



*Ignasi de Solà
Morales*

Dal contrasto all'analogia
*Trasformazioni nella concezione
dell'intervento architettonico*

Il rapporto fra un intervento di architettura nuova e l'architettura già esistente è un fenomeno che cambia in funzione dei valori culturali attribuiti sia al significato dell'architettura storica che alle intenzioni del nuovo intervento.

Perciò è sommamente ingannevole pensare che si possa definire una dottrina permanente o ancora meno una definizione scientifica dell'intervento architettonico. Al contrario, soltanto comprendendo quali sono state in ciascun caso le concezioni a partire dalle quali si è agito è possibile discernere le diverse caratteristiche che nel corso del tempo ha assunto questo rapporto. Il progetto di una nuova architettura non solo si avvicina fisicamente a quella già esistente ed entra in rapporto con essa visivamente e spazialmente, ma stabilisce una vera e propria interpretazione del materiale storico con cui si misura, di modo che questo materiale è oggetto di una vera lettura che accompagna esplicitamente o implicitamente il nuovo intervento nel suo significato globale.

Quando Mies Van der Rohe presenta alle autorità di Berlino il suo progetto per i grattacieli della Friederichstrasse, nel 1918, la forma dei nuovi edifici non è estranea all'ambiente che li circonda. Le prospettive di questo progetto, come i fotomontaggi per l'edificio sull'Alexanderplatz del 1921, come anche gli altri fotomontaggi di Ludwig Hilberseimer per il centro di Berlino del 1927 o quelli di Le Corbusier per la zona centrale di Parigi del 1936, giusto per citare esempi molto noti, hanno in comune non solo una stessa tecnica di rappresentazione ma anche una stessa sensibilità nel definire un determinato tipo di rapporto fra l'architettura esistente e l'architettura che si progetta come nuova.

La tecnica del fotomontaggio o le rappresentazioni prospettive analoghe, sono particolarmente adatte a sottolineare proprio il *contrasto* fra la vecchia e la nuova architettura. Ma questa contrapposizione che traduce differenze di texture, di materiali, di geometria e di densità della trama urbana, non ha la pretesa di apparire come un elemento negativo, come una sconfessione dell'architettura storica. Anzi, al contrario, come scrive lo stesso Le Corbusier glossando il suo progetto "le nuove dimensioni moderne e la valorizzazione dei tesori storici apportano una grazia deliziosa".

Spesso si afferma che l'architettura di avanguardia del movimento moderno ignorò completamente l'architettura storica, tanto che questa ignoranza era l'espressione di una valutazione puramente negativa della stessa. È vero che l'architettura era allora figlia di un sistema formale che aveva la pretesa di essere autosufficiente, almeno nelle sue espressioni programmatiche, basato sulla grammatica astratta della for-

From contrast to analogy
*Developments in the concept of
architectural intervention*

The relationship between a new architectural intervention and already existing architecture is a phenomenon that changes in relation to the cultural values attributed both to the meaning of historic architecture and to the intentions of the new intervention.

Hence it is an enormous mistake to think that one can lay down a permanent doctrine or still less a scientific definition of architectural intervention. On the contrary, it is only by understanding in each case the conceptions on the basis of which action has been taken that it is possible to make out the different characteristics which this relationship has assumed over the course of time. The design of a new work of architecture not only comes physically close to the existing one, entering into visual and spatial rapport with it, but it also produces a genuine interpretation of the historical material with which it has to contend, so that this material is the object of a true interpretation which explicitly or implicitly accompanies the new intervention in its overall significance.

When Mies van der Rohe presented his project for skyscrapers on Friederichstrasse to the authorities in Berlin, in 1918, the form of the new buildings in Alexanderplatz in 1921, and the other ones by Ludwig Hilberseimer for the centre of Berlin in 1927 or by Le Corbusier for the central zone of Paris in 1936, just to mention the best-known examples, have in common not only the same technique of representation but also the same sensitivity in the definition of a particular type of relationship between existing architecture and what is projected as new.

The technique of photomontage, or analogous perspective drawings, is particularly suited to emphasizing the *contrast* between old and new architecture. But this contrast which reveals differences in texture, materials and geometry, as well as in the density of the urban grid, makes no pretence of being a negative judgement, a repudiation of historic architecture. On the contrary, as Le Corbusier commented on his project, "the new modern dimensions and the showing to advantage of historic treasures produce a delightful effect."

It is often claimed that the avant-garde architecture of the Modern Movement completely ignored the architecture of the past, and that this lack of interest was the sign of a purely negative evaluation of it. It is true that the architecture of that time was the product of a formal system which claimed to be self-sufficient, at least in its programmatic expressions, based on the abstract geometry of form and simple three-dimensional shapes. But even this kind of attitude could not help

Ludwig Mies van der Rohe, progetto per l'Alexanderplatz a Berlino, 1929.

Ludwig Mies van der Rohe, project for the Alexanderplatz in Berlin, 1929.



ma e sulla geometria elementare dei corpi. Ma anche così questo atteggiamento non poteva non avere una sua interpretazione del materiale che la città e la storia gli offrivano, definendo in modo paradigmatico un tipo di rapporto che può essere caratterizzato con il predominio dell'effetto di *contrasto* su qualunque altro tipo di categoria formale.

Alois Riegl, agli inizi del secolo, aveva analizzato la sensibilità moderna in relazione ai problemi del patrimonio monumentale attraverso una serie di articoli penetranti e chiarificatori. In uno scritto del 1903, Riegl definisce una categoria caratteristica della nuova sensibilità nei confronti dei monumenti storici².

L'*Alteswert*, valore di antichità, vetustà, si differenzia dal *Denkmalswert*, valore monumentale o monumentalità e dal *kunsthistorisches Wert*, valore storico-artistico degli edifici come era stato espresso dalla cultura precedente al secolo XX. Se fin dal rinascimento la cultura europea sviluppa per l'arte e per l'architettura un sistema di valutazione basato non solo sul valore attuale che le opere d'arte possano avere ma anche sul loro valore esemplare in quanto modelli precedenti della buona arte del passato, sarà soprattutto a partire dal XIX secolo che il valore storico, di documento informativo di una situazione positiva e documentata, si aggiunge all'edificio o al monumento. La dicotomia fra valore monumentale e valore documentale si presenta con la cultura positivista del XIX secolo. Però per Riegl, che parte dalla crisi del positivismo e dell'obiettività del linguaggio propria della cultura nuova di fine secolo, la situazione che caratterizzerà l'inizio del XX secolo è un'altra. Si tratta, in un certo senso, non solo di un rapporto nuovo ma anche più radicale fra il materiale storico-monumentale e la valutazione culturale che dello stesso viene data. La vetustà o valore di antichità, dando a questo termine l'ambiguità e l'imprecisione che esso stesso ispira, è una novità propria della sensibilità contemporanea che relativizza ogni tipo di normativismo artistico e che ignora il significato positivo dell'informazione contenuta nell'opera d'arte.

La vetustà è un valore soggettivo che si gode con una soddisfazione puramente psicologica prodotta dall'antico come manifestazione del trascorrere del tempo storico.

Riegl, ponendosi nella prospettiva della psicologia di massa, avverte che il cittadino moderno non si interessa all'informazione erudita che può essere decodificata nel particolare di un ornamento o nella disposizione di un colonnato, bensì a una lettura più globale: quello che lo attira è la testimonianza di una certa epoca che il monumento offre. Proprio perché il valore primo della cultura urbana è, e continua ad essere, la perfezione finita della nuova produzione edificata, e dato che i nuovi edifici hanno valore soltanto nella misura in cui offrono una sfida al passaggio del tempo, un'immagine di intangibilità all'erosione della storia e una durata nella loro forma, colore, rifinitura, questa stessa sensibilità soggettiva e di massa, poco incline alla conoscenza razionale, trova nella vetustà il valore globale con cui è capace di leggere l'architettura storica. Nella necessaria alternanza fra architettura nuova e antica si produce la soddisfazione estetica fondamentale.

Ciò che caratterizza la nuova sensibilità, il nuovo *Kunstwollen*, o volontà di arte, del XX secolo, è il contrasto fra *Neubeitswert*, o novità come valore, e *Alteswert*, o antichità come valore, vale a dire, il *contrasto* fra novità e vetustà.

Ma questo valore di ciò che è antico ha una chiave psicologica che Riegl spiega nello stesso scritto con grande precisione. Si tratta di una soddisfazione puramente percettiva, che non cerca nessuna acquisizione precisa di conoscenze, ma che si esprime come puro sentimento di carattere soggettivo, vago e confortante.

Il confronto con la sensibilità tardoantica e con il soggettivismo religioso che caratterizzò la cultura altoimperiale serve a Riegl per definire, con maggiori particolari, il tipo di percettibilità. Ottica più che tattile e interessata alla condizione vitale che il monumento esprime più che alle sue specificazioni concrete, la ricerca della vetustà rappresenta al tempo stesso una certa rinuncia della conoscenza, ma anche l'affermazione di una sensibilità collettiva e sintetica che caratterizza l'uomo massificato della città metropolitana.

La precisa descrizione di Riegl ci serve per spiegare quale tipo di sensibilità è quella che traspare negli esempi citati all'inizio di questo articolo e nel modo particolare in cui si stabilisce il *contrasto* fra vecchi e nuovi materiali architettonici come accade in quei progetti di avanguardia che si devono contrapporre all'architettura storica.

Non sarebbe difficile, per corroborare la teorizzazione della nozione di *contrasto* a livello di percezione, così come la formula Riegl, far ricorso anche ai modelli teorici utilizzati dagli intellettuali dell'epoca nel momento in cui facevano storia dell'architettura o ne cercavano i fondamenti psicologici nella *Gestalttheorie* che i teorici e i maestri della nuova arte usarono come base delle proprie esperienze estetiche.

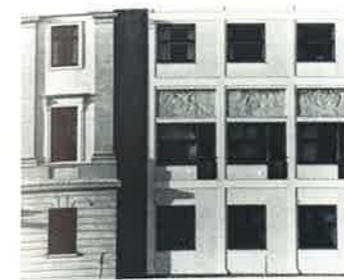
Nel caso della storiografia è evidente che a partire dallo stesso Riegl e fino quanto meno a Giedion, ma anche significativamente nelle opere di Platz e di Kurt Behrendt, la storia dell'architettura del passato viene analizzata come un prodotto del passato, mettendo in evidenza la *novità* e la *differenza* rispetto all'architettura del presente³. Non solo si vince il timore di utilizzare il passato per giungere fino alla spiegazione del presente più immediato e contemporaneo, ma ci si rende conto che questa spiegazione serve soprattutto per evidenziare la contrapposizione radicale, il *contrasto*, fra l'antico e il nuovo, fra la storia e l'attualità.

Nei trattati di psicologia della forma di Köller del 1929 e di Koffka del 1935, si organizzano sistematicamente i fondamenti più generali di una concezione in cui le nozioni di *fondo-forma* e di *contrasto* sono fondamentali per la spiegazione della percezione e del suo significato⁴.

Di fatto negli stessi anni i contenuti psicologici delle lezioni di Kandinsky, Albers, Moholy-Nagy e perfino di Paul Klee nella prima fase del Bauhaus, si servono proprio di queste categorie psicologiche per la formazione dei disegnatori e dei progettisti. Non solo si descrive l'architettura - Moholy-Nagy - come un fenomeno che viene percepito spazialmente a partire dalla geometria e dalla testura e facendo quindi tabula rasa di ogni tipo di significato, ma si arriva ad affermare che il

Gunmar Asplund, ampliamento del municipio di Göteborg, 1913-36.

Gunmar Asplund, extension of the Göteborg town hall, 1913-36.



but make its own interpretation of the material presented to it by the city and by history, defining in paradigmatic fashion a type of relationship that is characterized by preponderance of the effect of *contrast* over any other type of formal category.

At the beginning of the century, Alois Riegl had analyzed the modern attitude to the problems of the monumental heritage in a series of penetrating and illuminating articles. In one written in 1903, Riegl described a typical category of the new sensitivity with regard to historical monuments.²

Alteswert, the quality of antiquity, is different from *Denkmalswert*, monumental value or monumentality, and from *kunsthistorisches Wert*, the historic-artistic value of buildings as it had been expressed in pre-20th-century culture. Since the Renaissance European culture has developed a system of evaluation based not only on the current value that works of art might have, but also on their exemplary value as prior models of the good art of the past. From the 19th century onwards an additional value came into play, the historical value of the building or monument as a record of a positive and documented situation. The dichotomy between monumental value and documentary value emerged with the positivistic culture of the 19th century. But for Riegl, who started out from the crisis in positivism and in the objectivity of the new culture's language at the end of the century, the beginning of the 20th century would be characterized by another situation. It was a question, to some extent, not only of a new relationship but also a more radical one between historical and monumental material and the cultural value assigned to it. Antiquity or the value of oldness, giving this term the ambiguity and lack of precision that it itself inspires, is a novelty typical of contemporary sensibility, in an attitude which makes the establishment of any kind of artistic standard relative and which ignores the positive significance of the information contained within a work of art.

Antiquity is a subjective quality that produces a purely psychological satisfaction derived from a view of the old as a manifestation of the passing of historical time.

Riegl, from the perspective of mass psychology, realized that the modern citizen is not interested in erudite information that can be decoded in the detail of an ornament or the arrangement of a colonnade, but in a more sweeping view. What attracts him is the testimony to a certain age offered by the monument. Precisely because the prime value of urban culture was, and still is, the finished perfection of new building, and given that new buildings have value only to the extent that they present a challenge to the passing of time, an image of intangibility to the erosion of history and a permanence in their form, colour and finishing, this same subjective and mass sensitivity, little inclined towards rational cognition, finds in antiquity the all-embracing value in terms of which it can interpret historical architecture. It is in the necessary alternation between new and ancient architecture that fundamental aesthetic satisfaction is produced.

What typifies the new sensitivity, the new *Kunstwollen* or will to art of the 20th century is the contrast between *Neu-*

Carlo Scarpa, restauro di Castelvecchio a Verona, 1957-67.

Carlo Scarpa, restoration of Castelvecchio in Verona, 1957-67.



fenomeno del significato in qualsiasi campo delle arti visive si produce per giustapposizione, interrelazione e contrasto di forme, texture o materiali fondamentalmente eterogenei.

Proprio come il collage e il fotomontaggio sviluppano tecniche di significato a partire dalla contrapposizione di frammenti autonomi che messi a confronto producono un nuovo e specifico significato, così anche l'architettura, nel venire messe a confronto le strutture vetuste e quelle nuove, trova il fondo e la forma in cui il passato e il presente si riconoscono.

Ma se c'è un rapporto chiaro fra la diagnosi riegliana, gli orientamenti della storiografia e dell'estetica psicologica e il lavoro degli architetti del movimento moderno quando si confrontano con materiali storici, è opportuno richiamare anche l'attenzione sul suo rapporto con un settore in apparenza lontano dal dibattito dell'avanguardia. Si tratta dei conservatori e dei professionisti del restauro che attraverso le loro pubblicazioni e i loro dibattiti specializzati andavano elaborando una concezione del restauro dei monumenti che, a suo modo, aveva qualcosa in comune con la concezione del *contrasto* in quanto categoria fondamentale di rapporto fra vecchia e nuova architettura.

Se dalla fine dell'Ottocento la letteratura teorica degli esperti di restauro, come per esempio Camillo Boito, difendeva un criterio di differenziazione netta negli interventi di restauro che implicavano un intervento costruttivo, questa stessa concezione rappresenta uno dei principi fondamentali della carta di Atene dei restauratori del 1931. Più di una volta nei dieci punti fondamentali in cui si articola questa carta si difende una concezione chiara del *contrasto* che si deve produrre fra l'edificio storico protetto e i nuovi interventi. Non è solo per la raccomandazione di utilizzare materiali moderni in certe occasioni, bensì soprattutto per il criterio ripetutamente espresso secondo il quale la differenza si nota sulla diversa disposizione degli elementi aggiunti, nell'uso di materiali diversi, nell'assenza di decorazioni nelle costruzioni nuove, nella loro semplicità geometrica e tecnologica. Per queste ragioni si può dire che la carta di Atene raccoglie in chiave normativa e generalizzatrice criteri e maniere già elaborate in quel periodo da architetti che sia nelle esperienze d'avanguardia che nel mondo accademico del restauro erano soggetti a una identica sensibilità storica. Quando l'altra carta di Atene, quella degli uomini dei CIAM, nel 1933, insisteva anch'essa sull'impossibilità di accettare il pastiche storico e faceva appello allo *Zeitgeist* per giustificare l'esigenza che i nuovi interventi nelle zone storiche si facessero con il linguaggio dell'architettura attuale, in realtà non si era tanto lontani da quanto due anni prima era stato affermato da altri professionisti con i quali in apparenza avevano ben poche cose in comune. Anzi, le due categorie di persone si distinguevano l'una per il carattere militante e progressista e l'altra per gli interessi storicistici e conservatori.

Ma le differenze fra quelle due categorie professionali, viste oggi, a cinquant'anni di distanza, non erano poi di carattere così assoluto come in quel momento gli stessi protagonisti avevano interesse a far credere.

Al di sotto delle differenze scontate, è evidente, c'era una

sensibilità comune di fronte al materiale storico e alla sua lettura. In entrambi i casi la direttrice che li guidava era formata dal gusto tardoromantico per le texture rugose, per la patina lasciata dal tempo sui vecchi edifici, senza distinzioni ornamentali o stilistiche precise, che contrastavano nel loro insieme con la limpida, precisa e astratta geometria delle nuove architetture. In questo modo, il *contrasto* fra l'antico e il nuovo si trasformava non solo nel risultato di una contrapposizione radicale, ma anche il procedimento percettivo attraverso il quale l'una e l'altra architettura stabilivano, reciprocamente, il loro significato dialettico nel complesso delle città metropolitane, cambiava.

Il predominio della categoria del *contrasto* in quanto fondamento dell'effetto estetico nei problemi di intervento appartiene già al passato. Quanto meno non si può parlare oggi di una sua posizione privilegiata e gli effetti di *contrasto* rimangono nelle opere di intervento recenti, sia come residui della poetica del movimento moderno in alcuni architetti attuali che, in ogni caso, come una delle tante figure retoriche che vengono usate nel nuovo e più complesso rapporto che la sensibilità attuale stabilisce con l'architettura storica.

Prendiamo alcuni esempi, a nostro avviso significativi della nuova situazione, che anche se non sono tutti attuali sembrano esprimere con un carattere quasi esemplare la nuova sensibilità rispetto a questo problema.

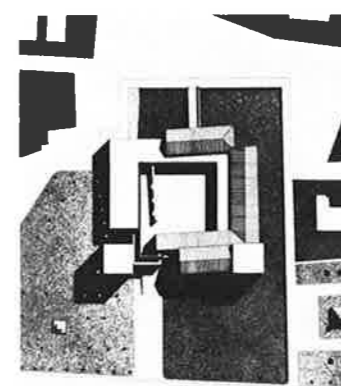
Il progetto che Asplund elabora a lungo, fra il 1913 e il 1937, per l'edificio annesso al municipio di Göteborg non può essere spiegato in base a una semplice nozione di *contrasto*. Al contrario ciò che sembra caratterizzare la linea di lavoro dell'architetto svedese nel corso dei cinque successivi progetti è l'interpretazione dei tratti dominanti nell'edificio antico allo scopo di farsene eco nella parte che bisognava aggiungere.

Tanto nell'organizzazione della pianta, estendendo il sistema dei porticati, come nell'ordine della facciata, prolungando il ritmo dei vuoti e dei pilastri, in un caso e nell'altro applicando la divisione orizzontale tripartita come struttura formale dominante, in tutte le successive versioni, l'avvicinamento a una soluzione soddisfacente si sviluppò attraverso l'analogia fra i dati che erano considerati rilevanti nella struttura antica e le forme che venivano proposte per il nuovo ampliamento. La differenza e la ripetizione si vedevano simultaneamente attraverso un controllato dosaggio dei rapporti fra somiglianza e diversità proprie di ogni operazione *analogica*.

Quando Carlo Scarpa riorganizzò Castelvecchio a Verona come museo della città aveva anche lui davanti a sé il prestigio dell'edificio medievale e la necessità del suo adattamento al programma museale attuale. Non tanto attraverso un'analisi globale della composizione quanto mediante uno sviluppo narrativo e frammentario, l'intervento di Scarpa introduce figure storicistiche nella storicità dell'edificio esistente. Attraverso un'esposizione di tipo cinematografico il percorso va accumulando immagini ridisegnate di architetture del passato, del passato medievale e di altri passati magari di origine lontanamente medievale ma riferibili a esperienze europee più vicine come possono essere quelle di fine se-

Giorgio Grassi, restauro del castello di Abbiategrasso, 1970.

Giorgio Grassi, restoration of the castle of Abbiategrasso, 1970.



of fundamentally heterogeneous shapes, textures or materials.

Just as *collage* and *photomontage* develop techniques of extracting new and specific meanings from the confrontation of autonomous fragments, architecture, by contrasting ancient with new structures, finds the ground and the form in which the past and the present recognize each other.

But if there is a clear relationship between Riegl's diagnosis, the positions of historiography and the psychology of aesthetics and the work of the architects of the Modern Movement when confronted with historical materials, it is also worth calling attention to the connections with a field that would seem to have little to do with avant-garde debate. This is that of the conservators and professional restorers who were developing a conception of the restoration of monuments in their specialized publications and debates that in its way had something in common with the idea of *contrast* as a fundamental category of the relationship between old and new architecture.

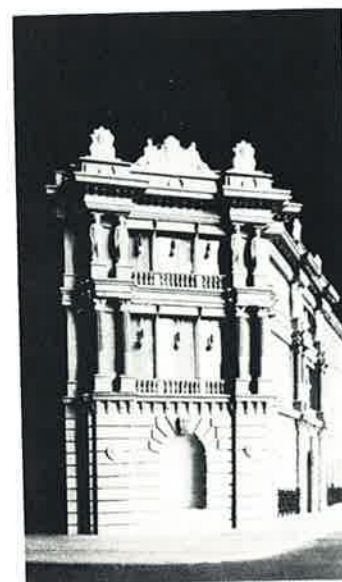
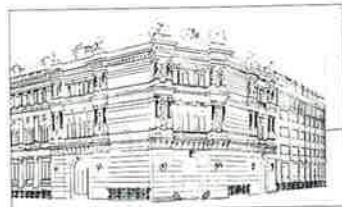
If ever since the end of the 19th century the theoretical literature produced by experts in restoration, such as Camillo Boito, defended a criterion of clear-cut differentiation in those interventions of restoration that involved an element of construction, it is this very idea that became one of the fundamental principles laid down in the 1931 Athens charter of restorers. More than once in the ten fundamental points into which this charter is divided, the clear conception of the *contrast* that must be produced between the protected historical building and new interventions is defended. Not just by recommending that modern materials should be used on certain occasions, but above all by the repeatedly expressed criterion according to which difference is noted in the different arrangement of added elements, in the use of different materials and in the absence of decorations in new constructions, in their geometrical and technological simplicity. Thus it can be said that the Athens charter accepted in a generalized and standardized fashion the criteria and approaches already elaborated in that period by architects. Architects who, whether they belonged to the world of avant-garde experimentation or the academic one of restoration, were subject to an identical historical sensibility. When the other Athens charter, that of the men of the CIAM in 1933, also insisted on the impossibility of accepting the historical pastiche and appealed to the *Zeitgeist* to justify their demand that new interventions in historical zones be made in the language of present-day architecture, this was not in reality so far from what had been asserted two years earlier by other professionals with whom they appeared to have very few things in common. Indeed, the two bodies were distinguished by the militant and progressive character of one and the historicist and conservative interests of the other.

But at a distance of fifty years, the differences between the two professional categories were not of such an absolute nature as it was in the interest of the protagonists to have people believe at the time.

Beneath the obvious differences there was a common atti-

Rafael Moneo, ampliamento del Banco di Spagna.

Rafael Moneo, extension to the Bank of Spain.



colo a Glasgow o a Vienna.

Qui il procedimento *analogico* non è basato sulla simultaneità visibile di ordini formali interdipendenti, bensì sull'associazione che lo spettatore fa nel corso del tempo e mediante le quali si producono situazioni di affinità per cui grazie alla capacità connotativa dei linguaggi evocati nell'intervento si stabiliscono rapporti o collegamenti fra l'edificio storico – reale e/o immaginario – e gli elementi di disegno che servono a condizionare efficacemente l'edificio.

Giorgio Grassi ha scritto alcune delle sue più belle pagine teoriche per spiegare il suo atteggiamento rispetto all'incarico del restauro del castello di Abbiategrasso, nel 1970⁵. Partendo da scritti di Ambrogio Annoni e da riferimenti alla tradizione di restauro più colta e di livello professionale più elevato, Grassi trova che chi possiede la chiave metodologica per organizzare l'intervento è la stessa architettura dell'edificio esistente. Si tratta di una correzione dell'idealismo viollettiano che cercava nell'edificio l'*idea* come traccia per l'intervento e che ora si trasforma in un realismo completamente legato alla materialità spaziale, fisica e geografica dell'artefatto su cui si agisce.

Facendo dell'analisi tipologica dell'edificio un primo livello di approssimazione alle sue leggi interne, il progetto si risolve in un compromesso fra i modi propri della tradizione moderna basati sull'indipendenza fra la nuova e la vecchia fabbrica e la corrispondenza dimensionale, tipologica e figurativa fra le parti vecchie e nuove alla ricerca di una reciproca correlazione che unifichi la totalità del complesso. È ancora un modo dialettico di esprimere la simultaneità fra la somiglianza e la differenza.

Quasi all'estremo opposto, invece, il progetto per l'ampliamento dell'edificio del Banco de España, a Madrid, proposto da Rafael Moneo nel 1980, si colloca, come per Grassi, nel solco ristretto stabilito dalle leggi dello stesso edificio, dalla sua logica compositiva e dall'organizzazione costruttiva e spaziale esistente. Quasi senza lasciar spazio all'ironia, senza alcun tipo di distanziamento che delimiti le caratteristiche proprie di ogni operazione estetica, il progetto di Moneo completa la fabbrica esistente lasciandosi annullare fino all'estremo e sottolineando fino a che punto l'edificio esistente impone le sue esigenze. L'*analogia* qui si fa tenue, quasi impercettibile per diventare mera tautologia.

I quattro esempi analizzati fin qui hanno in comune una serie di tratti caratteristici. La crisi culturale è una crisi di modelli universali. La differenza fra la situazione attuale e le situazioni proprie della cultura accademica o dell'ortodossia moderna consiste nel fatto che oggi non è possibile formulare un sistema estetico che abbia una validità sufficiente per attribuirgli un'efficacia al di là di quella strettamente puntuale.

La critica della metafisica di Nietzsche e la critica del linguaggio di Wittgenstein hanno tolto di mezzo qualsiasi pretesa di generalità o di permanenza nei procedimenti della cultura. È la stessa condizione radicalmente storica che il sapere postfoucaultiano riconosce a se stesso. Se la cultura accademica ha potuto creare procedimenti universalizzabili di

intervento attraverso la nozione di stile e la cultura moderna ha potuto costruire ancora un sistema intrecciato di frammenti attraverso il soggettivismo psicologico, la situazione attuale difficilmente può riconoscere nient'altro che la fattualità, da una parte, dell'opera concreta con cui bisogna fare i conti e sulla quale bisogna intervenire, e, dall'altra, l'infinito sistema di riferimenti che alla maniera di una costellazione popolano l'immaginario collettivo dell'architettura.

L'ottimismo liberale di Colin Rowe può ancora aver fiducia nell'efficacia del collage quando pensa che una scomposizione frammentaria non è in contrasto con una certa strategia globale che permette certi tipi di controlli della città e dell'architettura⁶. Ma a Colin Rowe capita con il collage quello che capitò alla impaurita Pandora, la moglie di Epimeteo, che avendo lasciato sfuggire dalla sua cassa dorata tutti i mali che affliggevano l'umanità si trovò fra le mani soltanto il recipiente in cui sperava di tenere ancora la speranza.

Ma la speranza del collage si appoggia soltanto, in quanto tecnica, a una composizione *gestaltica* di cui oggi hanno dato buona prova i barbari artisti del *frottage* e del *dripping*. La realtà attuale è, in un certo senso, più riduttiva in quanto è più critica, ma perciò stesso più precisa al momento di agire con un'acuta conoscenza di ciò che l'edificio esistente spiega e di ciò che la storia dell'architettura insegna.

La conoscenza delle strutture intime degli edifici ha sviluppato negli ultimi anni tecniche e strumenti tanto sofisticati quanto precisi.

L'analisi tipo-morfologica patrocinata da Aldo Rossi nei suoi scritti degli anni sessanta ha dato, da una parte, una vera e propria cultura enciclopedica della rappresentazione, del confronto dimensionale e della conoscenza strutturale di tutti i problemi formali che gli edifici costruiti presentano. Dagli anni sessanta un'autentica ossessione analitica percorre la cultura architettonica attraverso strumenti cartografici, planimetrici e tridimensionali di una straordinaria perspicacia.

Ma non è meno vero che oggi siamo in condizione di sapere fino a che punto tutto questo dispositivo analitico abbia ben poco a che fare con una condizione sufficiente per il progetto. Se i protocolli analitici del progetto si sono affinati fino a limiti difficilmente ripetuti in altre epoche storiche, questa stessa precisione strumentale ha messo in evidenza il fatto che l'invenzione progettuale rappresenta un livello del discorso completamente slegato, libero e indipendente dalla necessità analitica.

La conoscenza strumentale dell'oggetto non permette di eludere il rischio del progetto e in questo caso il rischio della raffigurazione e delle nuove strutture linguistiche che l'intervento dovrà introdurre.

Ma in questa situazione la storia non è, come un tempo, *magistra vitae*, e neppure strumento logico di spiegazione tendenziosa del presente. Anzi, al contrario, alla radicale storizzazione della situazione presente corre parallela una dispersione policentrica della conoscenza storica.

A partire dagli anni sessanta abbiamo visto smascherare le illusioni di una storia ideologica tendente non solo ad allon-

of the turn of the century in Glasgow or Vienna.

Here the *analogical* procedure is not based on the visible synchronism of interdependent orders of form, but on the association made by the observer over the course of time. By this means situations of affinity are produced and, thanks to the connotative capacity of the languages evoked in the intervention, relations or links are established between the historic building – real and/or imaginary – and the elements of design that serve to make the building effectively dependent.

Some of Giorgio Grassi's finest theoretical writing sets out to explain his approach to the restoration of the castle of Abbiategrasso, in 1970⁵. Basing himself on writings by Ambrogio Annoni and on the most cultivated tradition of restoration and the highest level of professionalism, Grassi found that the methodological key to organization of the intervention lay in the very architecture of the existing building. This was a correction of the kind of idealism practised by Viollet-le-Duc, who tried to find the basis for intervention in the *idea* hidden within the building. Grassi transformed this into a realism completely bound up with the spatial, physical and geographical materiality of the artefact on which he was operating.

Drawing from typological analysis a first approximation to its internal laws, the project turns out as a compromise between the modes proper to the modern tradition based on the independence of new and old structure, and the dimensional, typological and figurative correspondence between old and new parts in an attempt to create a mutual correlation that would unify the totality of the complex. Again it is a dialectical way of expressing the synchronism of similarity and difference.

Rafael Moneo's 1980 project for expansion of the Banco de España building in Madrid lies almost at the opposite extreme. Like Grassi, Moneo follows in the narrow track marked out by the laws of the building itself, by the logic of its composition and by the existing organization of structure and space. Leaving almost no room for irony and without any kind of separation to delimit the characteristics of each aesthetic operation, Moneo's project completes the existing building while effacing itself to the utmost and emphasizing to just what extent the existing building imposed its own exigencies. Here *analogy* becomes tenuous, almost imperceptible, turning into mere tautology.

The four examples analyzed so far have a series of characteristic traits in common. The cultural crisis is a crisis of universal models. The difference between the present situation and that of academic culture or modern orthodoxy lies in the fact that it is not possible today to formulate an aesthetic system with sufficient validity to make it applicable beyond the individual circumstances.

Nietzsche's critique of metaphysics and Wittgenstein's critique of language have stripped away all pretence of generality or permanence in the processes of culture. It is the same radically historical situation that post-Foucaultian knowledge acknowledges in itself. While academic culture has

tanare l'angoscia del presente, ma anche a giustificare le sue scelte. Ora quella storia non può continuare a rimanere con un valore di conoscenza veritiera. Da una parte non esiste un filo conduttore che porti dal passato al presente. Manfredo Tafuri, il più decisivo pensatore della globalità del ciclo della storia dell'architettura nell'età moderna, ha costruito un modello tanto efficace per la critica quanto tautologico per la rappresentazione del trascorrere storico. Se, da una parte, l'idea dell'origine della modernità arretra ad infinitum non più al secolo passato o all'illuminismo bensì alle origini stesse della cultura moderna nel rinascimento, dall'altra, i problemi che si pongono in Brunelleschi si ripresentano nel manierismo e nella cultura della controriforma e nella crisi del pensiero illuminista o nel tramonto dell'avanguardia.

La conoscenza storica, al pari delle tecniche analitiche del progetto, si muove nella contraddizione fra il sofisticato sviluppo delle sue aree di conoscenza e la depauperazione metodologica più assoluta. Microstoria, storia antropologica o storia delle mentalità sono, in fondo, le risposte private, riduttive e frammentarie di fronte all'impossibilità di difendere modelli interpretativi di più vasta portata⁷.

Eugenio Trias nel suo libro *Il bello e il sinistro* percorre il significato e la portata della produzione estetica contemporanea⁸. Se tutta l'estetica europea postkantiana è vissuta delle barriere che lo stesso Kant pose all'oggetto estetico, nel senso che solo il sinistro doveva allontanarsi dal campo della creazione, nell'epoca attuale, dopo Freud, la creazione sembra, invece, essere il netto confronto fra il sinistro e la sua espressione artistica.

Il disordine che il pensiero contemporaneo trova nella realtà è all'origine dell'esperienza del sinistro. Il compito dell'arte è quello del velo di Maya, una pudica copertura che avvolge con un tessuto trasparente l'orrore del caos e lo fa vedere mentre lo copre.

La comprensione linguistica dei fenomeni artistici, che trae origine dalla linguistica formalistica, ha permesso di conoscere con maggiore precisione le condizioni per le quali il significato può spostarsi, trasformarsi, subire una metamorfosi attraverso relazioni strutturali.

Questa struttura linguistica che, riconosciuta sulla trama degli oggetti, ne permette la liberazione e il gioco, è anche quella che nel campo dell'intervento architettonico definisce la situazione di oggi.

I significati che ci propongono le opere che abbiamo commentato all'inizio di questo capitolo non sono spiegabili senza la massima libertà nella manipolazione del senso e al tempo stesso esistono soltanto come supporto a questa manipolazione le strutture di significato che lo stesso edificio concreto mostra. A questo bisogna aggiungere il cumulo di riferimenti storici che come un immaginario multiplo sostituiscono l'antica conoscenza sistematica e efficiente della storia. L'intervento in quanto operazione estetica è la proposta immaginativa, arbitraria e libera per cui si cerca non solo di riconoscere le strutture significative del materiale storico esistente ma anche la loro utilizzazione come traccia *analogica* del nuovo prodotto edificato.

Il confronto, in quanto differenza e somiglianza, dall'interno dell'unico sistema possibile; il sistema particolare definito dall'oggetto esistente è il fondamento di ogni *analogia*, e su questa *analogia* si costruisce ogni possibile e aleatorio significato.

¹ Le Corbusier, *Oeuvre Complète, 1934-1939*, Zurigo 1946.

² A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung (Enleitung zum Denkmalschutzgesetz)*, Vienna 1903.

³ L'analisi della prima storiografia legata alla fortuna del movimento moderno è stata svolta recentemente da M.L. Scalvini e da M.G. Gaudi, in *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea. Da Platz a Giedion*, Roma 1984.

⁴ W. Köller, *Gestaltpsychology*, New York 1929; K. Koffka, *Principles of Gestaltpsychology*, New York 1935.

⁵ G. Grassi, "Il progetto di intervento sul castello di Abbiategrasso e la questione del restauro", in *Edilizia Popolare*, 113, Milano 1973. Ora nel libro, *La architettura como oficio y otros escritos*, Barcellona 1980.

⁶ C. Rowe, *Collage City*, Cambridge, Mass. 1979.

⁷ J. Le Goff, *La nouvelle histoire*, Parigi 1979.

⁸ E. Trias, *Lo bello y lo siniestro*, Barcellona 1982.

sions of an ideological history that tended not only to dispel the anxiety of the present, but also to justify its choices. That history can no longer hang on to a pretence of veracity. There is no guiding thread leading from the past to the present. Manfredo Tafuri, the most decisive thinker with regard to the holistic nature of the cycle of architectural history in the modern era, has constructed a model that is as effective for criticism as it is tautological for representation of the passing of historical time. If on the one hand, the idea of the origin of modernity has been pushed back ad infinitum, no longer stopping in the last century or at the Enlightenment but reaching back to the well-springs of modern culture in the Renaissance, on the other the problems that are raised in Brunelleschi turn up in Mannerism and in the culture of the Counter-Reformation, as well as in the crisis in enlightened thought or the decline of the avant-garde.

The idea that architecture and architects give birth at one and the same time to their affirmation and their negation, and therefore to the meaning and the contradiction of their logic, represents not only a central hypothesis of his work, but also the dominant paradigm in the majority of recent architectural historiography.

Historical awareness, like the analytic techniques of the project, is caught in the contradiction between the sophisticated development of its areas of knowledge and the most absolute impoverishment of methodology. Microhistory, anthropological history or the history of mentality are, at bottom, private, reductive and fragmentary responses to the impossibility of defending interpretative models of a wider range.⁷

In his book *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trias discusses the meaning and scope of contemporary aesthetic production.⁸ If the whole of European aesthetics after Kant is experienced from the barriers which Kant himself placed on the aesthetic object, in the sense that only the dreadful had to be estranged from the field of creation, in the present, post-Freudian era, creation appears, instead, to be the clear confrontation between the dreadful and its artistic expression.

The disorder that contemporary thought finds in reality lies at the origin of the experience of the dreadful. The task of art is that of the veil of Maya, a chaste covering that wraps the horror of Chaos in transparent material and displays it at the same time as covering it.

The linguistic comprehension of artistic phenomena, which originates in formalistic linguistics, has made it possible to understand with greater precision the conditions in which the meaning can shift, be transformed and undergo metamorphosis through structural relationship. This linguistic structure which, recognized in the tissue of objects, permits their liberation and play, is also the one which in the field of architectural intervention defines the situation of the present day.

The meanings suggested to us by the works that we discussed at the beginning of this article are not explicable without the greatest liberty in the manipulation of the sense, and at the same time the structures of meaning that the con-