e tende quindi, a delle forme. Questa natura, inesauribile, è corporea e sensibile. Ma se in essa sono sempre presenti un senso e una direzione verso la forma diremo che già nel «mondo della vita» è presente una direzione estetica, un orientamento estetico. Non sono soltanto, dunque, le forme «spirituali», come voleva Croce, che rientrano nel campo dell'estetica, ma anche le forme «naturali» e «corporee» (il che, del resto, è in accordo con le grandi linee della storia dell'estetica). La forma è già immanente al sensibile: la direzione del sensibile verso la forma è anzi uno degli elementi costitutivi della stessa sensibilità, non imprigionata in realtà chiuse e fisse, ma vibrante in un processo aperto, nel quale, se noi ci immergiamo, la natura cerca, con noi, di definire, nella nostra opera, le forme in essa potenzialmente presenti e che noi potremo realizzare, con mezzi naturali, nell'arte. Di conseguenza la tecnica non è un fatto estrinseco, non è la maschera esterna di un fatto spirituale interno, ma è, viceversa, la sintesi concreta della natura e dell'arte, il realizzarsi delle forme suggerite dalla natura in mezzi tecnico-naturali nei quali soltanto prende forma l'opera d'arte. La tecnica è la sintesi vivente tra anima e corpo, tra oggettività e soggettività, tra esperienza sensibile e ordine razionale. Ma se la sintesi è possibile è perché l'esperienza contiene nel suo seno

forme razionali e perché le forme razionali sono esprimibili e realizzabili soltanto con mezzi empirici, fisici e naturali. Il dualismo assoluto, come l'analisi assoluta, è un'astrazione e, quel che è peggio, è un'inibizione. È il vero e grande merito di Kant, il quale non ha separato esperienza e intelletto se non per riunirli, la scoperta che l'esperienza si ordina, per unirsi all'intelletto, in forme nelle quali l'intelletto si incarna. Queste forme Kant le aveva chiamate *schemi* e le aveva studiate nella teoria dello *schematismo trascendentale*. L'architetto non ha bisogno di prospettive filosofiche così raffinate ma non ne ha bisogno perché la sintesi tra natura e ordine formale, se è architetto, la vive e la attua nella sua opera. Se però l'architetto teorizza e vuol imporre all'esperienza un ordine logico astratto, oppure non vuol seguire il senso naturale dell'esperienza che suggerisce e richiede nuove relazioni e nuove forme; se, dunque, l'architetto, cerca di ripetere o rispecchiare un presunto ordine, o disordine, considerato come preconstituito e inevitabile, bisogna avvertirlo che non può fare né l'una cosa né l'altra, perché il suo compito è quello di vivere sempre di nuovo l'esperienza e di trovare, ancora e sempre, una nuova razionalità.

L'architetto che è disposto a «sospendere il giudizio», a sperimentare e a compiere la difficile operazione dell'*epoché*, non solo scopre un senso autentico delle proprie percezioni e della natura, ma anche un senso autentico della vita sociale e della tradizione storica. Nella *Lebenswelt* egli non trova una società teorizzata o ideologizzata o anticipatamente strutturata secondo le prospettive di una data sociologia, di una data filosofia, di un dato programma politico, ma il vivo e reale rapporto sociale del suo paese, con i suoi bisogni e le sue miserie, con le sue illusioni e con il suo duro senso della realtà, dei limiti e delle condizioni della vita. Vive non nella teoria della società del suo tempo ma nel dramma di una società di cui la vita diventa la sua. La sua opera non ne rispecchierà soltanto i dati chiusi, ma i bisogni e i desideri, che non si esprimeranno mai soltanto nella corrispondenza di una forma data a una funzione data, ma nella corrispondenza di tutta la forma, nella sua organica relazionalità, all'insieme relazionato di tutte le funzioni che costituiscono una vita sociale, e che tendono a rinnovarsi, premendo verso un nuovo ordine e verso nuove forme e, quindi, verso un nuovo modo di vivere.

Se, dopo la liberazione da ogni pregiudizio, l'architetto risentirà la tradizione viva e operante nella situazione storica di cui fa esperienza, non farà sue le forme del passato in nome di un meccanico, e del resto impossibile, ritorno, ma scoprirà un modo nuovo di far sue le forme della tradizione: non si tratterà di ritornare a un'esperienza morta ma di ridare una voce e una forma ai morti che in noi diventano vivi, e vivi diventano se ci parlano in modo nuovo e ci suggeriscono nuove forme: le forme che avrebbe, oggi, la

loro viva esperienza. È decisivo dunque il sapersi mettere nelle condizioni di vivere davvero un'esperienza autentica, nelle condizioni di «vedere» davvero «le cose come sono», e di vedere le nuove «visioni», le nuove «forme» che la rinnovata giovinezza della *Lebenswelt* ci può suggerire.

Il metodo della rimozione dei pregiudizi e della «sospensione» del giudizio è quello che, come si è detto, Husserl ci ha suggerito con l'*epoché*. La possibilità di vedere, di descrivere, di vivere nuove visioni e nuove forme, la possibilità che nuove visioni ci appaiano, diventino per noi apparizioni o *fenomeni*, è ciò che ci insegna la filosofia come *fenomenologia*. Saper ritrovare una nuova esperienza è la premessa indispensabile per vedere in modo nuovo, vivere in modo nuovo e più positivo, costruire con forme nuove, più utili, più umane, più belle. La *Lebenswelt* è la semplicità autentica che sempre viene perduta e che sempre deve essere ritrovata. «Evidemment le problème est, à travers les complexités, d'atteindre à la simplicité. A travers les destructions de la vie, de poursuivre un rêve éperdu: non pas celui de rester jeune, mais celui de devenir jeune»².

² LE CORBUSIER, *Introduction*, in *Œuvre complète 1952-1957*, Editions d'Architecture, Zurich 1957.

Continuità e coerenza dei BBPR¹

di Enzo Paci

Nel suo recente libro *Esperienza dell'architettura*² Ernesto N. Rogers parla dell'architettura come esperienza vissuta e come teoria, ma la teoria è intesa come un progetto che si verifica soltanto nel cantiere. Il libro di Rogers è riflessione sull'architettura ma è riflessione che si attua nelle opere e che acquista un senso soltanto nel significato sperimentale delle opere stesse. In generale l'atteggiamento di Rogers si presenta come la continua verifica di una sintesi dialettica per cui il rapporto tra tradizione e modernità o tra ambiente storico e, in senso generale, razionalismo moderno, acquista il suo vero significato nelle attuazioni del BBPR. E a sua volta nel BBPR si incarna l'esperienza di una generazione, un modo particolare di interpretare e di realizzare l'architettura contemporanea nell'attualità della storia contemporanea.

Il razionalismo del BBPR, sigla che sintetizza le quattro personalità di Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers, si può presentare come una continuazione e un particolare sviluppo del grande insegnamento di Gropius, di Le Corbusier, di Mies van der Rohe, di Wright, di Aalto. Non si può dire che il BBPR abbia aderito a un rigido razionalismo. Anzi proprio l'esperienza vitale dell'architetto prova a Rogers che il concetto di funzione deve essere inteso in senso sempre più comprensivo e più ampio. Non solo la funzione non esclude la bellezza in nome dell'utilità ma anzi la funzione stessa deve essere concepita, per Rogers, come sintesi tra utilità e bellezza. Intesa in questo suo più semplice senso la funzione diventa poi sempre più organica e si presenta come sintesi tra progetto razionale e tecnica di attuazione, tra fine generale e fini particolari, tra invenzione e preesistenza ambientale, tra tradizione e rinnovamento. Questo punto di vista di Rogers deve essere strettamente connesso alla coerenza di tutta l'attività del BBPR.

La «coerenza» del BBPR, che si rivela anche in opere distanziate nel tempo, è affidata a una concezione dinamica dell'architettura che tende a integrare i vari problemi secondo l'idea di una sintesi organica nella quale sono continuamente ripresi i vari rapporti che la costituiscono. I caratteri della sintesi indicata sono rilevabili analiticamente ma in realtà si collegano strettamente l'uno all'altro.

¹ Il testo è stato pubblicato per la prima volta in «Zodiac», 4, 1959, pp. 82-115.

² ERNESTO NATHAN ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.

Nell'opera del BBPR si può subito notare la presenza del senso della collettività documentato, fin dall'inizio, non solo dalla partecipazione al CIAM e all'Istituto di Urbanistica ma anche, concretamente, dal *Piano regolatore della valle d'Aosta* (1936-1937). Si tratta del primo esempio di un piano nel quale l'orizzonte della collettività si presenta nell'ordine regionale. Poiché l'orizzonte collettivo è variabile a seconda dell'ambiente e delle funzioni, nel *Piano* sono già attivi il problema della funzionalità generale in rapporto alle funzioni particolari e il problema dell'inserimento dell'architettura nella natura e nel paesaggio. Nel *Quartiere di case operaie «Le Grazie»* a Legnano (1939) la collettività si individua in un costume di vita particolare (quello dell'alto milanese) che esige, per esempio, l'accesso a logge private in un edificio architettonico a blocco con ampio sviluppo di zone aperte. In altri casi l'individuazione è quella dell'ambiente di lavoro che nello *Stabilimento dell'Unione Manifatture* a Nerviano (1951-1956) condiziona le variazioni di struttura dei diversi padiglioni. Non si tratta mai, insomma, di una collettività astratta, ma della precisazione di un tipo di vita particolare che rientra in situazioni e condizioni di carattere più generale. Ma il problema della collettività non è separabile dagli altri e tutti si inseriscono nel bisogno, nella ricerca di una coerenza, per la quale lo «stile» si collega subito, nel BBPR, all'accentuazione dei contenuti e alla critica morale dell'architettura (si veda la partecipazione alla Sesta Triennale, 1936: *Sala della coerenza*).

La funzione non è irrelazionata in rapporto alla natura, all'ambiente, alla psicologia, e la struttura, come attuazione della funzione, esprime via via il mutarsi in diverse prospettive di una stessa ricerca. Nella *Villa Venosta* a Gornate Olona (1936-1937) si nota subito la particolare attenzione alle relazioni psicologiche tra uomo e natura mentre il rispetto per la natura si ripresenta in modo rilevante nel *Piano regolatore dell'isola d'Elba* (1937; *Sala dell'isola d'Elba*, Settima Triennale, 1939). La natura non è nulla di precostituito ma è piuttosto inserzione nella vita del paesaggio, nel suo senso più segreto, con il quale si fonde la vicenda umana. Correlativamente la collettività non è una forma chiusa né la garanzia di una soluzione pacifica. Nella *Tomba di Rocco Scotellaro* (Tricarico, Matera, 1957) il canto arcano del paesaggio si unisce all'antico e sempre nuovo dramma dell'uomo. La collettività può diventare, appunto, dramma, tragedia collettiva. La purezza intuitiva e razionale della prima luminosa sintesi che ha portato il BBPR sul piano internazionale, la *Colonia elioterapica di Legnano* (1936-1938), trova una profonda risonanza nella essenziale rigorosità ascetica del *Monumento per i caduti nei campi di concentramento in Germania* (Milano, 1946).

Nel processo che abbiamo indicato è chiaro che non è possibile fissare una rigida interpretazione del funzionalismo. La funzione non è un'astratta formula razionalistica: la razionalità e l'oggettività sono valori morali nei quali si esprime la tendenza verso la verità che si concreta nella costruzione. In altre parole la «ragione» del razionalismo e, di conseguenza, la «funzione», è il senso stesso della vita umana individuale e collettiva. La forma può essere così la realtà del contenuto oggettivo e il rifiuto della contingenza del «gusto» (atteggiamento che appare fin dal 1933 nella *Villa Morpurgo* a Opicina nel Carso). Ciò non impedisce alla funzione di diventare poesia, e non solo poesia immanente a scopi particolari, ma poesia della vita e della morte dell'uomo inserita nella natura del paesaggio e nella dialettica della storia. L'ascesi del *Monumento ai caduti* e la «poesia» della *Tomba di Rocco Scotellaro* sono una testimonianza che la funzione è natura e storia e che essa si inserisce nel dramma dell'individuo e nel dramma dell'uomo in generale.

La memoria dei morti, il «monumento», diventa ragione di vita per i vivi, rinascita del passato nell'opera del presente che è presente in quanto è vita del passato in noi, vita della tradizione nel rinnovamento dell'uomo secondo chiarezza e verità, secondo l'idea teleologica non di una ragione astratta ma di una ragione viva. Si vedano in proposito alcuni passi del libro di Rogers nel quale è significativo che il capitolo *La responsabilità verso la tradizione* sia ispirato da Rocco Scotellaro, dal «messaggio di onestà che ci giunge dal suo sepolcro»³. Nel capitolo *Continuità*⁴ Rogers scrive:

Non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione, epperò le opere antiche hanno significato odierno finché siano capaci di risuonare per la nostra voce; così, fuori dalla cronologia e da un idealismo non meno astratto, rotti gli argini convenzionali, potremo esaminare il fenomeno architettonico nell'attualità dell'essere: nella sua storica concretezza. Ma dove sono i confini della terra? Se i morti e i vivi coesistono nel nostro spirito, dove sono i confini tra gli uomini vivi?

Chi pensasse che le parole di Rogers siano astratte dovrebbe rifarsi, appunto, alla *Tomba di Rocco Scotellaro* e al suo significato simbolico nell'opera del BBPR.

Come abbiamo osservato, la razionalità che si manifesta nella funzionalità oggettiva non solo non esclude ma anzi implica la poesia, e, se si vuole, perfino la poesia come «sentimento». Ma si tratta di un sentire che vive nella razionalità. Scrive infatti Rogers: «L'indice morale del sentimento acquista tanta chiarezza da diventare

³ *Ivi*, p. 296.

⁴ *Ivi*, p. 132.

una decisione razionale»⁵. Arte ragione e funzione sono tendenze verso una meta: la ragione, come la vita, tende a un'armonia che è sempre al limite, ed è questa armonia come fine (come *telos*, e si pensi a Husserl) che permette la sintesi dinamica della coerenza: «L'architettura è continuo tendere verso una meta lontana e difficile dove i valori si equilibrano»⁶.

Il razionalismo aperto del BBPR è dunque funzionalismo ma funzionalismo nel quale la funzione è intesa in senso ampio, in senso naturale, psicologico, storico, umano. La funzione non si chiude in se stessa e la struttura non è struttura per la struttura. Le varie soluzioni strutturali sono mezzi in funzione dell'idea dell'architettura vista come «meta razionale», idea che vive nelle forme particolari e ambientali della storia concreta.

Su un piano più tecnico ciò che precede si può dire rilevando che la struttura non è concepita dal BBPR come acrobazia ma come mezzo per una soluzione architettonica. Questa posizione risulta chiara, soltanto per fare un esempio, nel *Quartiere di case per impiegati* (in via Alcuino, Milano, 1945-1952), dove si cerca di risolvere il problema di un piccolo quartiere con alta densità edilizia. È notevole, in questo caso, la normalizzazione degli elementi costruttivi e l'applicazione di parti prefabbricate. Un analogo rapporto tra la struttura e l'espressione si trova nel *Condominio di piazza S. Erasmo* (1947-1948) dove una zona del centro di Milano è ricostruita con due espressioni ambientali diverse. Verso via Borgonuovo (*Casa di abitazione*), l'ambiente tradizionale è reso con muratura in mattoni; verso piazza S. Erasmo con struttura in cemento armato.

L'armonizzazione della struttura generale con le funzioni particolari è documentata anche dal *Palazzo postale E 42* (1939-1941) e si esplica poi come sintesi tra libertà spaziale e uso funzionale di elementi prefabbricati nel *Padiglione USA* (Nona Triennale, 1951). La «libertà spaziale» deve coordinarsi sia con elementi standardizzati (*Stazione di Servizio* per la Società Aquila, Trieste-Grumola, 1953), sia con un tema così insolito come quello del giuoco (*Labirinto dei ragazzi*, Decima Triennale, 1954). Il *Labirinto* tenta anche la soluzione del problema della sintesi delle arti con i graffiti di Saul Steinberg e la scultura mobile di Alexander Calder.

La sensibilità per l'ambiente e l'esigenza della coordinazione con le preesistenze ambientali era presente nel BBPR anche quando la consapevolezza del problema non era affatto diffusa. Basti, come esempio, il restauro dei *Chiostrì di S. Simpliciano*

⁵ *Ivi*, p. 221.

⁶ *Ivi*, p. 233.

(Milano, 1939). Si tratta, in generale, del problema storico della conservazione di antichi monumenti: così, in via Bigli, sempre a Milano, il restauro del Palazzo Ponti reintegra lo spazio originale del cortile del Bramante. E qui, come è naturale, il problema dell'ambiente si riallaccia al problema della tradizione e diventa problema di «consonanza» con lo stile di una città. Per consonanza si può intendere anche «risonanza» e la risonanza può essere qualcosa di così vasto e complesso da trasformarsi in «allusione». Accade qualcosa di simile nel rifacimento del *Piccolo teatro della città di Milano* (Rogers-Zanusso, 1952) dove la forma della copertura si riferisce allusivamente al clima del teatro elisabettiano. Un'atmosfera allusiva (allusiva al «mondo» del Canada) si può forse ritrovare anche nel *Padiglione del Canada* (Biennale di Venezia, 1958) dove l'esigenza «espositiva» si congiunge al senso dello spazio aperto, alla vita della natura.

Una concezione aperta della funzione comporta una certa rottura dei limiti spaziali: in questo modo la tematica funzionalistica può dar luogo a una libertà quasi totale (*Negozio Olivetti*, New York, 1954). D'altra parte una libertà «totale» può, a sua volta, porsi al servizio di una funzione specifica come quella della conservazione del monumento in relazione della comprensione popolare del «museo» (restauro dei *Musei del Castello Sforzesco*, Milano, 1952-1956).

Il bisogno della coerenza costringe il BBPR, sia per le soluzioni generali sia per ogni dettaglio, a un sottile giuoco di «dosatura» che talvolta viene spinto al limite. Le varie tecniche usate tendono alla soluzione più avanzata e più progressiva, senza per altro cadere nella miticizzazione o dogmatizzazione della tecnica. Una dosatura di questo tipo è possibile soltanto attraverso una sempre variabile applicazione dei mezzi tecnici. I vari sistemi costruttivi e i materiali devono sempre rispondere a un'esigenza di armonizzazione con le convenienze e con l'ambiente. In tal modo il sistema artigianale e quello industriale, l'uso della muratura o del cemento armato o dell'acciaio, devono essere sempre relazionati alle situazioni date, al carattere tipico dell'ambiente, al fine della costruzione. Le componenti che determinano una soluzione si presentano in una gamma vastissima e vanno dall'interesse economico all'allusione e all'atmosfera poetica. È proprio perché è concepito in questo modo che il funzionalismo diventa talmente aperto, dinamico e dialettico, da non potersi chiudere in una formula preconstituita e deve necessariamente incarnarsi in diverse soluzioni di una stessa tendenza, in diverse forme fenomenologiche di una stessa idea. Sarebbe dunque un errore isolare completamente una realizzazione del BBPR dal tono, dal carattere, dall'intenzionalità di tutte le opere. È naturale che avvenga così in un'architettura concepita fin dall'inizio come *work in progress*.

La *Torre Velasca* (1954-1958) non deve essere considerata, in rapporto a ciò che si è detto, come una conclusione, come una soluzione definitiva. Essa testimonia di una continuità di intenti riconducibile, anche per le soluzioni particolari, a mezzi sperimentati fin dalla *Colonia elioterapica di Legnano*. La forma della *Torre* (spazio ristretto alla base) ha origine da un'interpretazione funzionale dello spazio urbano circostante e da necessità distributive (negozi in basso, abitazioni in alto con ampi servizi e logge). Ma a sua volta la forma è «allusiva» e vuol esprimere, senza rinunciare al concetto di una funzionalità ristretta e particolare, una funzionalità in senso più ampio che si congiunge con l'atmosfera della città di Milano.

Questa atmosfera ha un carattere storico. Accade così che una tecnica moderna, che vuol riassumere in sé tutta l'eredità del razionalismo, cerca di far rivivere (non di ripetere) in forma attuale una tradizione, senza rinunciare alla rigosità del metodo. Non si tratta certamente di un *revival* ma della volontà di incarnare una sintesi tecnico-artistico-culturale.

Nei suoi elementi fondamentali il problema della *Torre Velasca* è problema della sintesi tra razionalità e ambiente, tra tecnica e storia, tra universalità scientifica e realtà regionale-urbana. Si tratta di un problema che è caratteristico non solo dell'architettura ma di tutta la cultura contemporanea. Più di una soluzione conclusiva la *Torre Velasca* deve essere considerata come l'incarnazione architettonica di un problema giunto a un punto di acuta maturità. Questa incarnazione, e il suo senso estetico, possono permettere di giudicare della sua importanza e del suo valore. Considerata sullo sfondo di tutta l'attività del BBPR appare coerente a tutto un orientamento; osservata in rapporto alle possibilità del futuro il suo significato potrà essere tanto più positivo quanto più potrà aprire la via a un esame di coscienza dell'architettura contemporanea. Il peggior uso che se ne potrebbe fare sarebbe quello di considerarla come la fine del «movimento moderno», come un ritorno, o magari, come una continuità che potrebbe tendere a cristallizzarsi in un ritorno.

In realtà si tratta di un'opera che esprime la tensione limite di una ricerca, il punto estremo di un equilibrio dialettico. Il dinamismo del BBPR, fedele a se stesso nella propria continuità intesa come continuità di rinnovamento, riprenderà, attraverso la *Torre Velasca*, il viaggio verso un nuovo aspetto della sintesi organica che ora appare potenzialmente presente e che non renderà possibili interpretazioni evasive e anacronistiche.

Ernesto Rogers. Un vulcano nel profondo di un oceano¹

di Daniele Vitale

Fuori di me è il caos; dentro di me è il caos. Un vulcano nel profondo di un oceano in burrasca. Che sarà di noi? [...]

Siamo nati prima della guerra; la nostra infanzia è stata un'ombra; la nostra adolescenza un'eco di rivoluzioni. Questa era la nostra ora.

Avevamo maturato in silenzio un pensiero costruttivo chiaro: una fede, arte, architettura.

Aspettavamo il Sole perché il bocciolo, che ci era spuntato nell'anima, potesse sbocciare e spandere il profumo, ma il cielo intorno a noi si è addensato di nubi.

Credevamo di essere i primitivi di una nuova era, catecumeni usciti dalla Terra. E forse dovremo invece aggiungere i nostri petali appassiti al mucchio delle cose finite.

L'epoca passa su di noi come un rullo compressore: siamo tutti schiacciati dagli eventi. Dovrà la nostra generazione non servire ad altro che quale sottostrato per edificare le venture? Così come fosse solo una di quelle che ci hanno preceduto.

Questo compito può servire alla collettività, ma pesa ancor più terribilmente sulla coscienza di quegli spiriti che presumevano d'essere già pronti per la vendemmia.²

Era questo dunque il sentimento: d'essere già disposti alla vendemmia e con frutti copiosi a fronte, allorché improvvisa interviene la sventura. Nel 1939, quando queste parole di Rogers vengono scritte, già la si intuisce, la si avverte come presagio oscuro e come tempesta che incombe. Ma quando verrà, spezzerà destini e vite. Chi scoprirà d'essere sopravvissuto, dovrà cominciare di nuovo. E lo farà con il senso oscuro di una colpa cui si deve portare rimedio, con l'ansia di un inizio e di un riscatto. È un clima che torna costante nelle parole del tempo, e che con intensità poetica restituisce Cesare Zavattini. «Scendevamo tutti come dal limbo e c'era in noi quella confusione mista di dolcezza e persino d'angoscia di chi vuol improvvisamente far tutto, dir tutto, e parte per godere di quel dono»³.

¹ Questo saggio è l'introduzione all'edizione italiana del libro di EUGENIA LÓPEZ REUS, *Ernesto Rogers y la arquitectura de la «Continuità»*, Eunsa (Ediciones de la Universidad de Navarra, S.A.), Pamplona 2002 [ed. it. *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità*, trad. di Marco Lecis, Marinotti, Milano 2009].

² ERNESTO NATHAN ROGERS, *Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa*, a cura di Luca Molinari, Archinto, Milano 2000, pp. 49-50. Le lettere sono il testo di smarrimento accorato che Rogers scrive dopo la pubblicazione delle leggi razziali, tra novembre 1938 e marzo 1939.

³ CESARE ZAVATTINI, *Conversazione alla Casa della Cultura di Milano*, 2 marzo 1955, in C. ZAVATTINI, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano 1979, p. 179; ma il testo è citato con differenze in GUIDO ARISTARCO, *Miti e realtà nel cinema italiano*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 4.

Solo così, solo partendo dalla coscienza del trauma e della sua assimilazione dolorosa e lenta, si intende quel che la *continuità* doveva rappresentare, e in particolare rappresentava per Rogers. Non era, come pure si è voluto intendere, il filo razionale che univa un prima a un dopo; non l'asciutta rivendicazione di un messaggio che da Persico e Pagano doveva seguire nel presente. Era piuttosto un'invocazione; un paradosso per dar conto di una difficoltà; il velo posto sulle *discontinuità* reali e profonde che erano intervenute nel mondo; l'idea che dietro l'abbandono del passato e la svolta del presente dovesse rimanere una corrente sotterranea a legare le cose, a stabilire tra loro un nesso e una frizione. Era il tentativo di dare il senso di uno svolgimento a ciò che s'era interrotto. Era una parola (continuità) dal duplice risvolto: da un lato carica di senso personale, come se si trattasse di rivendicare la propria storia, ma anche il diritto a un nuovo cammino. Dall'altro carica di volontà ideologica: nasceva dal desiderio di conciliare due sfere di idealità e due sentimenti del tempo, nonostante la loro distanza.

Rogers ha profondo il senso delle generazioni; il senso di una ripetizione che oltrepassa sventure e morti e incatena le persone.

Ernesto, io sento dentro di me un fiume, che ha lontane radici e scorre trasportando antichi tronchi cariati e il rifiuto di città defunte con teschi rotolanti d'annegati. Non ci possiamo illudere di non essere nati, perché siamo parenti di tanti alberi concimati dalle nostre sepolture e, negli strati della Terra, diversamente colorati, sono i fossili degli Ernesti incatenati. Siamo nati, siamo morti, siamo rinati: non ti ricordi di me? Pensa allo zio Giuseppe che, alzando prima la punta e poi il tallone, accavallava le gambe come te.⁴

V'è dunque la consapevolezza di un'eredità e di un'appartenenza che lega gli individui e si dispiega nel tempo. E tuttavia, è singolare la profondità e la rapidità della conversione che viene operata. Essa riguarda prima di tutto l'atteggiamento nei confronti della città storica. Era un atteggiamento radicale e ai limiti dell'estremo, quello che era stato sostenuto da una parte della cultura italiana d'anteguerra, e che aveva preso a riferimento gli atteggiamenti e i progetti di Le Corbusier. La storia della città veniva identificata da un lato con la trama e con l'impianto, con quello che Marcel Poëte aveva chiamava «il piano» della città, dall'altra con i suoi punti fissi, che erano prima di tutto i monumenti. I monumenti erano nella città perni formali e tramiti di memoria. Intorno ad essi il resto poteva mutare per rispondere alle nuove

⁴ ERNESTO NATHAN ROGERS, *Lettere di Ernesto a Ernesto...*, cit., p. 46.

esigenze di civiltà e allo spirito del tempo, e dunque anche a una nuova espressività. Come nel *Plan Voisin* di Le Corbusier per Parigi⁵.

Il piano di Aosta⁶ è bello nella sua assolutezza e nel suo formalismo: ma muove da una *tabula rasa*. Ha come antecedente e come riferimento un'altra assolutezza, quella della città romana di fondazione: essa è il termine vero con cui il progetto si misura, saltando il processo di sedimentazione e di trasfigurazione cui la storia l'aveva assoggettata, sino a convertirla in un'altra e densissima realtà. Rimane cieco il progetto di fronte ad essa, perché tutto preso dall'incanto della matrice, della struttura originaria, della fatata purezza, dell'opposizione lineare alla maestà e al tormento del paesaggio alpino. Ed è come se quella opposizione volesse ricreare, fuori di quel processo lentissimo per il quale gli artefatti umani s'erano convertiti anch'essi in paesaggio e in seconda natura.

V'è in questo un'evoluzione prima della guerra, che vede i BBPR passare dal piano per il centro storico di Pavia⁷ a quello di Aosta. Non v'è solo una diversa condizione urbana, ma un radicalizzarsi del purismo. Va detto che questo atteggiamento non è univoco, all'interno del razionalismo italiano. Il piano di Giuseppe Terragni e del suo gruppo per Como e per il suo centro antico (il progetto di concorso CM8 del 1938)⁸, forse per una diversa conoscenza e familiarità con la realtà urbana, mostra un atteggiamento diverso e più duttile e una maggiore varietà di scelte e di tecniche d'intervento.

Ma un'analogia conversione riguarda il linguaggio dell'architettura. Che di nuovo, nel suo progressivo chiarirsi e decantarsi, si basava su ricerche d'assoluto. *«Credevamo di essere i primitivi di una nuova era, catecumeni usciti dalla Terra»*. Primitivo ed assoluto coincidono in una parte della moderna architettura italiana. Essa è dominata da una sorta di rigorismo. Questo rigorismo si manifesta nella

⁵ Le Corbusier, *Plan Voisin*, progetto per la città di Parigi, 1925.

⁶ Gian Luigi Banfi, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, Piano per la città di Aosta, 1936. È parte con altri progetti della proposta di Piano regolatore della Valle d'Aosta, elaborata oltre che dai BBPR dagli ingegneri Adriano Olivetti, Renato Zveteremich, Italo Lauro, e dagli architetti Piero Bottoni, Luigi Figini, Gino Pollini, 1936. D'ora in avanti, e secondo la consuetudine, la sigla BBPR indica lo studio degli architetti Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers.

⁷ Progetto di concorso per il Piano Regolatore di Pavia, dei BBPR con gli ingegneri Ernesto Aleati e Gaetano Ciocca e con l'arch. Maurizio Mazzocchi, 1933; non classificato ed esposto alla Galleria del Milione a Milano nel 1934.

⁸ Progetto di concorso per il Piano regolatore di Como presentato dal gruppo CM8, formato da Giuseppe Terragni con Piero Bottoni, Cesare Cattaneo, Luigi Dodi, Gabriele Giussani, Pietro Lingeri, Mario Pucci, Renato Uslenghi, 1933-1934.

Colonia elioterapica di Legnano, o nel Monumento alla Vittoria in piazza Fiume a Milano, o nell'edificio delle Poste all'EUR di Roma⁹. Edifici che traevano la loro forza dall'elementarità e dalla forza dello schema. Era il fantasma e la modulazione della geometria ciò che innanzi tutto li governava, e che assoggettava le pulsioni al variabile ed al vario.

Si sfalderanno quel rigore e quel fantasma. Si sfalderanno dentro l'afflato sentimentale e ideologico di cui il dopoguerra sarà carico. Si sfalderanno nell'approssimazione cui la nuova lingua sarà costretta. «... la ricerca di un linguaggio comunicabile e nel quale la comunità stessa senta di potersi immedesimare, si fa sempre più ansiosa»¹⁰. L'aspirazione è ad un linguaggio che possa essere patrimonio collettivo e in cui la comunità si possa riconoscere. Ma è una comunità mitica, perché magicamente unitaria e priva delle sue differenze e delle sue culture, delle sue contraddizioni e delle sue voci, dove la forma è pensata come manifestazione naturale di un movimento profondo. Così che la forma diviene il terreno dove il poeta (l'artista, il tecnico, l'architetto) ha modo di incontrare il suo pubblico.

L'oggetto (l'edificio) perde la sua autonomia e la sua logica interna. Non è più generato da una legge interiore. Oggetto ed edificio vengono caricati di un compito e di una responsabilità di grande portata ideale, che sono quelli di rappresentare in effigie la città: la città come portato di storia e civiltà, come testimonianza d'arte; la città come mondo perduto o a rischio di perdita, perché violata prima dagli interventi brutali del fascismo, poi dalle bombe, poi dalle tensioni e dalle omologazioni che la ricostruzione introduce stravolgendo. Rispetto a questa città e a tutto ciò ch'essa rappresenta, l'edificio deve essere testimone della possibile continuità: e deve farlo per via di immagine. All'architettura è attribuito uno straordinario compito evocativo. Essa si fa metafora della città. La chiude in sé e la ripropone. Non può farlo per vie riassuntive o mediane: può farlo solo se consegue un certo grado d'esaltazione e un certo *epos*. Questo *epos* viene cercato, con timore ma in modo determinato, e viene nelle opere migliori raggiunto e conquistato.

⁹ BBPR, Colonia elioterapica a Legnano, I premio al concorso, realizzata, 1936-1938, demolita nel 1956. BBPR, progetto di concorso per il Monumento alla Vittoria in piazza Fiume (ora piazza della Repubblica) a Milano, 1937, non classificato. BBPR, Palazzo per le Poste al quartiere dell'E42 a Roma, 1940, realizzato. Va notato che il rigore stilistico era spesso accompagnato, per contrappunto, da rivendicazioni di moderazione e di misura umana dei progetti.

¹⁰ ERNESTO NATHAN ROGERS, *Tradizione e attualità* (Aspen, Colorado, giugno 1957), in E.N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 277.

La Torre Velasca a Milano non era altro che un grattacielo, costruito nelle adiacenze del Duomo¹¹: ma non ai grattacieli essa vuole guardare, né ne vuole raccogliere il nome, ma alle torri, la cui immagine è così fortemente radicata nella storia e nell'iconografia della regione lombarda. Guarda ai tiburi delle abbazie sparse nella pianura; alle torri a canocchiale delle fortificazioni e dei castelli; alle torri meravigliose del trattato di Filarete; alla torre filaretiana del Castello che Luca Beltrami ha romanticamente ricostruito e alla torre di Bona di cui ha rifatto il coronamento; alle torri della pittura antica e moderna, sino ai quadri di De Chirico; agli stessi edifici alti che Milano ha costruito in forma di torre nel corso del Novecento, da Marco Borgato a Gio Ponti¹². Non all'uno o all'altro degli edifici s'ispira la Velasca, ma allo spirito e al volto della città. «Il carattere architettonico di una città – aveva scritto Loos – è una questione del tutto particolare. Ogni città possiede un carattere del tutto individuale. [...] Non soltanto i materiali ma anche le forme edilizie sono legate al luogo, alla natura del terreno e all'aria»¹³. È questo luogo geometrico e mentale, questo mondo di materie, di tensioni, di figure, ciò che il progetto vuol ricomporre e restituire. Paesaggio e città son visti come risultante di superficie di una «storia geologica», come esito di un processo formativo «traverso le piane del tempo». Il progetto ne trova il bandolo e lo svolge.

Ma non è così anche per il Museo che i BBPR realizzano al Castello¹⁴? Il Castello era già simbolo della città. Lo era in termini popolari e per forza di immagine. Lo era per i soldati e le balie che frequentavano il parco e di cui Gadda racconta, e di cui in altro modo raccontano gli architetti¹⁵. Lo era per «l'amore delle torri, dei fossati, delle

¹¹ BBPR, Torre Velasca, edificio per negozi, uffici e abitazioni realizzato in via Velasca a Milano per la Società RICE (Ricostruzione Comparti Edilizi spa); strutture in cemento armato dell'ing. Arturo Danusso; primi studi 1950-1951; progetto definitivo 1952-1955; costruzione 1956-1957.

¹² La tradizione milanese degli edifici alti in forma di torre è ad esempio testimoniata dalla casa di Mario Borgato in piazza Piemonte n. 10 (1927-1928) e dalla Torre Rasini di Emilio Lancia e Gio Ponti ai Bastioni di Porta Venezia n. 1 (1933-1934).

¹³ ADOLF LOOS, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1976, pp. 234-235.

¹⁴ BBPR, progetto e sistemazione dei musei nel Castello sforzesco di Milano, ordinamento del prof. Costantino Baroni; opere nel Cortile Ducale 1954-1956; opere nel Cortile della Rocchetta 1963.

¹⁵ CARLO EMILIO GADDA, *Una tigre nel parco*, in «L'Ambrosiano», 29 maggio 1936, e *Ronda al Castello*, in «Il Tesoretto. Almanacco delle lettere e delle arti», Primi Piani, Milano 1939, pp. 42-43; entrambi ripubblicati in C.E. GADDA, *Le Meraviglie d'Italia*, Parenti, Firenze 1939, poi Einaudi, Torino 1964, pp. 9-23 e 96-101. «Ma torniamo al Parco, al Castello. Talora dei soldati si avvicinavano allo sciame linguacciuto delle bambinaie...» (p. 13). Ma anche gli architetti descrivono «i bambini che giocano; le passeggiate dei soldati e delle ragazze; i vecchi pensionati, gli studenti, le coppie; è un ambiente di vasta risonanza popolare del quale non si poteva non tener conto...». Ed è una risonanza che il

chiuse ed alte mura, il sogno dei castelli, e tutte in genere le immaginative, per me così veementi, di casa, di protezione, di chiusura, di porta sbarrata, di mura della città, di corpo di guardia, di esclusione degli sconosciuti dalla città e dalla casa...»¹⁶. Lo era grazie alla ricostruzione insieme filologica e sentimentale operata da Luca Beltrami. Lo era per il costume di radunare al suo interno resti e frammenti di pregio provenienti dalle distruzioni nella città, ricomponendoli in un nobile lapidario: quasi a voler raccogliere le membra sparse della memoria e a voler disegnare per citazioni ed allusioni i tratti del volto perduto. Si è voluto contrapporre il museo creato nel Castello dai BBPR, architetti moderni, all'opera di reinvenzione dell'edificio da parte di Beltrami, sostenitore di un restauro «storico» e integrativo¹⁷. Eppure i fili che legano i due interventi sono più numerosi e forti di quel che non paia.

Beltrami *salva* materialmente il Castello; lo spoglia della sua tetraggine e del suo senso di luogo triste e ostile; lo vede come luogo ove le virtù cittadine si sono manifestate attraverso l'arte del costruire; vuol farlo rivivere nell'abbraccio con un patrimonio artistico inatteso. Questo abbraccio i BBPR lo ripropongono nel museo, immaginando giochi di risonanze tra gli oggetti esposti e gli ambienti che li contengono e mirando a un'«esaltazione poetica del vaso ambientale»¹⁸. Modificano gli spazi nei pavimenti, nei soffitti, nelle pareti e distribuiscono elementi di grande scala come i portali e le opere maggiori; costituiscono insiemi unitari e definiscono teatralmente i percorsi; commentano le opere attraverso l'«apparecchio» delle suppellettili e dei sostegni. Fanno del museo un compendio della storia e della cultura della città; la città si mette in mostra nel Castello e in esso si specchia e si reinventa.

La *continuità* di Rogers è dunque continuità rispetto alla città e al suo mondo figurativo. Ma Rogers la intende tale anche rispetto alla modernità e al suo lascito. Rifiuta sempre e con asprezza l'idea del tradimento. Gli è possibile perché pensa che il carattere primo dell'architettura moderna non stia nel tentativo di dare fondamenti obiettivi al linguaggio, e dunque di avviarlo lungo i procedimenti della normalizzazione, ma stia nel carattere eccezionale di un mosaico di poetiche e di

progetto vuole a sua volta creare, assegnando al museo, anche con forzature retoriche, una «funzione didattica popolare facilmente accessibile all'intelligenza delle masse, alla loro spontanea emotività, al loro bisogno di espressioni spettacolari, fantasiose e grandiose» (LUDOVICO BARBIANO DI BELGIOJOSO, ENRICO PERESSUTTI, ERNESTO NATHAN ROGERS, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, in «Casabella-Continuità», 211, giugno-luglio 1956, pp. 63-68).

¹⁶ C.E. GADDA, *Le meraviglie d'Italia*, cit., 1964, p. 13.

¹⁷ Luca Beltrami (con Gaetano Moretti, Raineri Arcaini e Luigi Perrone), restauro del Castello Sforzesco di Milano, 1893-1906.

¹⁸ L. B. DI BELGIOJOSO, E. PERESSUTTI, E. N. ROGERS, *Carattere Stilistico del Museo...*, cit., p. 63.

personalità: questa eccezionalità non è vista come limite, ma come elemento di forza e fonte di autorità dell'architettura moderna. È una visione personalistica e per certi versi titanica. È una visione fondata sui «maestri» e sulla straordinarietà della loro opera. Dei maestri, della loro storia, delle loro svolte, Rogers costruisce una vera esegesi, nella quale acume critico e visione mitica non si contraddicono, ma si rafforzano l'un l'altra. E sono questi tra i suoi testi più belli.

Rogers si trova nel mezzo di un sistema di aporie, che non arriva a sciogliere. Rifiuta di chiudere in schemi sia la ricerca del mestiere che il discorso sull'architettura. È tuttavia costretto a separarli e a farli procedere per vie parallele. Il mestiere segue la sua strada, procede per intuizioni, a volte cede a collaborazioni e compromessi, trova la luce di alcune opere forti. Avanza in modo sperimentale, senza pretese di coerenza, muovendo dalle situazioni e sostenendo la liceità del caso per caso. Dove riesce, assume come forza generatrice l'improvviso accendersi delle immagini, l'esaltazione dei temi e delle forme, e ne accetta l'approssimazione.

Il discorso e la riflessione seguono un altro cammino. Prendono toni nobili ed alti. Sono ricchi di echi letterari, specie da scrittori triestini e da Svevo, di cui assumono la fluidità d'eloquio, ma anche la propensione ad introdurre iati e scarti. È una lingua che si alimenta di letture filosofiche e di frequentazioni personali. Della filosofia prende lo spirito e il respiro, il modo di ragionare e lo scrivere complesso. È una scrittura densa e articolata quella che Rogers definisce nel tempo, con concatenazioni logiche e subordinazioni sintattiche, con argomentazioni ampie e deviazioni di poesia. Dell'argomentare filosofico mantiene la capacità di penetrazione, ma anche l'ambiguità e la propensione ad aggirare, a non dar termine al pensiero. Entra in frizione con il compito che più di ogni altro spetta all'architettura, che è di chiudere in una soluzione e di imprigionare in una forma. È dunque un equilibrio precario, quello che Rogers costruisce. Pone l'architetto in dialettica col filosofo, e insieme lavora perché l'uno non rimanga dentro l'altro imprigionato e conservi i suoi spazi di libertà.

Così Rogers risulta alla fine una figura di maestro tanto affascinante quanto particolare. Simile per certi aspetti ad altri della sua generazione o di generazioni vicine: simile in particolare a Samonà, a Quaroni, forse a Muratori. Portatori non di un mondo formale definito e di un messaggio compiuto, ma maestri sul piano della ricerca e del pensiero, dell'argomentazione e del dubbio. Maestri nell'aprire orizzonti, nel proporre visioni, nel sottrarre il mestiere al suo limite artigianale, per riportarlo a una dimensione di cultura. Maestri nell'intendere nessi e nel costruire quadri: aprivano alla filosofia e alla letteratura, al cinema e all'arte, cogliendo reti sotterranee

di esperienze e di pensiero. Maestri, ancor oggi e per tutti noi, di intelligenza, di malizia, di sofferta umanità.

E tuttavia, se si eccettua il bellissimo libro di Ezio Bonfanti e Marco Porta sui BBPR¹⁹, che pure si riferiva allo studio professionale e non alla persona, su Rogers pochi sono stati i contributi fondati su una vera ricerca, così che i testi critici migliori rimangono ancor oggi quelli legati al rapporto personale e alla testimonianza²⁰. Può

¹⁹ EZIO BONFANTI, MARCO PORTA, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1939-1970*, introd. di Paolo Portoghesi, Vallecchi, Firenze 1973. Il libro è sull'opera dei BBPR, ma costruisce in parallelo un quadro storico denso e orientato dell'architettura italiana.

²⁰ Tra i contributi importanti su Rogers, contemporanei al suo lavoro, segnaliamo quelli di Enzo Paci, Giuseppe Samonà e Bruno Zevi, che qui non riportiamo. Oltre al libro di Bonfanti e Porta, che ad oggi costituisce lo studio più ampio e più complesso e che abbiamo sopra segnalato, indichiamo due voci a carattere enciclopedico, di MANFREDO TAFURI, *Ernesto Nathan Rogers*, voce della *Enciclopedia Italiana*, appendice III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1961; e di EZIO BONFANTI, *Ernesto Nathan Rogers*, voce del *Dizionario di architettura e urbanistica*, vol. V, Istituto Editoriale Romano, Roma, 1969. I contributi più profondi su Rogers rimangono ancora, ad oggi, quelli delle persone che lo hanno conosciuto e che con lui hanno collaborato, e in particolare quelli di Guido Canella, Luciano Semerani, Francesco Tentori: FRANCESCO TENTORI, *Celebrazione di Ernesto N. Rogers. Discorso di Francesco Tentori*, Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste 1970; GUIDO CANELLA, *Figura e funzione nell'architettura italiana del dopoguerra*, «Hinterland», 3, 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 48-77; CESARE DE SETA, *Introduzione a E. N. ROGERS, Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di C. De Seta, Guida, Napoli, 1981, pp. 9-14 (poi Marinotti, Milano, 2006); lo stesso scritto anche in C. DE SETA, *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1987; *Banfi, Belgioioso, Peressutti e Rogers. Lo studio architetti BBPR a Milano: l'impegno permanente*, a cura di Antonio Piva, Electa, Milano 1982; *Omaggio a E.N. Rogers. Opere dello studio BBPR 1934-1969*, parte della rivista «Phalaris», 10, ottobre-novembre 1990, con scritti di Alberico Belgioioso, Francesco Collotti, Gianni Contessi, Luciano Semerani, Francesco Tentori (in particolare gli scritti di L. SEMERANI, *Ernesto N. Rogers. Un modo di intendere l'architettura*, e di G. CONTESSI, *Appunti provvisori per un lessico rogersiano privato*); *BBPR. La Torre Velasca: disegni e progetto della Torre Velasca*, a cura di Leonardo Fiori e Massimo Prizzon, saggio introduttivo di Francesco Tentori, Abitare Segesta, Milano, 1982; CARLO AYMONINO, IGNAZIO GARDELLA, GIANUGO POLESELLO, ALDO ROSSI, RENZO ZORZI, *Testimonianze su Ernesto N. Rogers a vent'anni dalla morte*, «Zodiac», 3, 1° semestre 1990, pp. 14-39; *Ernesto Nathan Rogers: testimonianze e studi*, n. monografico della rivista «QA. Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura del Politecnico di Milano», 15, Città studi, Milano 1993; FRANCESCO TENTORI, *Dall'officina di «Quadrante»*, e GUIDO CANELLA, *Per Ernesto Nathan Rogers*, entrambi del 1985, poi in *10 maestri dell'architettura italiana*, a cura di Marina Montuori, Electa, Milano 1994, pp. 225-232 e 233-241; ULRIKE JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, BRUNO REICHLIN, *BBPR. Monumento ai caduti nei campi nazisti. 1945-1995. Il segno della memoria*, Triennale di Milano, Electa, Milano 1995; ERNESTO NATHAN ROGERS, *Il senso della storia / The Sense of History*, con un saggio di LUCIANO SEMERANI, *Continuità e discontinuità / Continuity and discontinuity*, in italiano e inglese, Unicopli, Milano 1999.

Quanto ai contributi più recenti, segnalo i seguenti: MICHELANGELO SABATINO, *Ernesto Nathan Rogers. La formazione di un architetto europeo nell'Italia fascista (1927-1932)*, tesi di laurea, IUAV, Venezia 1998; LUCA MOLINARI, *Alcune note a margine e Postscriptum*, in E.N. ROGERS, *Lettere di*

darsi che ciò dipenda dalla dispersione e dalla scarsa disponibilità dei documenti, o dal carattere complesso e sfuggente della figura e dalla difficoltà di darne un'interpretazione. Non è un caso che uno studio serio arrivi ora dalla Spagna. Oriol Bohigas parlava a suo tempo dei «memorabili editoriali di “Casabella”»²¹. In Spagna, come in diversi paesi stranieri, la figura di Rogers ha avuto rilievo e esercitato influenze sia attraverso le opere che attraverso gli scritti, i libri, la rivista. Rogers ha aperto una dimensione del dibattito sull'architettura e sulla città più densa e più complessa. Lo studio intelligente di Eugenia López Reus sta dentro questa tradizione di scambio: la sua peculiarità è di mettere al centro la costruzione ideologica e di pensiero di Rogers, cercando di valutarne per questa via il contributo e la personalità. Guarda alle questioni che Rogers poneva come a questioni tuttora aperte, quali in effetti sono, malgrado sia cambiata una stagione culturale. Per questo ci auguriamo che il libro inauguri un periodo nuovo di dibattito e di ricerche.

Ernesto a Ernesto e viceversa, a cura di L. Molinari, Archinto, Milano 2000, pp. 5-11; GIOVANNI DURBIANO, *I Nuovi Maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2000, passim; *Ernesto Nathan Rogers*, n. monografico della rivista «Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica», quadrimestrale dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», 16, 46, Kappa, Roma aprile 2005; ENRICO BORDOGNA, *La Torre Velasca dei BBPR a Milano, simbolo e monumento dell'architettura italiana del Dopoguerra*, dispensa della Facoltà di Architettura Civile, Politecnico di Milano, Milano 2007; *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura*, a cura di Aldo De Poli e Chiara Visentin, MPU (Monte Università Parma), Parma 2009 (in particolare gli scritti di Gianni Contessi, Aurelio Cortesi, Carmine Piscopo); ANTONIO MONESTIROLI, *Ernesto Nathan Rogers. L'architettura come esperienza*, «Ogni uomo è tutti gli uomini» Edizioni, Bologna 2009.

²¹ ORIOL BOHIGAS, *Contra una arquitectura adjetivada*, Editorial Seix Barral, Barcelona 1969, p. 95.

Bibliografia / Bibliography

Principali libri e saggi di Pier Aldo Rovatti

Main Books and Texts by Pier Aldo Rovatti

- P.A. ROVATTI, *Logica e filosofia in Whitehead*, Lampugnani Nigri, Milano 1966.
- P.A. ROVATTI, *Soggetto e simbolo nella filosofia di Whitehead*, Lampugnani Nigri, Milano 1967 (estratto da «aut aut», 102).
- P.A. ROVATTI, *Che cosa ha veramente detto Sartre*, Ubaldini, Roma 1969.
- P.A. ROVATTI, *La dialettica del processo. Saggio su Whitehead*, prefazione di Enzo Paci, il Saggiatore, Milano 1969.
- P.A. ROVATTI, *Feticismo e alienazione nelle «note di lettura 1844-1845» di Marx*, Lampugnani Nigri, Milano 1971.
- DAVID HUME, *La rivoluzione scettica*, traduzione, introduzione e commento di P.A. Rovatti, RADAR, Padova 1971.
- ALFRED NORTH WHITEHEAD, *I modi del pensiero. Sei lezioni tenute al Wellesley college del Massachusetts e due lezioni tenute all'Università di Chicago*, a cura di P.A. Rovatti, il Saggiatore, Milano 1972.
- P.A. ROVATTI, *Critica e scientificità in Marx. Per una lettura fenomenologica di Marx e una critica del marxismo di Althusser*, Feltrinelli, Milano 1973¹, 1975².
- P.A. ROVATTI, ROBERTA TOMASSINI, AMEDEO VIGORELLI, *Bisogni e teoria marxista*, Mazzotta, Milano 1976.
- *Il pensiero debole*, a cura di P.A. Rovatti e Gianni Vattimo, Feltrinelli, Milano 1983¹ (molte edizioni successive e traduzioni in altre lingue; con scritti di Gianni Vattimo, P.A. Rovatti, Umberto Eco et al.).
- HENRI BERGSON, *Opere 1889-1896*, a cura di P.A. Rovatti, traduzioni di Federica Sossi, Mondadori, Milano 1986.
- *Effetto Foucault*, a cura di P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 1986.
- ENZO PACI, *Il senso delle parole. 1963-1974*, a cura di P.A. Rovatti, Bompiani,

Milano 1987.

- P.A. ROVATTI, *Intorno a Lévinas*, Unicopli, Milano 1987.
- P.A. ROVATTI, *La posta in gioco. Heidegger, Husserl, il soggetto*, Bompiani, Milano 1987²; Mimesis, Milano-Udine 2010³.
- JEAN PAUL SARTRE, *Le mosche. Porta chiusa*, prefazione di P.A. Rovatti, Bompiani, Milano 1987².
- P.A. ROVATTI, *Il declino della luce. Saggi su filosofia e metafora*, Marietti, Genova 1988.
- ALESSANDRO DAL LAGO, P.A. ROVATTI, *Elogio del pudore. Per un pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1989.
- *Dizionario Bompiani dei filosofi contemporanei*, a cura di P.A. Rovatti, testi di Fabio Polidori, Federica Sossi, P.A. Rovatti, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, Milano 1990.
- P.A. ROVATTI, *L'esercizio del silenzio*, Cortina, Milano 1992.
- P.A. ROVATTI, *Le trasformazioni del soggetto. Un itinerario filosofico*, Il Poligrafo, Padova 1992.
- ALESSANDRO DAL LAGO, P.A. ROVATTI, *Per gioco. Piccolo manuale dell'esperienza ludica*, Cortina, Milano 1993.
- P.A. ROVATTI, *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1994.
- ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini*, prefazione di P.A. Rovatti, note all'edizione italiana di Giampaolo Dossena, traduzione di Laura Guarino, Bompiani, Milano 1995.
- *Lettere dall'università*, a cura di Luisa Muraro e P.A. Rovatti, Filema, Napoli 1996.
- P.A. ROVATTI, *Introduzione alla filosofia contemporanea*, Bompiani, Milano 1996¹, 1999².
- *Fare la differenza*, a cura di Pietro Derossi e P.A. Rovatti, atti del convegno

(Milano, 1996), Triennale di Milano, Milano 1998.

- P.A. ROVATTI, *Il paiolo bucato. La nostra condizione paradossale*, Cortina, Milano 1998.
- P.A. ROVATTI, *La follia, in poche parole*, Bompiani, Milano 2000.
- JACQUES DERRIDA, P.A. ROVATTI, *L'università senza condizione*, Cortina, Milano 2002.
- P.A. ROVATTI, *Guardare ascoltando. Filosofia e metafora*, Bompiani, Milano 2003.
- *Scenari dell'alterità*, a cura di P.A. Rovatti, con scritti di Graziella Berto *et al.*, Bompiani, Milano 2004.
- P.A. ROVATTI, DAVIDE ZOLETTO, *La scuola dei giochi*, Bompiani, Milano 2005².
- P.A. ROVATTI, *La filosofia può curare? La consulenza filosofica in questione*, Cortina, Milano 2006.
- GREGORY BATESON, *L'umorismo nella comunicazione umana*, a cura di P.A. Rovatti e Davide Zoletto, con contributi vari, Cortina, Milano 2006.
- MICHEL FOUCAULT, *Follia e psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, a cura di Mauro Bertani e P.A. Rovatti, Cortina, Milano 2006.
- P.A. ROVATTI, *Possiamo addomesticare l'altro? La condizione globale*, Forum, Udine 2007.
- P.A. ROVATTI, *Abitare la distanza. Per una pratica della filosofia*, Cortina, Milano 2007.
- GIORGIO ISRAEL, P.A. ROVATTI, *Non ti farai immagine di Dio*, Albo Versorio, Milano 2007.
- *Indagini sul gioco*, a cura di P.A. Rovatti e Davide Zoletto, il Saggiatore, Milano 2008.
- *Consulente e filosofo. Osservatorio critico sulle pratiche filosofiche*, a cura di P.A. Rovatti, Mimesis, Milano 2009.

- GILLES DELEUZE, *Foucault*, traduzione di P.A. Rovatti e Federica Sossi, Cronopio, Napoli 2009².
- P.A. ROVATTI, *Il gioco di Wittgenstein*, EUT, Trieste 2009.
- P.A. ROVATTI, *Etica minima. Scritti quasi corsari sull'anomalia italiana*, Cortina, Milano 2010.
- P.A. ROVATTI, *Pier Aldo Rovatti incontra Foucault*, Bompiani, RCS, Milano, 2010.
- *Il coraggio della filosofia. Aut aut, 1951-2011*, a cura di P.A. Rovatti, il Saggiatore, Milano 2011.
- P.A. ROVATTI, *Inattualità del pensiero debole*, Forum, Udine 2011.
- P.A. ROVATTI, *Noi, i barbari. La sottocultura dominante*, Cortina, Milano 2011.
- P.A. ROVATTI, *Un velo di sobrietà. Uno sguardo filosofico sulla vita pubblica e privata degli italiani*, il Saggiatore, Milano 2012.
- P.A. ROVATTI, *Quel poco di verità. Una lezione su Michel Foucault*, a cura di Raoul Kirchmayr, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Bibliografia / Bibliography

Principali libri e saggi di Daniele Vitale

Main Books and Texts by Daniele Vitale

- *La progettazione nelle scuole di architettura*, in EZIO BONFANTI, ROSALDO BONICALZI, ALDO ROSSI, MASSIMO SCOLARI, D. VITALE, *Architettura razionale*, Angeli, Milano 1973¹, 1975², 1976³, pp. 227-267; trad. in spagnolo, *La proyectación en las escuelas de arquitectura*, in E. BONFANTI, R. BONICALZI, A. ROSSI, M. SCOLARI, D. VITALE, *Arquitectura racional*, Alianza Editorial, Madrid 1979, pp. 275-301.
- D. VITALE, *Genova: un progetto per la città antica. Il piano particolareggiato per i nuovi insediamenti universitari nelle zone di S. Donato e S. Silvestro*, progettisti Ignazio Gardella e Silvano Larini, con Jacopo Gardella, Gilberto Nardi, D. Vitale, «Controspazio», VI, 2, ottobre 1974, pp. 5-47. Testi, materiali e redazione a cura di D. Vitale.
- D. VITALE, *Centro histórico y transformación de la ciudad*, in C. AYMÓNINO, J. KLEIHUES, A. ROSSI, J. STIRLING, S. TARRAGÓ, O.M. UNGERS *et al.*, *Proyecto y ciudad histórica*, I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela, Publicacions do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela 1977, pp. 39-57 [in spagnolo].
- ALDO ROSSI, *L'architettura della città*, a cura e con note, apparati critici e premessa di D. Vitale, CLUP, Milano 1978¹, 1987².
- D. VITALE, *Ritrovamenti, traslazioni, analogie. Progetti e frammenti di Aldo Rossi* – *Invention, translations, analogies. Projects and fragments by Aldo Rossi*, «Lotus international», IV, 25, 1979, pp. 55-59 [in italiano e inglese]; trad. in lingua spagnola con il titolo *Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi*, in *Aldo Rossi*, selezione di testi e introd. di Alberto Ferlenga, Ediciones del Serbal, Barcelona 1992, pp. 83-95.
- D. VITALE, *Razionalità e ricerca della memoria. Progetti di Heinz Hilmer e Cristoph Sattler* – *Rationality and the search of memory. Designs by Heinz Hilmer and Cristoph Sattler*, «Lotus international», III, 28, 1980, pp. 83-94.
- ALDO ROSSI, LUCA MEDA, D. VITALE, *Architettura/Idea*, XVI Triennale di Milano, catalogo a cura di D. Vitale, Alinari, Firenze 1981; in particolare lo scritto di D. VITALE, *Architettura. Idee e materiali*, pp. 37-45.

- D. VITALE, *Rafael Moneo architetto. Progetti e opere / Rafael Moneo, Architect. Designs and works*, «Lotus International», 33, 1981, pp. 66-69.
- D. VITALE, *Lo scavo analitico. Antico e moderno, astrazione e formalismo nell'architettura di Giuseppe Terragni*, «Rassegna», 11, settembre 1982, n. monografico dedicato a «Giuseppe Terragni 1904-1943» a cura di D. Vitale, pp. 6-11; altri testi di D. Vitale sulle singole opere di Terragni. Trad. in spagnolo, *Antiguo y moderno, abstracción y formalismo en la obra de Terragni*, «Construcción de la ciudad», 20-21, novembre 1982, n. monografico su «Terragni», a cura di D. Vitale, pp. 4-17; altri testi di D. Vitale sulle singole opere di Terragni. Trad. in tedesco, *Abstraktion und Formalismus in der Architektur von Giuseppe Terragni*, «Um Bau», 6-7, luglio 1983, pp. 5-34.
- D. VITALE, *La mémoire et les pierres. Réflexions sur les catastrophes et la dynamique urbaine*, «archithese», 14, 5, settembre-ottobre 1984, pp. 37-41 (n. monografico su «Aufbau, Wiederaufbau/Reconstruction»).
- D. VITALE, *Giuseppe Terragni. Asilo S. Elia, Côme, 1935-1937*, in «AMC. Architecture - Mouvement - Continuité (Publications du Moniteur, Paris)», 9, ottobre 1985, pp. 48-59 [in francese].
- D. VITALE, *Novocomum: l'edificio, il lago, la città*, in italiano e inglese, in *Novocomum. Casa d'abitazione*, a cura di Giorgio Cavalleri e Augusto Roda, Nuoveparole, Como 1988, pp. 9-43; poi in tedesco, *Das Novocomum - das Bauwerk, der See und die Stadt*, in *Giuseppe Terragni 1904-43. Moderne und Faschismus in Italien*, a cura di Stefan Germer e Achim Preiss, Klinkhardt & Biermann, München 1991, pp. 193-212.
- D. VITALE, *Lingeri, Terragni e le case milanesi*, in *Costruire in Lombardia 1880-1890. Edilizia residenziale*, a cura di Ornella Selvafolta, Electa, Milano 1985, pp. 203-218; poi in tedesco, *Lingeri, Terragni und die Mailänder Häuser*, in *Giuseppe Terragni 1904-43. Moderne und Faschismus in Italien*, a cura di Stefan Germer e Achim Preiss, Klinkhardt & Biermann, München, 1991, pp. 151-170.
- D. VITALE, *De la restauración y de las metamorfosis de lo falso y de lo verdadero*, in *Restauración y análisis arquitectónico* (II curso de rehabilitación del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental), Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla 1989, pp. 113-141.
- D. VITALE, *Il progetto, la costruzione, la memoria*, «Phalaris», I, 5, novembre-dicembre 1989, pp. 6-12.

- D. VITALE, *La ciudad, el museo, la colección*, in *El museo* (III curso de rehabilitación del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental), Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla 1990, pp. 330-347.
- D. VITALE, *L'immagine conventuale. L'università di Gardella e il recupero della collina di Castello*, in *La città dipinta. Genova '92*, a cura di Alessandro Rocca e Guia Sambonet, «Quaderni di Lotus», 17, Electa, Milano, 1991, pp. 86-105; anche in ediz. inglese, *Monastic Image. Gardella's University and the Recuperation of the «Collina di Castello»*, in *The Painted City. Genoa '92*, edited by A. Rocca, G. Sambonet, «Lotus Documents», 17, Electa, Milano 1991, pp. 86-105.
- RAFAEL MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, a cura e con traduz. di Andrea Casiraghi e D. Vitale, 2 voll., Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York; vol. 1, *Questioni intorno all'architettura*, 1999, introd. di D. Vitale, pp. 9-13; vol. 2, *Sugli architetti e il loro lavoro*, 2004, introd. di D. Vitale.
- D. VITALE, *Aldo Rossi. Ricordo e verità*, in *Scritti su Aldo Rossi. «Care architetture»*, a cura di Pisana Posocco, Gemma Radicchio e Gundula Rakowitz, Allemandi, Torino-Londra-Venezia 2002, pp. 145-150; con una *Nota biografica* su A. Rossi, pp. 151-152.
- D. VITALE, *Monumentalidad, simbolismo, aulicidad en la arquitectura de Giuseppe Terragni*, «DPA – Documents de Projectes d'Arquitectura», 18, Publicación del Departament de Projectes d'Arquitectura de la Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), Barcellona 2002, pp. 48-55.
- D. VITALE, *I fiumi e le città. Siviglia e il Guadalquivir*, in *Città e campagne del Ticino. Idee di architettura per costruire nuovo paesaggio*, a cura di Cristina Pallini e Pisana Posocco con la collaborazione di Lucia Mainardi, Libreria CLUP, Milano 2002, pp. 160-169.
- D. VITALE, *Decoro urbano e idea araldica dell'architettura. Torino e la sua zona archeologica*, in *L'antico e il nuovo. Il rapporto tra città antica e architettura contemporanea: metodi, pratiche e strumenti*, a cura di Cristina Franco, Alessandro Massarente e Marco Trisciuglio, Utet Libreria, Torino 2002, pp. 159-170.
- D. VITALE, *Scultura e architettura. Radici e interferenze / Escultura e arquitectura, raíces e interferências / Sculpture and architecture, roots and interferences*, in

Charters de Almeida. La costruzione della forma tra architettura e scultura. Alcune opere 1983-2004, a cura di José Charters Monteiro, catalogo della mostra (Bologna, Venezia, Milano, Torino, 2004-2005), Compositori, Bologna 2004, pp. 47-60 [in italiano, portoghese e inglese].

- *Giuseppe de Finetti (1892-1952). Architettura e progetto urbano*, a cura di Francesca Floridia e D. Vitale, Libreria CLUP, Milano 2004; con i saggi di D. VITALE, *Milano costruzione di una città*, pp. 33-36; *Figura ed opera di Giuseppe de Finetti*, pp. 37-43; *Il piano di Giuseppe de Finetti per Milano*, pp. 45-52.
- D. VITALE, *Coerenza e fatica dell'architettura*, «Aión», 5, 2004, p. 120; *Dialogo di Ignazio Gardella con Daniele Vitale*, ibidem, pp. 121-129.
- D. VITALE, *Equivoci e questioni del moderno. Giuseppe Terragni e l'Asilo Sant'Elia*, «Aión», 7, 2004, pp. 120-135.
- D. VITALE, *Távora. Nostalgia e civiltà*, in ANTONIO ESPOSITO, GIOVANNI LEONI, *Fernando Távora. Opera completa*, con la collaborazione di Francesco Del Conte e Raffaella Maddaluno, fotografie di Alessandra Chemollo e Fulvio Orsenigo, Electa, Milano 2005, pp. 364-368.
- D. VITALE, *Mappe immaginarie*, introd. a IGNASI DE SOLÀ-MORALES, *Archeologia del moderno. Da Durand a Le Corbusier*, a cura di Michele Bonino e D. Vitale, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York 2005, pp. 7-17.
- D. VITALE, *Arquitetura, métrica e poesia*, «Desígnio. Revista de história da arquitetura e do urbanismo», 4, settembre 2005, pp. 75-80.
- D. VITALE, *Città e museo. Corrispondenze e intrecci*, in *Museo di architettura e forme dell'insediamento. Esperienze europee e proposte per la Capitanata*, a cura di Lorenzo Pietropaolo, Libreria CLUP, Milano 2005, pp. 77-84.
- D. VITALE, *Dignità del disegno*, «Il Disegno di architettura», 31, dicembre 2005, pp. 75-80.
- D. VITALE, *Giuseppe Samonà tra architettura e parola*, in *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura a Venezia*, a cura di Giovanni Marras e Marco Pogačnik, IUAV, AP Archivio progetti, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 233-248.
- D. VITALE, *Ignazio Gardella. Il Teatro Civico di Vicenza. Forma e idea*, in *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità*, a cura di Marco

- Casamonti, catalogo della mostra (Genova, 24 novembre 2006 - 30 gennaio 2007), Electa, Milano 2006, pp. 220-241.
- D. VITALE, *Insegnare un mestiere, proporre una forma*, «Aión», 11, 2006, pp. 40-45.
 - D. VITALE, *Aldo Rossi, cidade e projeto*, intervista di Joubert José Lancha e Miguel António Buzzar, trad. in portoghese di Nora Cappello, «Risco», 5, 2007, pp. 210-219.
 - D. VITALE, *La solitudine degli edifici*, in MARCO CASAMONTI, *Rafael Moneo*, Motta Architettura, Milano 2007¹, 2008², pp. 115-118.
 - D. VITALE, *Aldo Rossi e il disegno*, in *La lezione di Aldo Rossi*, a cura di Annalisa Trentin, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, Cesena, Modena, 21-23 febbraio 2008), Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 266-271
 - D. VITALE, *Architettura italiana e generazioni*, «Anfione e Zeto», 21, novembre 2008, pp. 263-264.
 - MARIA GRAZIA FOLLI, D. VITALE, *Architecture and history. Designing for cities, in Beijing-Milan. Territories of discomfort in the contemporary city*, chief editors Maurizio Meriggi e Han Linfei, China electric power press, China 2008, pp. 10-13; nello stesso vol., D. VITALE, *The time and the works. Milanese architecture*, pp. 182-195 [in inglese e cinese].
 - D. VITALE, *Edificio pubblico e spazio urbano. La nuova Bocconi dello studio Grafton*, «Aión», 7, 18, 2008, pp. 44-51.
 - D. VITALE, *Gabetti e Isola, le terre, la lingua / Gabetti and Isola, the Lands, the Language*, in *Paesaggi piemontesi. Gabetti & Isola + Isolarchitetti + 9 architetture «minori» (biella 2008, new york 2009)*, a cura di Cesare Piva, Aión, Firenze 2008, pp. 34-41 [in italiano e inglese].
 - CAROLINA DI BIASE, D. VITALE, *Il «Trifoglio» di Gio Ponti al Politecnico di Milano (1959-1963). Architettura e materiali*, in *I materiali e le finiture del «Moderno»*, a cura di Susanna Bortolotto e Mariacristina Giambruno, DPA, Politecnico di Milano, Milano 2008, pp. 141-152.
 - D. VITALE, *Un disegno per le scuole di architettura. Storia e città*, in *La città come testo critico*, a cura di Nicolò Privileggio, Angeli, Milano, 2008, pp. 109-118.

- D. VITALE, *Ernesto Rogers. Un vulcano nel profondo di un oceano*, prefazione al libro di EUGENIA LÓPEZ REUS, *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità*, trad. it. dallo spagnolo di Marco Lecis, Marinotti, Milano 2009, pp. 7-16. Ed. italiana di E. LÓPEZ REUS, *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuità*, prólogo de Alexander Tzonis, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra), Pamplona 2002.
- D. VITALE, *Archeologia, architettura e fulgore di memorie*, in *Archeologia e architettura. Tutela e valorizzazione. Progetti in aree antiche e medievali*, a cura di Gianluigi Ciotta, Aión, Firenze 2009, pp. 14-19.
- D. VITALE, *Il confronto con l'antico tra drammaturgia e sublimazione*, introduzione a MARCO LECIS, *Il paesaggio dei fori e gli architetti moderni. Progetti per il Palazzo del Littorio, Roma 1934*, Aión, Firenze 2009, pp. XIX-XXX.
- D. VITALE, *Arquitectos portugueses. Identidade, nacionalidade, modernidade / Portuguese architects. Identity, nationality, modernity*, «JA. Jornal Arquitectos», 237, ottobre-novembre-dicembre 2009, pp. 93-101 [in portoghese e inglese].
- D. VITALE, *A cosa serve l'architettura?*, in *A cosa serve l'architettura?*, a cura di Paolo Zermani, atti del convegno (Roma, Accademia di San Luca, 27 giugno 2008), De Luca Editori d'Arte, Roma 2010, pp. 118-121.
- D. VITALE, *Daniele Vitale*, in *Italia 60/70. Una Stagione dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Gabriella Lo Ricco, Silvia Micheli e Mario Viganò, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 298-331.
- D. VITALE, *La città come principio ideale – Cities as ideal principle*, in *L'Italia delle città – Italy of Cities*, Skira, Milano 2010, pp. 169-184 [in italiano, inglese e cinese].
- D. VITALE, *Aldo Rossi und die Architektur. «Ora questo è perduto»*, in *Aldo Rossi und die Schweiz. Architektonische Wechselwirkungen*, a cura di Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner, GTA Verlag, ETH Zürich, Zürich 2011, pp. 157-165.
- *Le stagioni delle scelte. Lodovico Meneghetti. architettura e scuola*, a cura di D. Vitale, Il Poligrafo, Milano 2011; con due scritti di D. VITALE, *Presentazione*, pp. 7-8; *Ideologia, figura, architettura*, pp. 152-167.

- D. VITALE, *Architettura, politica, poetica. Riflessioni sul presente e sul passato, in Dove va l'architettura? Gli architetti italiani si interrogano sul futuro della loro disciplina*, a cura di Massimo Fagioli, Aión, Firenze 2011, pp. 130-133.
- D. VITALE, *Dario Fo. Disegno, pittura, teatro*, «Il Disegno di architettura», 38, giugno 2011, pp. 25-29 (English Abstract, *Dario Fo. Drawing, Painting, Theatre*, p. 78).
- D. VITALE, *La moschea di Cordova. Trasformazioni e logica di un edificio*, «Firenze architettura», XV, 2, 2011, pp. 96-101.
- D. VITALE, *Politecnico di Milano*, in *Architettura del Novecento*, 3 voll., vol. 1, *Teorie, scuole, eventi*, introduzione di Marco Biraghi e Alberto Ferlenga, Einaudi, Torino 2012, pp. 692-699.
- D. VITALE, *Visioni sull'architettura, la tecnica, l'arte*, in *Dalla forma data alla forma trovata*, a cura di Francesco Rispoli, Luciano, Napoli 2012, pp. 49-55.
- D. VITALE et al., *Porte Ticinese, Milano, Lombardia, 1969 / Porte Ticinese, Milan Lombardy, 1969*, Diplôme de fin d'études, sous la direction d'Aldo Rossi, Projet non réalisé / Submission for diploma, under the direction of Aldo Rossi, Unbuilt project, in *La tendenza. Italian architectures italiennes. 1965-1985*, dirigé par / edited by Frédéric Migayrou, Collection Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, Centre de création industrielle, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2012, pp. 72-73; biografia di D. Vitale, p. 151.
- D. VITALE, *Fernando Távora. Correspondências e ficções / Fernando Távora. Correspondencies and fictions*, in *Fernando Távora. Modernidade permanente. Permanent Modernity*, a cura di José António Bandeirinha, Associação Casa da Arquitectura, Porto 2012, pp. 98-115, 166-176 [in portoghese e inglese].